



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA
MESTRADO EM SOCIOLOGIA**

**EXPERIÊNCIA E MEMÓRIA:
ÁLBUNS DE FOTOGRAFIA NA ERA DIGITAL**

Dissertação de mestrado apresentada por Madson José Albino Rafael à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFPE, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Sociologia, sob orientação do professor Paulo Marcondes F. Soares.

Recife

2009

Rafael, Madson José Albino
Experiência e memória : álbuns de fotografia na era digital / Madson José Albino Rafael. - Recife : O Autor, 2009.

118 folhas, il., fotos

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CFCH. Sociologia, 2009.

Inclui : bibliografia.

1. Sociologia. 2. Fotografia – Técnicas digitais. 3. Álbuns de fotografias. 4. Memória. 5. Narrativa. I. Título.

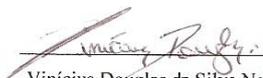
**316
301**

**CDU (2. ed.)
CDD (22. ed.)**

**UFPE
BCFCH2009/85**

Ata da Sessão de Arguição de Dissertação de MADSON JOSÉ ALBINO RAFAEL do Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco.

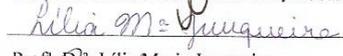
Aos vinte dias do mês de agosto do ano de dois mil e nove, reuniram-se na Sala de Seminários do 12º andar do prédio do Centro de Filosofia e Ciências Humanas, os membros da Comissão designada para o **Exame de Dissertação de MADSON JOSÉ ALBINO RAFAEL**, intitulada: **EXPERIÊNCIA E MEMÓRIA: ÁLBUNS DE FOTOGRAFIA NA ÉRA DIGITAL**. A Comissão foi composta pelos Professores: **Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares (Presidente/Orientador); Profª. Drª. Lília Maria Junqueira - Titular Interna (PPGS/UFPE); Profª. Drª. Maria do Carmo de Siqueira Nino - Titular Externa (CAC/UFPE)** Dando início aos trabalhos o **Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares**, explicou aos presentes o objetivo da reunião, dando-lhes ciência da regulamentação pertinente. Em seguida passou à palavra ao autor da Dissertação, para que apresentasse o seu trabalho. Após essa apresentação, cada membro da Comissão fez sua arguição, seguindo-se a defesa do candidato. Ao final da defesa, a Comissão Examinadora retirou-se, para em secreto deliberar sobre o trabalho apresentado. Ao retornar o **Prof. Dr. Paulo Marcondes**, presidente da mesa e orientador do candidato solicitou que fosse feita a leitura da presente Ata, com a decisão da Comissão **aprovando a Dissertação por unanimidade**. E, nada mais havendo a tratar, foi lavrada a presente Ata, que vai assinada por mim, secretário do Programa, pelos membros da Comissão Examinadora e pelo candidato. Recife, 20 de agosto de 2009.



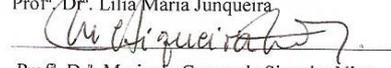
Vinícius Douglas da Silva Nascimento (Secretário)



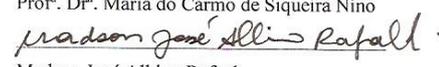
Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares



Profª. Drª. Lília Maria Junqueira



Profª. Drª. Maria do Carmo de Siqueira Nino



Madson José Albino Rafael

AGRADECIMENTOS

Ao longo desses últimos meses, confinado para escrever e dar vazão ao que se planeja muitas vezes se vislumbra o momento final de agradecimento, mas quando ele chega... Misturam-se emoções com cansaço, ansiedade e agora não sei nem por onde começar. Mas é preciso, então, assim seja.

Ao CNPq pela bolsa concedida que fez com que esse trabalho fosse possível, espero ter cumprido a minha parte.

Aos “personagens” dos álbuns registrados no Orkut e que eu pude analisar, se algum deles chegar a ver o que fiz com eles ao longo dessas páginas.

Não há como deixar de prestar uma homenagem aos professores que ministraram aulas e me fizeram enxergar a luz (platônico!), meus sinceros agradecimentos.

Aos colegas de turma, a força nos momentos de dificuldade. Fiz boas amizades, apesar de o tempo passar tão rápido. Em especial a Maria Ester que nos representava no colegiado e a Sam Thiago pela proximidade, pela força e pelas cobranças que ele me fazia: *Estás escrevendo o quê? Qual parte?* Mas valeu.

Por fim, um registro à parte, a Paulo Marcondes, que confiou no meu projeto, aceitou minhas idéias e sugeriu outras que, espero ter seguido. Não posso deixar de mencionar as sugestões dos professores Jonatas Ferreira e de Maria Eduarda.

A minha mãe, apaixonada pelo saber e que tanto se orgulha de quem o procura. Falar de mãe é falar de força divina, assim, obrigado. Aos amigos, irmão e irmãs, e a quem mais se sentir parte dessa conquista, acho que Nirvana é uma delas.

RESUMO

Este trabalho analisa as intersecções entre memória e fotografia em álbuns digitais no *site* de relacionamentos Orkut. O principal objetivo é perceber a relação entre o uso da fotografia digital e a experiência cotidiana de re-significação da memória na contemporaneidade. No seguimento teórico, propõe-se uma revisão da noção de memória coletiva nos termos halbwachianos, que se caracterizou pela importância do pertencimento ao grupo-comunidade que teria por função apoiar o rememoração. O argumento central é o de que esta perspectiva funcionalista deixa de lado outras possibilidades e apela para uma coesão social que não é mais tão possível na modernidade. A alternativa a esta questão é formulada pela noção de experiência e vivência, especificamente a partir de Walter Benjamin, que percebe a fragmentação dos relacionamentos e, por conseguinte, a dificuldade de formulação de narrativas que dêem conta da transmissão da memória. Assim, o método de análise de imagem foi fundamental para o exame dos dados coletados, já que partimos do surgimento da fotografia, seu desenvolvimento e os usos sociais que lhe foram dados. A análise compôs-se da observação da materialidade das imagens e a imposição da visualidade nas narrativas que perfazem os álbuns digitais através do princípio de digitalização de fotografias antigas. No caso das fotografias digitais – novas – examinamos o modo como elas são compostas em busca de uma re-significação, que as coloque numa posição destacada. Essa proposição narrativa da fotografia se evidencia como uma redefinição da memória a partir da construção de um imaginário cotidiano que pode não corresponder à realidade. Constatou-se, que a noção de positividade da imagem é posta em xeque, mas sem deixar de perceber que categorias tradicionais são renovadas e norteiam a construção dos álbuns.

Palavras-chave: Memória, fotografia, álbuns, narrativa.

ABSTRACT

This work examines the intersections between memory and digital photo albums on the site of relationships Orkut. The main goal is to understand the relationship between the use of digital photography and the daily experience of re-signification in contemporary memory. Following theory, it proposes a revision of the concept of collective memory in terms halbwachianos, which is characterized by the importance of community-belonging to the group that would support the role reminiscent. The central argument is that the functionalist perspective leaves aside other possibilities and calls for a social cohesion that is not so possible in modernity. The alternative to this issue is raised by the notion of expertise and experience, especially from Walter Benjamin, which realizes the fragmentation of relationships and therefore the difficulty of formulating narratives that give account of the transmission of memory. Thus, the analysis of image was central to the examination of data collected since starting the emergence of photography, its development and social uses that you were given. The analysis is composed of observation of the materiality of the images and the imposition of visuality in the narratives that make up the digital albums through the principle of scanning old photos. In the case of digital photos - new - look how they are made in pursuit of a re-signification, which put them in a prominent position. This proposition is the photograph narrative shows how a redefinition of the memory from the imaginary construction of a routine that may not correspond to reality. It was found that the notion of positivity of the image is put in check, but fail to realize that traditional categories are renewed and guide the construction of the albums.

Keywords: Memory, photography, albums, narrative.

...esta foi a vida na Terra e sobretudo o género humano, a sua memória, as suas invenções para comunicar e recordar.

(Italo Calvino, A memória do mundo)

SUMÁRIO

Introdução	08
Capítulo I	
Memória e modernidade	13
Seguindo os rastros de Bergson e Halbwachs	14
Bergson e o problema da memória – o início de uma grande visada	15
Memória coletiva e memória individual	20
Memória e reconstrução	24
A linguagem como expressão da memória	28
Experiência e memória em Walter Benjamin	31
A busca incessante por memória	36
Capítulo II	
A invenção da fotografia e a memória atualizada	42
Uma “longa” história da fotografia.....	43
Do analógico ao digital, fotografia e novas tecnologias da imagem	49
Imagem fotográfica e memória.....	56
<i>Fotografia e emoção</i>	57
<i>Por uma memória fotográfica</i>	61
Sociologia e imagem fotográfica	68
Capítulo III	
Memória em rede, entre a experiência vivida e a narrativa possível	77
O visível e o intocável da imagem fotográfica	78
Atualização da memória, identificação e afirmação de si	86
Partilha da memória e cotidiano imaginado	
Considerações finais	102
Referências bibliográficas	104
ANEXO	108

INTRODUÇÃO

A problemática norteadora deste trabalho consiste na ressignificação entre busca pelo estabelecimento e manutenção de memória e a fragmentação da experiência na modernidade. Ao passo que os processos de sociabilidade se caracterizam mais pelo afastamento das pessoas e do esgarçar-se das relações face a face, a internet figura como motor de novas formas de criação de lembranças individuais e coletivas, mais especificamente através do uso de imagens fotográficas.

Algumas evidências sobre o debate em torno da memória parecem indicar um interesse em torno desse tema, seja no cenário da cultura, como também nas tematizações de interesses acadêmicos. O tema memória se exprime em filmes, seriados de televisão, na literatura e não poderia ser diferente, também na internet, configurando um interesse crescente em guardar, recordar e renovar a memória.

Nesse ínterim, a formulação da memória se apropria de construções que se desdobram em imagens das mais diversas ordens, desde a utilização do desenho e da arte pictórica à necessidade de retratar cenas variadas da vida, tais como: momentos marcantes de conquistas, de dor e alegria, entre outros. Mas que não pode ser comparado em proporções ao que ocorre atualmente com a disseminação do uso do instrumento fotográfico.

Não se pode conceber um momento histórico em que a fotografia torna-se uma forma de condensar a memória da sociedade na busca pela manutenção da memória. De vários segmentos podemos notar a importância da fotografia em nossos dias, quando, por exemplo, ao visitarmos uma página do Orkut, *site* de relacionamentos que se prestará a nossa análise para a compreensão da disseminação da fotografia e suas implicações em relação à construção de memória.

Quando usamos a palavra disseminação para caracterizar o uso de máquinas fotográficas digitais ou mesmo que sejam câmeras de telefone celular, estamos nos referindo ao incontável e não menos expressivo número de pessoas que se utilizam dessa tecnologia para registrar seus momentos. Algo que nos inquietava e nos chamava à atenção era perceber que em todos os lugares e nas mais diversas circunstâncias as pessoas estavam fotografando e daí ficava uma indagação: para aonde vão essas fotos? Onde elas serão colocadas? Precisamente se pode notar que não havia tanta necessidade de visualização da fotografia no papel, já que a máquina digital mostra o objeto

fotográfico no instante seguinte em que é clicado. Ademais o número de imagens que podem ser capturadas por uma máquina digital se amplia a cada ano ou menos que isso. E a questão tornava, para que tantas imagens e o que será feito delas? O que elas nos revelam?

Uma primeira resposta que nos apareceu foi a partir da percepção de que essas imagens digitais surgiriam como que um propósito em serem descarregadas em algum computador, para que pudessem ser melhor visualizadas. Mas isso nos levou a um novo conceito de álbum fotográfico, que estaria localizado num determinado *site* da internet. O álbum de fotografias continuava a ser uma construção narrativa da família, de grupos de amigos, com seus mais variados temas, mas algo novo estava se aplicando. Diante dessa nova configuração do álbum percebemos a importância do compartilhamento das imagens numa proporção ampliada. O álbum passa a ser exposto não mais entre os íntimos e chegados, mas se dá à visão de pessoas fora do convívio e se torna um instrumento para criação de uma memória partilhada em rede.

Isso não quer dizer que no Brasil, onde se situa nossa pesquisa, a internet seja uma unanimidade em consumo, mas já passa de um terço da população que possui acesso à rede¹. Embora não passe de 14 milhões de residências que possuem um computador conectado, não devemos deixar de considerar o fenômeno das *Lan Houses*, que podem ser encontradas a preço de R\$ 1,00 a hora utilizada, sendo válida essa constatação principalmente para as localidades de baixa renda (as chamadas classes C e D).

Estas proposições foram o suficiente para especularmos acerca da problemática da experiência e memória na chamada era digital por dois motivos: primeiro, a busca incessante pela criação de imagens fotográficas, ou seja, o interesse crescente pela fotografia digital, suas novas possibilidades e uma espécie de predomínio da imagem numa sociedade onde a cultura visual se torna central para a re-significação do cotidiano. Depois, em segundo plano e não menos importante, na verdade o que manteve o eixo teórico-metodológico desse trabalho, consiste na formulação da experiência cotidiana retratada em álbuns como uma possível forma de intercambiar a narrativa de memória na contemporaneidade.

¹ Segundo levantamento do IBOPE e do Comitê Gestor de Informática no Brasil.

O recorte que tentamos estabelecer é muito mais contextual do que temporal, por uma razão de que demarcar tempo em um *site* de compartilhamento não é uma tarefa das mais fáceis. Procuramos então associar ao próprio tempo da pesquisa entre 2007 e 2008 os álbuns que estavam postados nesse tempo, buscando, desse modo, perceber álbuns que se intitulam assim, por exemplo, *álbum da família Saulnier*. Isso evidencia uma intenção em caracterizar o álbum digital, de fato, como um álbum, no sentido de coleção de retratos. Tornando-se assim uma possibilidade de demarcação de diferença entre simplesmente postar fotografias e criar uma narrativa através das imagens. De certa forma, este recorte está relacionado à atualização da memória, como veremos mais adiante, através da digitalização de fotografias.

Vistos assim, os álbuns digitais possuem nuances que demandam uma maior atenção para garantir a orientação desse estudo. Desse modo, o principal objetivo é perceber a relação entre o uso da fotografia digital e a experiência cotidiana de re-significação da memória na contemporaneidade.

Buscamos privilegiar as fotografias dos álbuns que desenvolvem uma narrativa caracteristicamente emotiva e, portanto, memorialística, que opera no sentido de recompor a vida cotidiana, como se esta criasse novas cores em torno do comum. Em grande parte das imagens, sejam as mais recentes ou mais antigas – digitalizadas – na criação da narrativa visual, nos faz aventar a hipótese de que a memória do cotidiano sofre um efeito de transfiguração da realidade, servindo como um eixo que mantenha a memória acesa no contexto fragmentário da experiência na contemporaneidade.

Com esse intuito, no primeiro capítulo elaboramos um percurso através de duas correntes de pensamento significativos para a configuração do debate sobre memória na modernidade. A partir das proposições de Bergson procuramos demonstrar em que o pensamento filosófico contribuiu para uma reformulação acerca do conceito de memória. Desembocando na teoria halbwachiana, sobre memória coletiva nos propusemos a compreender de que modo a noção de *coletivo* da memória implica numa interação e pertencimento a um grupo. Entretanto, com a crescente fragmentação das relações e a dificuldade em intercambiar a experiência comum, nos termos bejaminianos, apontamos para a solução da representação através da fotografia. Ao final do capítulo expusemos as buscas por manutenção da memória e de que forma isto ocorre na passagem do século XX para o XXI no plano cultural. Assim, levantamos os questionamentos que advém do uso da internet como uma ferramenta que pode

proporcionar a ressignificação da memória, haja vista que a busca por lembranças comuns não cessa em meio a esse contexto, pelo contrário, está em constante expansão.

No segundo capítulo, analisaremos a invenção da fotografia e o modo pelo qual esta vai se configurando como um dispositivo de apoio à memória. Buscamos demonstrar a importância do olho e, por conseguinte da visão a partir da máquina fotográfica. Nessa linha de raciocínio, percebemos a consolidação da imagem no cotidiano da sociedade e por fim abordamos a possibilidade da imagem fotográfica como objeto de estudo para a Sociologia.

Em seguida analisamos, no terceiro capítulo, se as imagens fotográficas contidas nos álbuns digitais constituem uma narrativa calcada numa re-significação da memória. Através da construção das imagens do cotidiano nos álbuns do Orkut, percebemos as categorias que norteiam a construção de uma memória comum, partilhada, através da atualização de fotografias, da construção de identidade e da constituição da materialidade das imagens.

Ao final da análise dos álbuns que constituem o *corpus* investigado, constatamos as prerrogativas básicas para a construção das imagens e dos procedimentos que subjazem a idéia de partilha que o *site* Orkut, inserido na internet pode favorecer para a manutenção da memória.

CAPÍTULO I

MEMÓRIA E MODERNIDADE

Neste capítulo procuraremos elaborar um caminho para o tema da memória na Modernidade, com seus marcos teóricos mais variados, passando pela historiografia, filosofia e tentando uma aproximação de cunho mais sociológico possível. Este empreendimento é repleto de dificuldades, ora pela quantidade de teorias, ora pela profundidade dos conceitos, mas não muito menos difícil pelas mudanças de pensamento. Prestar contas as linha teóricas de interpretação sobre o tema da memória nas ciências humanas é uma tarefa árdua, mas que precisa ser enfrentada.

Como diz H. Lefévre (1962: 260) em seu livro *Introdução à modernidade*: “O céu da modernidade viu subir vários astros: o sol negro da melancolia e do tédio, lua pálida do desastre, vermelho sol da alegria. Desta conjunção imprevista nós não saberíamos extrair um horóscopo”. Em meio a essa conjunção da Modernidade, partimos do princípio que há um crescente interesse pelo tema da memória, na era da industrialização, na rapidez dos processos e da idéia do progresso, a preocupação com o passado no presente é um problema constante.

Assim, na primeira parte, abordaremos a questão da memória em Henri-Louis Bergson no tocante a sua busca por conceituar dois tipos de memória: a memória hábito e a memória lembrança. A primeira estando ligada ao saber-fazer de cor, aquilo que nos auxilia no dia a dia, a segunda, no entanto, seria aquilo que está em nossa essência e associada ao uso de imagens.

Passaremos em revista a teoria da memória coletiva de Maurice Halbwachs, que se constitui um marco para as ciências sociais. Implanta-se uma discussão bastante cara ao âmbito das ciências sociais, a nosso modo de ver, embutida no debate entre indivíduo e sociedade. Herdeiro da tradição do pensamento sociológico clássico, tendo seu principal expoente E. Durkheim, em que o indivíduo só se constitui como tal vivendo em sociedade, a memória coletiva em Halbwachs, teria como prerrogativa de existência a conexão com o grupo ou demais grupos, do contrário gera-se o esquecimento.

A fim de melhor dimensionar a importância dessa tradição de pensamento para a compreensão da teoria sobre memória, traremos para o debate as considerações de Ecléa

Bosi e o uso que ela dá ao conceito de memória coletiva em “lembranças de velhos” e o uso que a autora faz dos conceitos sobre memória, revisitando Bergson e Halbwachs que passa a ser o seu eixo norteador de sua pesquisa.

Na segunda parte, primeiro, apontaremos o sentido da narração e da experiência em Walter Benjamin e como isso reverbera nos discursos sobre memória na Modernidade.

Por fim, com o objetivo de avançarmos nas diferentes visões acerca da memória e para chegarmos a um possível denominador comum, procuraremos na discussão mais contemporânea conceitos que nos ajudem a entender a disseminação da memória do final do século XX até o presente. Nas formulações de A. Huyssen poderemos vislumbrar várias questões que se coadunam com a problemática que nos propomos e que veremos a seguir.

Seguindo os rastros de Bergson e Halbwachs

O problema concernente à questão da memória na Modernidade pode ser definida pelo embate entre uma memória física e biológica inerente aos seres humanos e uma memória social, relacionada a interações sociais, digamos que isso significa situar a memória entre a psicologia e a sociologia. Para Bergson (1990: 63s) “evocar o passado em forma de imagem, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar”. Essa pode ser a diferença fundamental entre o homem e o animal que pode ter seu passado gravado, mas que não o interessa. Bergson diferencia desse modo, o ser humano dos animais, através da sua condição de memória, ou seja, apenas os seres humanos se interessam pela memória. Em relação aos outros seres, expressamente a memória existe no ser humano porque ele lhe dispensa uma grande atenção. Em outras palavras,

“Por mais breve que se suponha uma percepção, com efeito, ela ocupa sempre uma certa duração, e exige conseqüentemente um esforço da memória, que prolonga, uns nos outros, uma pluralidade de momentos. Mesmo a “subjetividade” das qualidades sensíveis, como procuraremos mostrar, consiste sobretudo em uma espécie

de contração do real, operada por nossa memória.”
(Bergson, 1990: 23)

Os processos de formação de memória seriam de ordem individual, estando ligada a funções mecânicas do corpo. Com essa noção Bergson não consegue se afastar das questões biológicas que envolviam a teoria acerca da memória, isso provocará uma diferença fundamental com a teoria da memória coletiva de Maurice Halbwachs que veremos mais adiante.

Bergson aproxima a sua noção de memória ao que ele denomina de lembrança pura para a representação de um objeto ausente, mantendo assim a sua materialização no corpo, ou seja, no indivíduo, lugar onde começa e onde termina a operação da memória. Podemos tentar simplificar a memória em Bergson com a sua idéia de duração, mencionada acima, comparando a um movimento, como ele mesmo trata: a bem da verdade, ela já não nos representa nosso passado, ela o encena; e, se ela merece ainda o nome de memória, já não porque conserve imagens antigas, mas porque prolonga seu efeito útil até o momento presente” (Bergson, 1990: 63). Temos assim a um tipo de memória voltada para a ação a partir do momento que as imagens se fixam e se alinham criando no corpo disposições novas para agir no presente, no dia a dia.

Bergson e o problema da memória – o início de uma grande visada

O embate que se trava nesse período, final o século XIX e começo do XX, entre a filosofia, a sociologia e a história, quanto à discussão sobre memória é profícua e não pode deixar de ser considerada, pois servirá de embasamento para diversos pensamentos posteriores. Esse debate reverbera também no campo da literatura, o exemplo clássico que podemos trazer nesse momento é o ciclo narrativo de Marcel Proust, *À la recherche Du temps perdu*. A partir desse romancista da memória podemos compreender a noção de imagem de Bergson, considerada central, pois que esta se coloca no entremeio da memória e da percepção. Lembramos porque imaginamos, mas essa imaginação produz algum sentido. Esta teoria que acentua uma pureza em relação à memória exercerá uma grande influência na literatura.

No caso da literatura proustiana, podemos depreender a questão da memória dividida em dois tipos: voluntária e involuntária. Sendo a segunda um sinônimo da memória pura de Bergson, pois se trata de algo que estaria perdido em algum lugar da

mente e que pode retornar de forma que forme vários quadros de imagens do passado. “A memória é algo diferente de uma função do cérebro, e não há uma diferença de grau, mas de natureza, entre a percepção e a lembrança” (Bergson, 1990: 194), para o filósofo lembrança é a *representação de um objeto ausente*. Sobre essa questão Bosi afirma que,

“Todo o esforço científico e especulativo de Bergson está centrado no princípio da diferença: de um lado, o par percepção-idéia, par nascido no coração de um presente corporal contínuo; de outro, o fenômeno da lembrança, cujo aparecimento é descrito e explicado por outros meios.” (Bosi, 1994:46)

Esse para Bosi é o eixo da obra de Bergson, *Matéria e Memória*, onde o próprio título do livro traz o selo da diferença. Para aquela autora o que o método introspectivo de Bergson sugere é o fato da *conservação* dos estados psíquicos já vividos; conservação que nos permite escolher entre alternativas que um novo estímulo pode oferecer. A memória teria uma função prática de limitar a indeterminação (do pensamento e da ação) e de levar o sujeito a reproduzir formas de comportamento que já deram certo. Repetindo suas palavras: “a memória é essa reserva crescente a cada instante e que dispõe da totalidade da nossa experiência adquirida” (Bosi, 1994:47). O que Bergson elabora em sua teoria, segundo Bosi, é distinguir entre percepção pura e memória.

As duas memórias, como estabelecida por Bergson, onde, por um lado, o corpo guardaria esquemas de comportamento de que se vale muitas vezes automaticamente na sua ação sobre as coisas, configurando a *memória hábito*, ou seja, um tipo de memória dos mecanismos motores. De outro lado, ocorrem lembranças independentes de quaisquer hábitos: lembranças isoladas, singulares, que constituíram uma memória ressurgida do passado. A memória-hábito faz parte de todo o nosso adestramento cultural². Até o momento vimos tentando prestar contas acerca da teoria sobre memória a partir da Filosofia, no caso em questão a teoria bergsoniana. Nosso propósito é adentrarmos pelos conceitos estabelecidos por Bergson para que possamos estabelecer mais adiante o outro lado, ou seja, as considerações de M. Halbwachs com seu cunho

² Cf. Bosi, 1994, p.49; De algum modo podemos depreender que não é esse tipo de memória que nos interessa demonstrar aqui, mas é importante mencionarmos todas as dimensões que constituíram a discussão em torno da memória.

sociológico sobre memória e tentar compreender onde esses autores se afastam o que é demarcador para o nosso trabalho.

Desde já podemos levantar algumas questões que nos são caras e que deverão nos servir como bússola, embora talvez seja cedo para lançarmos isso: quando pensamos em todas estas distinções entre uma memória material ou como veremos mais adiante uma memória coletiva em Halbwachs, não podemos deixar de questionar a memória em relação às implicações técnicas com o surgimento da fotografia. Queremos indagar a respeito de que modo as imagens fotográficas podem se inserir no contexto de uma memória seja ela individual ou coletiva? Tentaremos nos aproximar das teorias sobre memória buscando encontrar algumas proposições e claro, novas questões que irão surgindo.

A *imagem-lembrança* de Bergson pode trazer à tona da consciência um momento único, singular, não repetido, irreversível da vida. Sendo assim, parece que essa memória é sempre o que não se pode repetir, dito de forma mais simples o passado, aquilo que não volta que se afastou com o tempo. Diferindo assim da memória hábito por seu “caráter não mecânico, mas evocativo, do seu aparecimento por via da memória” (Bosi, 1994:49). Nesse processo evocativo, como encontrar as bases para a questão dos sentimentos que podem suscitar um tipo de identificação a uma comunidade através da fotografia? Esta é mais uma questão que se nos apresenta e buscaremos desenvolvê-la mais adiante, quando confrontarmos algumas teorias mais ainda ao analisarmos imagens, ou seja, de que modo podemos pensar a memória num mundo onde tudo pode ser fotografado?

Voltando ao esquema de Bergson, quando trata da lembrança ao que parece, para o filósofo é que há uma unificação da percepção do passado no presente em um todo, configurando mais uma diferença com a memória-hábito que tem momento certo, de modo que se refere a uma situação definida, individualizada, incorporada às práticas do dia-a-dia. Como nos lembra Ecléa Bosi (1994:51):

“Na tábua de valores de Bergson, a memória pura, aquela que opera no sonho e na poesia, está situada no reino privilegiado do espírito livre, ao passo que a memória transformada em hábito, assim como a percepção “pura”, só voltada para ação iminente, funcionam como limites redutores da vida psicológica. A *vita activa* aproveita-se da *vita contemplativa*, e esse aproveitar-se é, muitas vezes, um ato de espoliação.”

Para Bosi, a posição introspectiva de Bergson em face do seu tema leva-o a começar a indagação pela auto-análise voltada para a experiência da percepção: “O que percebo em mim quando vejo as imagens do presente ou evoco as do passado? Está estabelecido, desse modo, o nexos entre imagem do corpo e ação” (Bosi, 1994: 44).

A memória que pode ser recuperada, de acordo com Bergson, e moldada seguindo a percepção do presente pode ser de grande valia para o nosso estudo, porém quando vista essa impossibilidade através da técnica tornar-se-á um impedimento para o andamento das questões acerca do estabelecimento de uma memória que pode advir, por exemplo, da fotografia.

Precisamos neste momento perceber a contribuição de Bergson e foi isto que tentamos elaborar, para que possamos dar continuidade com o pensamento de Maurice Halbwachs. Trouxemos para compor esta primeira parte o trabalho de Ecléa Bosi sobre “Lembranças de velhos”, como uma solução de como essa autora aplica conceitos de Bergson. Vale ressaltar que Bosi traçará seu trabalho com base na memória coletiva de Halbwachs, o que para nós também é fundamental, mas é preciso perceber de que modo a teoria de Bergson é importante para aquele autor. Melhor dizendo, entender o modo pelo qual o sociólogo ao estabelecer a sua teoria vai se valer de noções de memória em Bergson e onde se afastará para estabelecer o seu conceito de memória, adjetivando-a de coletiva.

De acordo com a perspectiva de Bosi, devemos entender o pensamento de Bergson para demonstrar o seu esforço em estudar memória, principalmente para diferenciá-lo de Maurice Halbwachs, que é importante para o estudo de memória de velhos que ela realiza. Para o presente trabalho é importante essa contextualização teórica, pois o andamento desta pesquisa está baseado nas noções de memória coletiva.

Para Bosi a relevância de Bergson consiste em “mostrar que o passado se conserva inteiro e independente no espírito; e que o seu modo próprio de existência é um modo inconsciente” (Bosi, 1994: 51), ou seja, a lembrança antes de ser atualizada pela consciência vive em estado latente. Isso pode implicar na importância da fotografia para trazer a tona os sentimentos, também quando esses forem comuns a outras ‘pessoas’ poderão estabelecer o que Halbwachs vai chamar de memória coletiva. Bergson ao trazer a questão do inconsciente, para Bosi, explicita esse estado

(inconsciente) como aquilo que “está abaixo da consciência atual”, “abaixo” metaforicamente (1994: 51s).

É precisamente nesse reino de sombras que se deposita o tesouro da memória, para Bergson, ou seja, no inconsciente. Importa-nos manter neste momento o seu entendimento central da memória como *conservação do passado* que sobrevive, chamado pelo presente sob as formas da lembrança ou em si mesmo, de forma inconsciente. Para Bergson, a lembrança trás para o presente algo que está ausente, ela re-presenta, como se condensasse uma série de momentos. Cabe entender que para Bergson, a memória é uma evocação surgida em nossa mente, exclusiva ação do espírito, para usar uma expressão desse autor. Seguindo as palavras de Bergson, “para evocar o passado em forma de imagem, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar” (Bergson, 1990:63s). Notemos que a dimensão da memória bergsoniana não ultrapassa os limites da mente humana, configurada como uma evocação *natural* comparada ao sonho. Memória é sonho mesmo, pois está localizada na mente humana. Todavia, Bergson não deixa de mencionar uma sutileza dessa subjetividade que perfaz a lembrança, afirmando que “*a memória é algo diferente de uma função do cérebro, e não há uma diferença de grau, mas de natureza, entre a percepção e a lembrança*”³.

Para Bosi,

“No estudo de Bergson defrontam-se, portanto, a subjetividade pura (espírito) e a pura exterioridade (a matéria). À primeira filia-se a memória; à segunda, a percepção. Não há, no texto de Bergson, uma tematização dos sujeitos-que-lembram, nem das relações entre os sujeitos e as coisas lembradas; como estão ausentes os nexos interpessoais, falta, a rigor, um tratamento da memória como fenômeno social.” (Bosi, 1994:54)

A partir desse comentário podemos perceber o aspecto que justifica o tema da memória para a sociologia, por tratar-se de uma reconstrução no presente devido aos quadros existentes na sociedade, como veremos adiante no tópico que trataremos de Halbwachs. A lembrança bergsoniana, vista como conservação do passado em sua totalidade não é possível, pois o sistema de representações sociais e as próprias relações

³ Grifos do autor. (Cf. Bergson, 1990:194).

sofreram mudanças com o passar do tempo. Nesse ponto é que a perspectiva halbwachiana acerca da memória será fundamental, pois esta tratará não da memória em si, mas dos *quadros sociais da memória*, focando a questão das instituições sociais.

Agora chegamos a um ponto relevante, a saber, onde o pensamento de Halbwachs irá divergir do pensamento bergsoniano. Essas diferenças são importantes, pois elucidam a chave de leitura para o entendimento da memória em Bergson e de que modo a memória será introduzida na Sociologia. Ao estabelecer uma memória no campo da mente humana, ou seja, enfatizando a subjetividade ao lado da intuição, o filósofo contribui para uma nova configuração das teorias sobre memória, até então, inteiramente voltadas para o lado biológico. Mais adiante, como poderemos perceber Halbwachs irá discordar e levar adiante um projeto que incluirá a memória no plano do social, uma decisão ousada e de acordo com o pensamento social da época, principalmente se pensarmos nas influências do funcionalismo durkheimiano.

Ampliado nossa questão principal neste capítulo, acerca das teorias sobre memória, nesse balanço que nos propomos a fazer, cremos que estamos prontos para avançar em mais um ponto: o conceito de memória em Halbwachs.

Memória Coletiva e Memória Individual

A partir da corrente de pensamento exposta acima, ou seja, a interpretação de Bergson sobre a memória, ao descentrar a sua relação com o espírito, com a mente, demarca uma instância diferente do corrente no âmbito da filosofia. Bergson une ao espírito a questão da matéria o que irá representar uma grande mudança no pensamento acerca da memória, afastando-se, assim, da determinação da razão muito em voga à sua época. Por conseguinte, no âmbito da sociologia, Maurice Halbwachs (1990) estabelece estudos sobre a memória, numa busca de compreendê-la como resultado da força social vigente, determinada por *quadros* que antecedem e possibilitam a sociedade. Nossas lembranças no presente nos são “lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos” (cf. Halbwachs, 1990: 22).

De forma veemente e pretendendo estabelecer uma teoria sobre memória inserida no contexto sociológico Halbwachs adjetiva a memória de *coletiva*:

“Não é suficiente reconstituir peça por peça a imagem de um acontecimento do passado para se obter uma lembrança. É necessário que esta reconstrução se opere a partir de dados ou de noções comuns que se encontram tanto no nosso espírito como no dos outros, porque elas passam incessantemente desses para aqueles reciprocamente, o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma sociedade.”
(Halbwachs: 1990:34)

Segundo Halbwachs, a mente, ou como podemos exprimir, não basta o uso da razão para formular memória, haveria algo mais no processo de elaboração das lembranças. A reconstrução do passado se dá, para o sociólogo, a partir de elementos pré-determinados pela sociedade, elementos estes que agiriam como um dispositivo de recordação confirmado no grupo e pelo grupo a que se pertence.

Desse modo, podemos considerar que Halbwachs se aproxima de Bergson para depois se afastar colocando a matéria da memória como resultado da sociedade e do apego a um determinado grupo. Isso confirma a sua inserção no pensamento durkheimiano, ou seja, dentro das teorias funcionalistas. Não nos interessa aqui aprofundar essa questão, mas entender de que modo possamos situá-lo quanto aos modelos da teoria social.

O contato com as pessoas é importante para manter viva a memória. Seguindo o pensamento de Halbwachs, não haveria memória sem uma participação efetiva junto ao grupo, ou seja, a memória é vivenciada em conjunto e só assim pode ser dita como verdadeira. Discorrendo sobre a amnésia patológica, Halbwachs, estende a questão da importância da sociedade a tal ponto afirmando que *esquecer um período de sua vida é perder contato com aqueles que então nos rodeavam*. Essa comparação um tanto forte, é útil para entendermos a faculdade da memória como um desdobramento do social:

“De um modo talvez menos brusco e brutal, na ausência de perturbações patológicas quaisquer, pouco a pouco nos distanciamos e nos isolamos de certos meios que nos esquecem, mas que conservamos apenas uma lembrança vaga. Podemos definir ainda em termos gerais os grupos com os quais nos relacionamos. Mas não nos interessam mais, porque no presente tudo nos afasta deles.”
(Halbwachs, 1990:33)

Essa disposição de que o afastamento do grupo gera o esquecimento está na função social de coesão que permite a memória. Isso se aplica a busca na internet de manter uma memória através da fotografia, problemática que pretendemos perceber até o final desse trabalho. Assim sendo, a rede pode dar uma sustentação de co-presença ainda que de forma virtual com o uso da fotografia.

Não que pretendamos imputar algumas dessas questões à teoria de Halbwachs, mas as noções que esse autor suscitou acerca da memória coletiva podem de algum modo nos levar a esse entendimento. Sabendo que a preocupação dele era estabelecer uma teoria social da memória e contextualizando o momento de seus estudos, podemos perceber a fragmentação da sociedade na modernidade, o que levou Halbwachs a pensar numa perda de memória a partir do afastamento dos indivíduos, o oposto disso favoreceria a manutenção dos quadros de memória.

Desse modo, em nosso contexto atual não podemos dizer que estejamos livres dessa preocupação ou que ela tenha se tornado menor, mas que tomou outras proporções. Assim, se configura o nosso interesse pela memória nos dias atuais e de que forma ela é redimensionada quando contamos com as novas tecnologias de comunicação, especificamente, o uso da fotografia na experiência de registro e de interação social. Recuperar conceitos sobre memória na sociedade tal como ela é hoje pode parecer às vezes ultrapassado, e às vezes pretensioso, se em um ou outro caso, o que importa é nos apropriarmos das contribuições teóricas anteriores e podermos estabelecer noções sobre a questão de como pensar em uma memória coletiva na era digital.

Para Halbwachs (1990: 36), “nossos sentimentos e nossos pensamentos mais pessoais buscam sua fonte nos meios e nas circunstâncias sociais definidas”, o que impossibilita uma memória estritamente individual. Discordando de Bergson, Halbwachs retira do indivíduo a responsabilidade pela memória, colocando-a na esfera da definição social:

“No primeiro plano da memória de um grupo se destacam as lembranças dos acontecimentos e das experiências que concernem ao maior número de seus membros e que resultam quer de sua própria vida, quer de suas relações com os grupos mais próximos, mais freqüentemente em contato com ele.” (Halbwachs, 1990: 45)

A lembrança individual não tem um destaque no pensamento de Halbwachs, ou seja, ela é vista como um resultado das lembranças coletivas, onde o que pensamos que é uma lembrança particular, mas na verdade acreditamos assim pelo que nos foi dito por outros. “Quantos homens têm bastante espírito crítico para discernir, naquilo que pensam, a parte dos outros, e confessar a si mesmos que, no mais das vezes, nada acrescentam de seu?” (1990: 47). Com essa indagação Halbwachs reforça sua teoria da memória coletiva e nos instiga a pensar se realmente podemos ter uma memória só nossa ou isto só é possível por conta da relação com o grupo em que vivemos. A solução proposta por esse autor é que como não resistimos ao que ele chama de uma *sugestão de fora*, acreditamos pensar e sentir livremente, quando, na verdade estamos sofrendo influencias sociais e não percebemos claramente. Para Halbwachs,

“(…) se a memória coletiva tira sua força e sua duração do fato de ter por suporte um conjunto de homens, não obstante eles são indivíduos que se lembram, enquanto membros do grupo. Dessa massa de lembranças comuns e que se apóiam uma sobre a outra, não são as mesmas que aparecerão com mais intensidade para cada um deles.” (Halbwachs, 1990: 51)

Toda dificuldade em lembrar seria decorrente do afastamento do grupo. A memória se extinguiria sem esse aspecto da coletividade, do social, pois não haveria referencias que a confirmasse. Para Halbwachs, aquilo que não conseguimos lembrar e se apresenta como uma dificuldade e nada mais seria do que decorrência do distanciamento do grupo, da comunidade em questão. No seu enfoque sociológico acerca da memória, Halbwachs influenciado por Durkheim, mantém a dicotomia entre sociedade e indivíduo como pólos antagônicos, notamos ainda mais que esta questão se resolve para ele relevando a supremacia do coletivo sobre o individual. Halbwachs afirma que, “por mais estranho e paradoxal que isto possa parecer, as lembranças que nos são mais difíceis de evocar são aquelas que não concernem a não ser a nós” (1990:49).

Vale ressaltar o contexto da obra de Halbwachs e a preocupação com o indivíduo na modernidade, com todas as suas novidades inclusive quando pensamos na questão da experiência da sociedade e nos processos de transformação pelo qual esta vinha sofrendo. Neste trabalho pretendemos compreender os modos pelos quais o uso da fotografia passa a ser um instrumento de memória, operada para essa função. De algum

modo o uso da imagem fotográfica se coloca nesse percurso como uma possibilidade de guardar memória. O próprio Halbwachs analisou a relação entre lendas e determinados grupos sociais ligados à chamada terra santa, onde os lugares bíblicos são tomados como referências para a memória coletiva e recriação de novas histórias através do uso de imagens⁴.

Para Halbwachs as mais diversas lembranças que temos por mais pessoais que nos pareçam explicam-se sempre “pelas mudanças que se produzem em nossas relações com os diversos meios coletivos”, isto é, mantém uma ligação com esses meios e, eventualmente, com suas transformações (Halbwachs (1990:51).

Para evidenciar ainda mais a importância da coletividade em relação à memória, Halbwachs elabora uma distinção entre memória coletiva e memória histórica, com um desdobramento importante, a saber: a memória autobiográfica e a memória histórica. Onde a primeira se apoiaria na segunda, *pois toda história de nossa vida faz parte da história em geral*. A memória histórica abrangeria a memória autobiográfica, representando o passado de forma “resumida e esquemática, enquanto que a memória de nossa vida nos apresentaria um quadro bem mais contínuo e mais denso” (Halbwachs, 1990:55). Em sua concepção de história, Halbwachs apresenta um limite que se define quanto a este resumo-esquema, como datas, fórmulas, que para ele se transformam em epitáfio do túmulo de um morto. Pois o que vale para Halbwachs é a memória viva que se evidencia no indivíduo, mas que é reforçada pelo grupo, ou seja, reconstruída pela coletividade, como veremos no tópico seguinte.

Memória e reconstrução

Do que vimos anteriormente, importa ressaltarmos que se os fatos da história oficial não estiverem de algum modo relacionado com a vida do indivíduo, com o seu grupo ou comunidade, para Halbwachs, será, digamos assim, uma memória de segundo plano. Portanto, pouco será possível reconstruir de tal passado, tomado como memória coletiva, pois justamente se opõe a isto. Vale retomar, ainda que brevemente, pois já tratamos disso no início deste capítulo o trabalho de Ecléa Bosi (1994), *Memória e*

⁴ *La topographie légendaire de Évangiles en terre sainte*, 1941. Esse estudo empírico foi realizado através de cartões postais.

Sociedade – Lembranças de Velhos, como ilustrativo dessa questão. Pois nos depoimentos coletados encontram-se fatos da história de São Paulo, do Brasil, mas porque se relacionam com a situação dos entrevistados. A contribuição de Halbwachs é importante para Bosi, quando ele mantém essa interconexão entre grupo e pessoa, sociedade e indivíduo na reconstrução de suas lembranças. Segundo Halbwachs:

“A lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e, além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada.” (Halbwachs, 1990: 71)

Dessa forma, o que conta é o passado vivido, melhor dizendo, vivenciado que determina a reconstrução das lembranças no presente muito mais do que o passado aprendido através, por exemplo, da história escrita. Assim, a história oficial para Halbwachs é menos importante do que a memória reconstruída no dia a dia, ou seja, não são as datas comemorativas, os desfiles oficiais ou mesmo os monumentos que compõem a memória coletiva. Estes precisam estar fortalecidos pela vivência do passado. Aqui se apresenta um problema: como se reconstrói a memória do passado se ele não foi vivenciado? Estamos pensando no caso das novas gerações e podemos nos sentir tentados a dizer que não existe mais memória que tudo é apenas presente, mas isso não basta e talvez não responda a presente questão. Para Halbwachs a história oficial, aprendida na escola, por exemplo, pode ser um instrumento de manutenção da memória, todavia, ela precisa ser vivenciada no interior do grupo, na experiência da comunidade, por isso a adjetiva de *coletiva*. Vale citá-lo mais uma vez:

“À medida em que os acontecimentos se distanciam, temos o hábito de lembrá-los sob a forma de conjuntos, sobre os quais se destacam às vezes alguns dentre eles, mas que abrangem muitos outros elementos, sem que possamos distinguir um do outro, nem jamais fazer deles uma enumeração completa.” (Halbwachs, 1990:72)

Esse distanciamento dos acontecimentos do passado, segundo Halbwachs, pode ser superado a partir de contextos culturais específicos que mantém a memória viva, isto tem haver com a experiência coletiva, prerrogativa para a reconstrução da memória. Os

conjuntos de imagens que compõem a memória coletiva estão enquadrados nos indivíduos vivendo em grupo:

“Um quadro não pode produzir totalmente sozinho uma lembrança precisa e pitoresca. Porém aqui, o quadro está repleto de reflexões pessoais, de lembranças familiares, e a lembrança é uma imagem engajada em outras imagens, uma imagem genérica reportada ao passado.” (Halbwachs, 1990:73)

Essas imagens mentais calcadas nas lembranças familiares dão a dimensão da importância dos contextos culturais anteriores ao indivíduo e de como elas se encaixam para formar a memória coletiva, ou seja, no reforço das imagens de cada um formando a coletividade. A imagem só pode ser reconstruída no âmbito do social, do contrário ela é apenas uma imagem *flutuante*. Quando, por exemplo, lembramos de nossa primeira entrada em aula, na escola, opera, nesse caso individual, uma forma de perpetuação da imagem. Quando somamos a isso a própria escola como instituição e os contatos que foram travados nessa nova fase da vida esse evento resulta num dia inesquecível⁵. Ainda que pareça ir muito adiante, queremos neste contexto da importância das imagens mentais, ressaltar, o uso da pintura, do retrato e posteriormente da fotografia como instrumento que representaria o passado de forma real. Em se tratando especialmente da fotografia esta irá tomar um lugar de destaque na modernidade, servindo como parâmetro para estabelecer o passado “verdadeiro”, assim, podemos advogar prováveis mudanças nas teorias sobre memória.

Deixando de lado esta questão, ao menos por enquanto, voltemos à reconstrução da memória coletiva apregoada por Halbwachs. No tocante aos grupos que os indivíduos fazem parte e que nas diversas épocas não são mais os mesmos, mas mesmo assim é a partir do ponto de vista deles que consideramos o passado. “É preciso, então, que à medida que estou mais engajado nesses grupos e que participo mais estreitamente em sua memória, minhas lembranças se renovem e se completem” (Halbwachs, 1990: 74-75). Encontramos mais uma vez o reforço da comunidade vivida para que as lembranças possam ser renovadas, indo mais além gerando uma idéia de completude. Os grupos, aos quais os indivíduos estejam enlaçados e absorvidos são os responsáveis pela reconstrução da memória.

Podemos notar que pertencer a um grupo reforça a memória e nessa interação o que é lembrado não necessariamente seja de modo homogêneo. “Porque é impossível que duas pessoas que viram o mesmo fato, quando o narram algum tempo depois, o reproduzem com traços idênticos” (Halbwachs, 1990:75).

Nesse contexto, Bosi explicita essa questão com clareza, sobre a forma como a memória é reconstruída, constatando que:

⁵ Cf. Elizabeth dos Santos Braga (2000), *A constituição social da memória*. Trata-se de uma pesquisa com alunos do pré-escolar e suas lembranças.

“Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado. A memória não é um sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, “tal como foi”, e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual.” (Bosi, 1994:55)

Incorporando a lição de Halbwachs, vemos que Bosi aceita que nossa percepção no presente é alterada e, assim, também *nossas idéias, nossos juízos de realidade e de valor*. De modo que, tal como preconizava Bergson, a lembrança ressurgida inteiramente do passado não é possível, pois as estruturas e representações coletivas do indivíduo estão sempre se modificando e nessas mudanças não dá para lembrar de forma “autêntica”, mas apenas por meio da reconstrução. Quando o ambiente é alterado, por menor que seja a alteração, a memória deve sofrer alteração. A partir disso, Halbwachs colocará a memória do indivíduo atrelada à memória do grupo, determinando seu aspecto coletivo para que esta possa ser reconstruída no presente. Mirian Sepúlveda dos Santos, comentando sobre essa questão na perspectiva halbwachiana, afirma que as “lembranças do passado precisam ser pensadas a partir de quadros sociais que antecedem os indivíduos e o passado é continuamente reconstruído no presente”. Sendo a memória resultado de representações coletivas, os chamados quadros sociais, esta visão rompe com a perspectiva linear dos fatos, ampliando as possibilidades de atuação da história, quando se abre para a noção da reconstrução e não mais uma cópia fiel dos grandes feitos heróicos, podendo também ser percebida na diversidade do cotidiano (cf. Santos, 2003:44).

Notemos que Halbwachs está sempre tentando fortalecer sua teoria acerca da memória coletiva como um modo de remeter-se à necessidade da comunidade a que se pertence. Assim, a teoria halbwachiana marca definitivamente sua ruptura com a teoria da memória de Bergson, que com já vimos, as lembranças estariam guardadas no inconsciente e que poderiam ser evocadas em algum instante ou até mesmo surgir através dos sonhos.

“(…) não subsistem, em alguma galeria subterrânea de nosso pensamento, imagens completamente prontas, mas na sociedade, onde estão todas as indicações necessárias

para reconstruir tais partes de nosso passado, as quais nos representamos de modo incompleto ou indistinto, ou que, até mesmo, cremos que provêm completamente de nossa memória.” (Halbwachs, 1990:77)

Entretanto, não podemos deixar de questionar o tipo de experiência quanto a vivência coletiva na modernidade, quando esta é vista como o fim da tradição, com a fragmentação das relações e a passagem para uma sociedade cada vez mais individualista. Isto posto, se constitui na problemática de muitos autores como Simmel, Tönnies, Weber, entre outros, com suas eventuais peculiaridades ao analisarem a modernidade. Percebemos a necessidade de questionar a teoria de Halbwachs, no tocante à reconstrução do passado pela memória através de processos coletivos, anteriores ao indivíduo e mais ainda de que modo isso pôde ser visto por outros autores, entre os quais citamos Walter Benjamin, que aponta com mais clareza para a experiência da memória na modernidade.

Antes, porém, precisamos nos deter na importância da linguagem para a memória e de que modo percebemos isto na teoria de Halbwachs. Ainda que este autor não se utilize da palavra narração, podemos subentender que sem contar não seria possível a reconstrução da memória coletiva, prossigamos então.

A Linguagem como expressão da memória

Dois momentos são emblemáticos para extraímos uma relação entre memória e linguagem para Halbwachs, são eles: primeiro, quando descreve acerca do esquecimento pelo desapego ao grupo através do exemplo do professor e dos alunos de uma mesma sala de aula. As informações comunicadas pelo mestre terão sua marca e servirão como uma espécie de parâmetro para suas lembranças no futuro quando estes se dispersarem, assim “para os alunos, ela viverá por algum tempo ainda; pelo menos, a ocasião freqüentemente se lhes oferecerá para nelas pensar, e dela lembrar-se”. Permanecendo no mesmo meio social, em vista, possivelmente das idades próximas, aquilo que os alunos experimentaram juntos com o mestre servirá para lembrar que estiveram juntos sob o cuidado daquele mestre em algum momento de suas vidas. Notemos com isso a importância da linguagem daquilo que foi comunicado,

subentendido que alunos e mestre não estiveram em silêncio numa sala de aula, houve ensinamento e por esta referência as lembranças serão mantidas (Halbwachs, 1990:29).

Mas, há algo mais revelador em outra citação de Halbwachs a respeito do que não é comunicado e, portanto, deve permanecer no esquecimento, ou apenas ser uma lembrança individual, onde subsistem mais indeterminações do que certezas. Trata-se de uma lembrança de infância que não foi socializada no quadro da família, sendo este o segundo momento que anunciamos acima. Vejamos como Halbwachs nos apresenta uma lembrança de Charles Blondel em que este não consegue estabelecer a localização exata do que lhe aconteceu. Em sua infância Blondel sofreu um acidente, ficou preso em um buraco e depois de adulto isso lhe vem à memória, mas faltam peças para completar esse quebra-cabeça. Em sua descrição Blondel diz que tem muita necessidade de reconstruir o ambiente de sua lembrança. Porém, de acordo com Halbwachs, para que esta reconstrução do passado de Blondel pudesse se concretizar no presente faltou que ele tivesse narrado o fato individual que lhe ocorreu, isso no momento seguinte ao ocorrido – “além do que, disse-nos Blondel, ele jamais contou esse acidente a nenhum de seus pais, e está certo de não ter pensado nele novamente” (Halbwachs, 1990:39).

Talvez por medo das conseqüências do acidente e da reação dos seus pais, Blondel não transmitiu o que lhe aconteceu individualmente, portanto, não há como reconstruir o fato, principalmente porque segundo a visão de Halbwachs, faltou o principal: estar ligada ao grupo, nesse caso ao quadro da memória familiar, que poderia ter sido produzido pela narração, pelo discurso. Segundo Ecléa Bosi,

“O instrumento decisivamente socializador da memória é a linguagem. Ela reduz, unifica e aproxima no mesmo espaço histórico e cultural a imagem do sonho, a imagem lembrada e as imagens da vigília atual [...] As convenções verbais produzidas em sociedade constituem o quadro ao mesmo tempo mais elementar e mais estável da memória coletiva.” (Bosi, 1994:56)

O processo de reconstrução da memória está ligado ao uso da linguagem, ou seja, precisamos comunicar algo para que na socialização da mensagem se possa constituir a memória do grupo, da comunidade e por fim da memória coletiva. Nas duas ilustrações vimos, em um a possibilidade de lembrança e de reconstrução do passado, enquanto no outro o mesmo não era possível, pois não houve socialização da informação. A linguagem seria o elemento unificador da experiência, mas para que isso

possa ocorrer é preciso que ela esteja ligada ao quadros de memória, nos casos que vimos acima, a escola e a família. Apoiada na memória dos outros, a função social da memória é manter a sociedade unida no processo de reconstrução do passado, onde a experiência se refaz.

Assim não podemos separar a memória da linguagem, vimos isto de forma subentendida na teoria de Halbwachs, confirmando também no trabalho de Bosi sobre lembranças de velhos. Percebemos o uso da oralidade na reconstrução da memória e o uso fundamental da linguagem. Vista assim, a memória é fruto da reconstrução no presente, por isso não pode ser vista como linear, mas como pedaços montados por determinado grupo de indivíduos, uns se apoiando na memória dos outros, daí o seu caráter coletivo, baseada em quadros de memória.

Apontamos então para a experiência na modernidade no tocante à memória coletiva como conceituava Halbwachs. Porém, surge uma questão que tocamos nela ao longo do caminho que viemos percorrendo, desde Bergson, até chegar à teoria halbwachiana: o impasse na teoria de Halbwachs se impõe quando pensamos que ele separa indivíduo e sociedade, onde o primeiro só poderia lembrar em conjunto, que sem os quadros sociais de memória (família, escola, religião, trabalho, entre outros) que atuam de fora para dentro não seria possível a reconstrução da memória. Mais ainda, num contexto de afastamento da tradição e de fragmentação da experiência, características da Modernidade, de que modo poderemos pensar em quadros sociais de memória e compartilhamento de experiências, se vivemos cada vez mais o distanciamento na vida social?

Para Myrian Sepúlveda do Santos,

“O diagnóstico de ruptura com a tradição tem sido desenvolvido por uma série de estudos que defendem a idéia que os indivíduos contemporâneos são mais livres do que os do passado, pois se confrontam com uma grande possibilidade de escolha entre caminhos alternativos, atravessadas por novos meios de comunicação e tecnologias, que implicam em uma nova percepção espaço-temporal.” (Santos, 2003:78)

A percepção sobre memória se modifica com a Modernidade e alguns autores procuraram demonstrar essas mudanças. Walter Benjamin se coloca como um dos expoentes que percebeu e se dedicou sobre esta questão. Assim, não podemos prescindir

de sua contribuição quanto à questão da experiência na Modernidade, sendo este o foco do próximo ponto.

Experiência e Narração em Walter Benjamin

Após a apresentação do modo como a memória foi interpretada por Bergson e por Halbwachs, podemos agora colocar a questão da experiência e da narração benjaminianas e nos posicionarmos nesse debate. Quando anteriormente nos perguntamos sobre a possibilidade da restauração da memória no presente, baseada em quadros sociais, como isso poderia ocorrer no contexto da fragmentação na modernidade? Ou seja, sem o *a priori* dos quadros de memória que configurariam a memória coletiva, nos termos de Halbwachs, onde a coletividade baseada na tradição não mais daria suporte à narração e à recordação, de que modo há um redimensionamento da experiência e, conseqüentemente, da memória na atualidade? Assim, num primeiro momento discutiremos a experiência e narração em Benjamin, passando em seguida para a questão da memória como alegoria. Para encerrarmos esse debate abordaremos o tema da memória no contexto atual, seguindo as considerações de Andreas Huyssen, com sua proposta de sedução da memória.

Benjamin nos diz:

“Em nossos livros de leitura havia uma parábola de um velho que no momento da morte revela a seus filhos a existência de um tesouro enterrado em seus vinhedos. Os filhos cavam, mas não descobrem qualquer vestígio do tesouro. Com a chegada do outono, as vinhas produzem mais que qualquer outra na região. Só então compreenderam que o pai lhes havia transmitido uma certa experiência: a felicidade não está no ouro, mas no trabalho.” (Benjamin, 1994:114)

Esse texto escrito em 1933 nos dá a dimensão da importância da experiência e da narração para a continuidade da sociedade tradicional. Benjamin demonstra que o pai deve uma herança aos filhos, sendo que esta herança à primeira vista um tesouro que precisaria ser encontrado, literalmente, como se estivesse enterrado. Com a chegada do outono, ou seja, com o passar do tempo, os filhos vão assimilar o verdadeiro ensinamento do pai: o trabalho é que pode produzir felicidade. Podemos especular a

cerca da experiência desses filhos, se eles também fizeram o mesmo com seus filhos. Isso caracteriza a sociedade tradicional que Benjamin está prestes a anunciar o seu fim e se tornar o teórico da modernidade com seu crescente interesse por temas que espelham essa passagem.

Santos (2003: 30), afirma que, “para Marcuse e Benjamin, a perda dos vínculos entre gerações e o isolamento crescente de indivíduos seriam aspectos de uma sociedade pós-tradicional, em que experiências do passado deixariam de exercer seu papel na condução de hábitos e atitudes do presente”.

Segundo Walter Benjamin, a tradição era representada pela autoridade da velhice, dotada de experiências que se manifestavam em provérbios, histórias e narrativas de lugares longínquos. Desse modo, podemos notar mudanças na forma de experimentação e sua transmissão que não mais se dão “diante da lareira”, como diz W. Benjamin (1994: 114). Acrescido da desterritorialização, ou seja, não mais num contexto de co-presença. A simultaneidade entre quem conta a história e quem a ouve tem mudado, e mais, aquele que a ouve também interfere na forma como a história é contada, ou seja, todos podem intervir no “arquivo”, que se encontra pulverizado.

A oralidade, característica da comunidade tradicional e tão fortemente usada na transmissão das ações da experiência, tem sofrido um deslocamento. O que antes se contava e se difundia como experiência, através do uso da memória, mudou, ou seja, houve a desvinculação das experiências do passado. Para Benjamin, o fato da experiência não estar mais vinculada a nós e ter sido subtraída, resulta na pobreza da humanidade, isto é, na barbárie, que nada mais é do que a busca de encontrar a origem, obedecendo “ao que está dentro, e não à interioridade” (1994: 116), ou seja, a não interiorização da experiência.

Isso quer dizer que, em primeiro lugar, houve uma mudança no modo de experimentar a vida. Onde a tradição prevalecia, na atualidade passa a vigorar a técnica e, em segundo lugar, o que importa agora é entender como a sociedade industrial se organiza para estabelecer as suas experiências, baseadas na memória, que já não mais se apóiam numa idéia de origem e de autoria.

As formas de reprodução que manifestam um novo tipo de suportes de memória, para Benjamin, vão desde a reprodução técnica da escrita, numa seqüência da xilografia, passando pela litografia, até chegar à imprensa e a fotografia, sem deixar de mencionar a reprodução técnica do som, (Benjamin, 1994: 166s). O “*aqui*” e “*agora*”, ausente na reprodução, o seu efeito desterritorializador, em termos de escrita, como

suporte mnemotécnico, e deste modo, o distanciamento do autor e do leitor, acrescido da imagem.

É preciso notar o modo como Benjamin trata da experiência na modernidade, a partir das noções de *Erfahrung* e *Erlebnis*, onde a primeira está baseada na memória de uma tradição cultural e histórica e a segunda baseada na vivência do indivíduo privado, isolado, sendo este o indivíduo característico da modernidade. Em se tratando da experiência, Benjamin trata dessa questão analisando a literatura de Baudelaire e Proust, como representativas da estética moderna, o primeiro em relação aos seus temas e o segundo pelo seu interesse pela *memória involuntária*. Nesta direção diz Benjamin (1989: 108), “só pode se tornar componente da *mémoire involontaire* aquilo que não foi expressa e conscientemente “vivenciado”, aquilo que não sucedeu ao sujeito como “vivência”. Benjamin sugere uma diferença entre experiência e vivência, ou seja, na modernidade estaríamos fadados a um declínio da experiência, onde a recordação se daria baseada na vivência. Segundo Konder, a vivência “é a impressão forte, que precisa ser assimilada às pressas, que produz efeitos imediatos”⁶.

Isso pode ficar mais claro quando pensamos na explicação de Benjamin sobre o desenvolvimento da comunicação em relação à narração como marca da sociedade baseada na tradição, vejamos:

“Há uma rivalidade histórica entre as diversas formas de comunicação. Na substituição da antiga forma narrativa pela informação, e da informação pela sensação reflete-se a crescente atrofia da experiência. Todas essas formas, por sua vez, se distinguem da narração, que é uma das mais antigas formas de comunicação. Esta não tem a pretensão de transmitir um acontecimento pura e simplesmente (como a informação o faz); integra-o à vida do narrador, para passá-lo aos ouvintes como experiência.” (Benjamin, 1989: 107)

Então podemos afirmar que a modernidade para Benjamin é o declínio da experiência, portanto da memória, em vias da troca da narração pela informação. O jornal, algo tão característico da modernidade é uma forma de construção da vivência em lugar da experiência. Assim, através da imprensa, pois é disso que Benjamin está falando, a vivência do cotidiano pode ser assimilada e tomada na experiência individual.

⁶ Cf. Sobre alguns temas em Baudelaire, Benjamin, 1989:146, notas, (N. do R. T.)

Podemos crer que há uma substituição, do narrador que coleciona uma série de histórias e faz com que elas participem da vida comunitária dos indivíduos, pelos fatos do dia a dia dispostos pelo jornal, que com toda sua rapidez deve ser logo substituído por fatos novos no dia seguinte. Para Benjamin, o surgimento do romance produz também a solidão, a leitura solitária, diferente da experiência encontrada no narrador envolvido com a comunidade, na elaboração das histórias passadas de geração em geração⁷.

“Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo”. Com essa frase Benjamin chama à atenção para a diferença entre informação e narração. Completa ele: “e, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes” (Benjamin, 1994:203). A questão para Benjamin está centrada no fato de que as notícias já vêm acompanhadas de explicação a serviço da informação. Recapitulando: quando lá no início trouxemos a questão da narrativa do pai no leito de morte, foi necessário o tempo passar para que os filhos tivessem a explicação do que o pai lhes tinha deixado. Assim, narração e experiência estão justapostas uma a outra, por igual, mantendo-se a memória, pois está garantida a sua transmissão. Para Gagnebin, “quando Walter Benjamin fala do fim da narração e o explica pelo declínio da experiência (Erfahrung), ele retoma exatamente os mesmos motivos: a continuidade entre as gerações, a eficácia da palavra compartilhada numa tradição comum [...]” (Gagnebin, 2006:109)

Essa proposição está assentada na noção de declínio da experiência na modernidade proposta por Benjamin. Entrevê-se que na modernidade para Benjamin a possibilidade de uma narração baseada na experiência coletiva torna-se inviável. Desse modo, a constituição social da memória fica, no mínimo, embotada e pensar a memória coletiva nos termos propostos por Halbwachs, na atualidade torna-se matéria difícil. Efetivamente estamos chegando a uma possível resposta à questão de que modo o redimensionamento da memória na atualidade pode ser pensado. Ao passo que fomos demonstrando nossa problemática nos inserimos no debate para que possamos fazer a passagem para a fotografia e memória no próximo capítulo. Ainda vale explicitar mais ainda nas palavras de Gagnebin, o que estamos de acordo em grande parte,

“É justamente porque não estamos mais inseridos em uma tradição de memória viva, oral, comunitária, coletiva, como dizia Maurice Halbwachs, e temos o sentimento tão forte de caducidade das existências e das obras humanas,

⁷ Cf. O narrador, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Ensaio de Benjamin de 1936; obras escolhidas v. 1

que precisamos inventar estratégias de conservação e mecanismos de lembrança” (Gagnebin, 2006:97)

Na modernidade a experiência passada de geração a geração é vista por Benjamin como inexistente, na dificuldade de comunicar – narrar – a transmissão da experiência e atrelada a isso a própria experiência dos que ouvem está prejudicada. Quando Gagnebin, fala de estratégias de conservação e mecanismos de lembrança, podemos advogar nesse contexto a fotografia como uma possível estratégia que redimensionaria a memória na modernidade.

Haveria uma possibilidade de alternativa frente à desorientação dos indivíduos na modernidade? Para Benjamin a poesia lírica de Charles Baudelaire, a narrativa de uma memória perdida de Marcel Proust e mais adiante os contos kafkianos seriam uma possibilidade construção literária a respeito do sujeito na modernidade, tanto é que muitas das obras de Benjamin giram em torno desses nomes.

Podemos encontrar na teoria benjaminiana em sua busca por entender a experiência fragmentada na modernidade a noção de alegoria (*allegorei*), que em outras palavras, significa dizer que seria uma forma de representar uma coisa para dizer outra. A partir do estudo sobre o drama barroco alemão Benjamin analisa as condições artísticas da época e as transpõe para a experiência na modernidade, ele afirma: “o que jaz em ruínas, o fragmento altamente significativo, a ruína: é esta a mais nobre matéria da criação barroca” (Benjamin, 2004: 193). Dispomos de uma explicação sucinta, mas de grande valia para o contexto de nosso argumento. Tratando da questão da alegoria para Benjamin, Konder afirma que,

“O recurso à alegoria, segundo Benjamin, nos é imposto pelas condições históricas em que nos encontramos; somos sobreviventes de uma destruição paulatina de todos os valores antigos, que foram transformados em escombros pela mercantilização da vida.” (Konder, 1999: 36)

Mas na questão que propomos sobre o uso da fotografia como uma espécie de narrativa do presente, de que modo isso pode ser percebido na atualidade? A narrativa visual de culto da memória que mistura a emoção melancólica, de uma saudade do passado pode se constituir num dado novo e fundamental para a experiência na contemporaneidade. Buscaremos ao longo desse trabalho encontrar respostas a essa

problemática. Cabe agora vermos uma noção que cabe bem ao nosso intuito, já que visamos entender a passagem para a uma narrativa através da fotografia, na modernidade e mais ainda no final do século passado para o começo deste.

A busca incessante por memória

Se já não temos como transmitir nossas memórias antes ancoradas na tradição, na memória coletiva, como conceituava Halbwachs, buscamos na teoria bejaminiana uma alternativa para o problema que se torna a memória na modernidade. Não deixamos por isso de perceber que há uma demanda de memória, de recordar inerente à sociedade. Não queremos esquecer, isso é uma constatação, pois a memória nos situa entre o passado e o presente, sem esta orientação, talvez não pudéssemos ser considerados humanos.

Dentro desse raciocínio percebemos a importância da memória. Destacamos um episódio recente que pode ser acompanhado nos telejornais, na internet, na mídia em geral: o caso do bispo austríaco que nega a existência do Holocausto, o assassinio em massa de judeus. Negar pode ser uma palavra um tanto forte, mas se enquadra assim mesmo. A atitude do bispo da igreja romana provocou uma discussão polêmica causou um mal estar entre judeus e católicos, levando ao rompimento das relações e do diálogo entre as religiões.

Ao notarmos esse fato recente, muito nos chamou à atenção o fato da necessidade primaz da lembrança, da memória. Se pensarmos, brevemente no século passado, principalmente a partir da segunda guerra mundial, percebemos que o imaginário, principalmente europeu se construiu em torno do Holocausto. Sem deixar de mencionar uma ordem concreta como a formação do Estado de Israel, e numa ordem micro, o sofrimento de parentes das vítimas do genocídio. Enfim, precisamos lembrar, precisamos ter uma memória, mesmo com a incapacidade de apreender de forma objetiva, em um mundo que foi se tornando cada vez mais complexo e fragmentado. Para Andreas Huyssen, os discursos de memória aceleraram-se na Europa e nos Estados Unidos no começo da década de 1980, impulsionados, então, primeiramente pelo debate cada vez mais amplo sobre o Holocausto em seriados de TV, com o movimento testemunhal e reconstruções da história do III Reich [...] (cf. Huysen, 2000:10-11). Para esse autor,

“Quaisquer que tenham sido as causas sociais e políticas do crescimento explosivo da memória nas suas várias subtramas, geografias e setorializações, uma coisa é certa: não podemos discutir memória pessoal, geracional ou pública sem considerar a enorme influência das novas tecnologias de mídia como veículos para todas as formas de memória.” (Huysen, *ibidem*: 21)

“Passados presentes: mídia, política, amnésia”, com esse título Huysen abre o seu livro “Seduzidos pela Memória”, demarcando a questão da mídia como um expoente do crescimento da memória, principalmente no final dos anos 1980 para o fim do século XX. É interessante notar que sua análise se dá num momento de grandes avanços tecnológicos, que sem eles a *explosão* do ‘mercado’ de memória não seria possível. O passado presente é uma noção importante, pois revela uma ambigüidade característica dos tempos atuais sob a égide da memória, necessidade de lembrança.

Huysen argumenta que o problema não é resolvido pela simples oposição da memória séria à memória trivial, ou seja, entre historiografia e a memória subjetiva e trivial, mas que é preciso levar em consideração o novo contexto da tecnologia, sem cair na velha dicotomia alta/baixa da cultura modernista sob uma nova aparência enfim,

“[...] sem levar em conta os múltiplos modos em que ele está agora ligado à mercadorização e à espetacularização em filmes, museus, docudramas, sites na Internet, livros de fotografia, histórias em quadrinhos, ficção, até conto de fadas (*La vita é bella*, de Benigni) e música popular” (Huysen, 2000:21).

O eixo central de seu argumento é o Holocausto, mas pode se aplicar a qualquer outro trauma histórico passado, que se expandi nas representações do cinema, nos livros, na Internet etc. Para Huysen “questões cruciais da cultura contemporânea estão precisamente localizadas no limiar entre a memória dramática e a mídia comercial” (Huysen, 2000:22). Sendo assim, temos uma margem de possibilidades para pensar o uso da fotografia nesse contexto de espetacularização e de criação de uma narrativa acerca da memória dos indivíduos atualmente. Entretanto, advogamos aqui que estas possibilidades de tratamento de memórias nos grandes espaços midiáticos instigam as pessoas “comuns” a procurarem criar ou recriar sua história pessoal e a Internet é um instrumento que permite isso, devido às ferramentas próprias e a possibilidade de conexão e exposição, sem falar nas trocas, numa possível interatividade.

Huyssen diz que com a mudança da fotografia para a sua reciclagem digital, “a arte da reprodução mecânica de Benjamin (fotografia) recuperou a aura da originalidade”. Em certo tom de ironia diz que “o famoso argumento de Benjamin sobre a perda ou o declínio da aura na modernidade era apenas uma parte da história”, sabemos que para Benjamin, a fotografia é o primeiro meio de reprodução verdadeiramente revolucionário⁸ (Huysen, 2000: 23).

Uma das razões para tomarmos a noção de declínio da experiência em Benjamin, se deve ao fato de tentarmos compreender de que modo a vivência do presente e sua busca por memória vem se disseminando na atualidade. Para Huyssen, “a cultura da memória preenche uma função importante nas transformações atuais da experiência temporal, no rastro do impacto da nova mídia na percepção e na sensibilidade humanas” (Huysen, 2000: 26).

Estamos cada vez mais voltados para a temporalidade, vivemos o presente, vivenciamos, mas não experimentamos, no sentido benjaminiano. Nossa percepção acerca do *tempo* está alterada, pela rapidez e por uma contagem fracionada, assim faltamos algo que sintetize ou unifique essa percepção, sem a qual ficamos desorientados. Perdemos referências narrativas importantes e precisamos reconstruir o passado com o que for possível, com o que estiver a disposição. Daí o interesse pelo passado, e isso pode ser visto facilmente.

Huyssen cita como Hermann Lübbe descreveu aquilo que chamou de “musealização” como central para o deslocamento da sensibilidade temporal do nosso tempo. “Ele mostrou como a musealização já não era mais ligada à instituição do museu no sentido estrito, mas tinha se infiltrado em todas as áreas da vida cotidiana” (Huysen, 2000:27). Com o esgarçar-se das tradições em detrimento da desordem da vida moderna, o indivíduo precisa de algo que o ancore e lhe proporcione, ao menos, a sensação de uma vida estável. Em resposta a esse contexto social de instabilidade da experiência as inovações tecnológicas podem proporcionar um anteparo, no caso da fotografia servindo de instrumento de recordação e de uma narrativa, muito particular da experiência de memória na modernidade.

Há mais um aspecto interessante esboçado por Huyssen sobre a aceleração do tempo e a nossa percepção: o presente está cada vez mais curto, podendo-se associar

⁸ Cf. W. Benjamin, 1994:167; obras escolhidas v. 1, sobre era da reprodutibilidade técnica. “Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas, que agora cabiam unicamente ao olho”.

isto ao tempo de permanência dos objetos de consumo nas prateleiras. O objeto de desejo de hoje, num curto espaço de tempo deve estar obsoleto, devendo ser substituído pelo de última geração, num ciclo interminável, angustiante até. Outro ponto tocado por Huyssen, diz respeito à memória dos computadores, onde se encurta o presente e se estende a memória da máquina, proporcionalmente os discursos sobre memória aflorariam daí. Assim,

“A minha hipótese é que, também nesta proeminência da mnemo-história, precisa-se da memória e da musealização, juntas, para construir uma proteção contra a obsolescência e o desaparecimento, para combater a nossa profunda ansiedade com a velocidade de mudança e o contínuo encolhimento dos horizontes de tempo e de espaço.”
(Huyssen, 2000:28)

Concordamos com a hipótese de Huyssen, especificamente quando pensamos na questão da fotografia digital e a pulverização das imagens do cotidiano, sugerindo uma possibilidade de memória comum, da vida ordinária. Uma espécie de ancoragem na modernidade, provavelmente decorrente da ansiedade das mudanças no indivíduo que procura evidenciar sua experiência, por mais simples que seja. A importância da pesquisa da memória do homem comum, das recordações familiares e de grupos, notoriamente se opõe a uma memória oficial institucionalizada. Sendo esse o foco dessa pesquisa, a busca por uma memória disseminada, do cotidiano que rompe com o documento histórico e com os monumentos oficiais. Reverberando nas possibilidades oferecidas pela Internet, produzindo o efeito de memória podendo ser entendida a partir da questão da transmissão da experiência relacionando à memória coletiva.

Ao longo do caminho que tomamos, a partir da contextualização da memória na modernidade, pudemos perceber e constatar que esse debate é longo e não está encerrado. Por ora, deixamos duas observações de Andreas Huyssen sobre as novas tecnologias que sinalizam o interesse crescente pelo tema da memória e sobre as implicações na vida cotidiana contemporânea: primeiro, “as novas tecnologias de transporte e comunicação sempre transformaram a percepção humana na modernidade. Foi assim com a ferrovia e o telefone, com o rádio e o avião, e o mesmo será verdade também quanto ao ciberespaço e o cibertempo”. Segundo, “as novas tecnologias e as novas mídias também sempre vêm acompanhadas de ansiedades e medo, os quais, mais

tarde, se mostrarão injustificados ou até mesmo ridículos. A nossa época não será exceção” (cf. 2000: 36).

Entretanto, acreditamos que estamos prontos para avançar em mais um ponto: a fotografia como técnica, desde o seu surgimento, os interesses que ela provoca e finalmente partirmos para questão mais analítica. Ao passo que avançarmos poderemos perceber de que modo a experiência e a memória podem ser apreendidas nos álbuns de fotografia expostos na Internet, para exprimir sensações do cotidiano como uma forma de narração, se isso é menor para a experiência não sei ainda responder, mas vale perguntar se isso poderia ser diferente? No capítulo seguinte, sobre fotografia e memória faremos um percurso sobre a invenção da máquina de fotografar e a repercussão da técnica sobre os modos de ver. Assomado a isso demonstraremos o modo como a memória será ligada ao objeto fotográfico por diferentes razões, mas que provocarão um novo modelo artístico de visualizar a temporalidade. Servirá, também, para especificarmos nosso objeto de estudo e como pretendemos tratá-lo na perspectiva da análise de imagem.

CAPÍTULO II

A INVENÇÃO DA FOTOGRAFIA E A MEMÓRIA ATUALIZADA

Neste capítulo objetivamos fazer um percurso sobre a história da fotografia, mais pelo interesse em demonstrar sua íntima ligação com a modernidade e o seu contexto de progresso tecnológico. Ainda que se pretendesse elaborar aqui uma “história da fotografia”, esta seria incompleta por falta de pesquisa documental, então faremos um percurso sobre o momento a partir do qual a fotografia é tomada como um referencial para a Modernidade. Não nos cabe, portanto precisar uma data que identifique esse momento, pois em vários autores isto não se apresenta em uníssono. Há quem estabeleça a década de 1820⁹ ou no final da década de 1830, quando se coloca a invenção do *daguerreótipo*¹⁰. Se quisermos retornar mais ainda no tempo encontraremos referências acerca da manipulação e produção “mecânica” de imagens em outras épocas.

Entretanto, tal como ela se apresenta, nas condições de reprodução técnica e possuindo características de um mínimo de qualidade visual, optamos por demarcar esse momento da invenção da máquina por volta da primeira metade do século XIX. Vale considerar que reside nessa questão um importante aperfeiçoamento do conhecimento que envolve a máquina fotográfica, como por exemplo, da química e da física, sobre a luz.

No entanto, chamaremos à atenção para a importância que terá o olho dotado de um apoio técnico, a câmera como dispositivo capaz de perceber o que antes seria impossível a olho nu. Não passará despercebida e tentaremos esclarecer a função que o olho terá na modernidade em substituição à mão do artista pintor nas artes.

Continuaremos a discussão acerca da fotografia e sua evolução tecnológica como um modo de disseminação comercial que se amplia e se pulveriza no sentido de que todos podem fotografar, caracterizando o apelo das imagens na sociedade contemporânea. Assim, com a crescente utilização da fotografia, a união entre o computador conectado e a busca pela perfeição das imagens se tornam central no debate

⁹ Cf. Paul Virilio (2002), sobre Nicéphore Niepce, A máquina de Visão.

¹⁰ Cf. Walter Benjamin (1994), sobre Daguerre, em Pequena história da fotografia.

sobre a passagem da fotografia analógica (base luz e química) para a fotografia digital, *pixelizada* (cf. Machado, 2005).

O fio condutor com o restante do trabalho consiste em perceber o modo pelo qual a experiência de memória, e a perda da narratividade podem ser estabelecidas através de recursos de imagem, no caso, a imagem fotográfica. Assim, nesse tópico discutiremos a emoção que está subjacente à fotografia e a sua ligação com memória. Amplamente divulgada e querida, a fotografia se torna entre outras formas uma expressão dos sentimentos da vida cotidiana em sua fragmentação. Na busca de se trazer o ausente, a foto se torna um objeto que produz melancolia e de sua “realidade” aparente, de sua fixidez vem a imaginação da memória guardada.

Por fim, no ultimo tópico deste capítulo estabeleceremos o objeto dessa pesquisa a partir do uso da fotografia como objeto de memória, especificamente a coleção de fotos que caracterizam o que denominamos de álbuns digitais. Dito isto, propomos uma discussão sobre a Sociologia Visual e o uso da fotografia como objeto de compreensão social.

Uma “longa” história da fotografia

Antes de prosseguirmos, é preciso uma breve explicação sobre o porquê estamos chamando de uma *longa* história da fotografia. Primeiro não é por se tratar aqui de um conteúdo que vá se estender por páginas sem fim, pois como já dissemos não é esse o nosso objetivo. Segundo, quando escolhemos esse tema e passamos a investigá-lo, constatamos que mesmo com as imprecisões quanto à demarcação de um tempo para a invenção da máquina fotográfica, ela estaria com aproximadamente 200 anos. Isso é espantoso e curioso ao mesmo tempo, pois nos faz pensar nas inúmeras modificações que a sociedade passou ao longo destes anos.

Outro aspecto interessante é perceber o quanto a máquina fotográfica teve que se renovar para não acabar. Se pensarmos que depois se cria o cinema, a televisão e mais recentemente o computador, todos estes instrumentos baseados na imagem, mas a câmera de fotografia continua sua trajetória. Enfim, Benjamin em seu ensaio de 1931, intitulado *Pequena história da fotografia*, acreditamos que baseado no número de páginas, poucas para um ensaísta do porte dele. Aqui invertamos o seu título para dar a

noção, mais verdadeira possível, do tempo decorrido desde o primeiro *Heliográfico* seguido depois pela invenção de Daguerre.

Posto isto, o problema de uma data precisa para o começo da fotografia, podemos avançar, no sentido de perceber como a câmera fotográfica está associada ao progresso técnico da Modernidade. Para Philippe Dubois,

“Qualquer manual de história da fotografia apresenta sua invenção como o resultado da conjunção de duas invenções preliminares e distintas: a primeira, puramente **ótica** (dispositivo de captação da imagem); a outra, essencialmente **química**, é a descoberta da sensibilização à luz de certas substâncias à base de sais de prata (dispositivo de inscrição automática).”¹¹ (Dubois, 1993:129)

A captação de imagens, vale esclarecer, é mais antiga, pois já existiam modos de desenhar e pintar através de conjunto de espelhos, conhecido como “lanterna mágica”, isso desde o século XVII. O salto na questão técnica da fotografia é no sentido de que a partir do uso da química não haveria mais o uso da mão para se obter uma determinada imagem. A impressão se daria pelo uso da luz no material químico, no dizer de Dubois, *inscrição automática* do recorte da realidade escolhida, criando a composição de um quadro que se afastará cada vez mais da pintura (cf. Dubois, 1993). Esse instante mágico que recorta e congela um momento no tempo será visto mais adiante, quando trataremos da positividade da imagem.

Cabe notar a ruptura que se estabelece entre as condições da pintura artística e da fotografia nessa época. A partir do momento em que a sensibilidade do olho é aguçada em detrimento da mão, provocando a inscrição automática do objeto visto, possibilita uma ruptura com os modos tradicionais da arte pictórica. Podemos associar este fato com a rapidez que se instaura com a modernidade, a partir do desenvolvimento dos transportes ou das comunicações, por exemplo. Com o domínio crescente de uma cultura visual, o ato de produzir imagens tem como por obrigação acompanhar os novos tempos. Segundo Paul Virilio:

¹¹ Grifo do autor.

“Apesar do longo debate acerca do problema da objetividade das imagens mentais e instrumentais, a mudança de regime revolucionário da visão não foi claramente percebida e a fusão/confusão do olho e da objetiva, a passagem da visão à visualização são instaladas sem dificuldade nos costumes.” (Virilio, 2002:30)

Esse propósito que Virilio denomina de fusão/confusão, pode se revelar um fator fundante na disseminação do uso da fotografia no cotidiano das pessoas. Em sua visão crítica, Virilio chama à atenção para o fato de que visualizamos muito, mas não vemos. Acontecerá com o processo de instauração da fotografia na Modernidade uma espécie de tudo deve ser fotografado, um *metralhar* dos fotógrafos, isso devido às condições técnicas favoráveis, como a velocidade de execução de uma foto para outra e a quantidade de instantâneos de suas máquinas (cf. Virilio, 2002). Isso reverbera em nossos dias, quando fotografar faz parte do cotidiano e as máquinas estão cada vez mais poderosas, com capacidade para mais de 400 imagens, dependendo do “cartão de memória” e com o chamado *pixel*.

Para Virilio, a fotografia está inserida num instante temporal denominado de *lógica dialética*, que foi precedida pela lógica formal e, atualmente, estamos na era da lógica paradoxal. A primeira era da criatividade estética corresponde à representação pictural tradicional; A pintura, como também a escultura, o exemplo escolhido por Virilio são as esculturas de *Rodin*, que não tentariam em sua expressão um congelamento do tempo, muito pelo contrário manteria uma continuação, um movimento em relação ao objeto criado. Em seguida, inserida na lógica dialética a fotografia e o cinema, numa extensão maior, por serem produzidas mecanicamente configuram o momento em que o olho humano é substituído pelo enquadramento da objetiva da máquina. O desenrolar dessa tecnologia será visto na era da lógica paradoxal que, para Virilio, corresponde ao contexto atual. Na era da telepresença à distância, da alta definição da imagem, onde “a realidade da presença em tempo real do objeto que é definitivamente resolvida” (cf. Virilio, 2002:91).

Após essa apresentação da proposta de Virilio acerca da estética da imagem, podemos nos centrar nas questões pertinentes sobre a fotografia. De início devemos guardar essa noção da fotografia como um detonador da *reprodutibilidade técnica* e das possibilidades que advirão desse fenômeno. A imagem em movimento, o uso da imagem como dispositivo de informação intra e extracorpórea são conseqüências do uso

da fotografia, melhor dizendo, do avanço tecnológico na captação de imagens e na sua industrialização. Assim, longe de pretendermos elaborar uma revisão histórica da fotografia, nos interessa mais percebermos como ela se tornou parte da modernidade, no sentido de evolução tecnológica e de como ela foi apreendida no contexto social.

Um ponto central para a fotografia é a questão do tempo, que como vimos, para Virilio, só se resolveu com a imagem no chamado *tempo real*. Então, essa categoria poderá nos ajudar no encaminhamento da técnica fotográfica desde o seu surgimento até os dias atuais. Acreditamos que a temporalidade e a busca por apreendê-la, no sentido da própria memória pode ser um elemento chave na questão do uso da fotografia. Essa constatação pode até parecer óbvia, mas não devemos eliminá-la tão facilmente. Ademais, quando pensamos que a modernidade desencadeia um processo de aceleração do tempo e uma perda da experiência legítima conforme notamos a partir da leitura de Benjamin. Assim, carentes de algo mais preciso sobre a nossa situação, no sentido de *situar* mesmo, o presente em relação ao passado e a própria passagem do tempo, onde o relógio – mecânico – parece pouco para tal necessidade.

“A coisa mais transitória, uma sombra, o emblema proverbial de tudo que é efêmero e momentâneo, pode ser acorrentado pelo encanto de nossa “magia natural” e ser fixado para sempre na posição que ela parecia destinada a ocupar apenas por um curto instante.” (TALBOT, 1839 *apud* DUBOIS, 1993:139)

O objetivo de cristalizar uma imagem qualquer, transpassando o que seria um instante em um para sempre é por demais agradável. Não podemos precisar o porquê exatamente, mas podemos perceber que estamos tentando isso há muito tempo. Com a pintura isso pode se realizar e mais ainda a partir da fotografia, a idéia de um congelamento do tempo se expressiu com força. Como vimos acima, essa idéia se concretiza, se é que podemos dizer desse modo, pois como veremos depois, aquilo que está fotografado, ou seja, o seu conteúdo, não pode ser tomado como o real, portanto, como uma continuação do tempo. Mas notando que a fotografia será trabalhada a partir da noção de *tempo*, ao longo de sua história, não podemos deixar de impingir a esse fato o desejo humano de permanência em oposição ao que é efêmero. Dentro dessa linha de raciocínio a fotografia e o ato fotográfico em si, se desdobrará conforme uma busca pelo tempo perdido ou na crença de que é possível reverter a passagem do tempo.

Essa discussão acerca do tempo congelado na fotografia, como sendo essa sua função não poderia deixar repercutir na questão do *real*, ou seja, na positividade da imagem fotográfica como prova de verdade, de realidade. A problemática do realismo na fotografia será um tema constante ao longo dos anos que se seguirão à sua invenção e popularização. A partir do momento em que se pensa na capacidade técnica de romper com o tempo e ultrapassá-lo, segue-se daí uma possibilidade de crença na superioridade da máquina de olhar.

Não podemos alcançar o tamanho da curiosidade sobre a imagem sobreposta em um papel retratando uma paisagem distante ou a sua própria para indivíduo do século XIX. Podemos compará-la ao mesmo tipo de emoção vivida descrito pela mitologia sobre Narciso ao se ver nas águas, talvez assim se torne mais fácil a compreensão e o entusiasmo que a imagem fotográfica provoca. Para Annateresa Fabris, a própria sociedade confere o *status* de registro da verdade à fotografia “por acreditar que é a própria realidade que se imprime na superfície da imagem” (cf. Fabris, 2007).

Podemos encontrar na análise de Benjamin sobre a reprodutibilidade técnica algum indício de como a realidade pode ser impressa na fotografia. A partir da quebra da idéia de objeto único da arte, a reprodução mecânica pode trazer para o expectador a possibilidade de ver uma obra que só estaria exposta em um determinado local. Assim, com o uso da fotografia reproduz-se uma obra de arte e esta pode ser exposta em qualquer lugar.

Tratando-se da noção de “*aqui*” e “*agora*”, ou seja, com a fotografia, a reprodução de imagens é acelerada – produz-se mais e em menos tempo – proporcionando ao expectador o conhecimento de uma determinada realidade que ele, talvez, não tivesse condições conhecer estando fora do local de origem da obra. É o que Benjamin irá denominar de perda da *aura* da obra de arte em sua unicidade, numa lógica de quantidade, provavelmente superando a qualidade estética¹².

Nesse aspecto, Benjamin nos diz: “Fazer as coisas “ficarem mais próximas” é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através de sua reprodutibilidade” (Benjamin, 1994:170). Nessa aproximação das coisas, por mais distantes que possam estar a fotografia

¹² Essa será a querela entre representação pictural e os retratistas que irão se utilizar da nova técnica da fotografia (cf. Benjamin, 1994:92s)

contribui para o rompimento da noção de tempo, o passado ou o distante é trazido para o “agora” – presente – transformado em imagem da realidade.

Nesse ponto, percebemos que a fotografia tomada como representação da realidade envolve algo que passa despercebido por Benjamin, surgindo um questionamento: não caberia nessa perda da *aura* um novo tipo auratização? Quando Benjamin diz que o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é a sua aura, entendemos isso no sentido de que não há mais a unicidade da obra e, portanto seu valor irá diminuir em razão de sua exposição em vários lugares, ao mesmo tempo. Porém, quando pensamos na questão da realidade impingida à fotografia, como portadora do real, então isso pode ser visto como um redimensionamento da aura, salvaguardando, claro, a reprodutibilidade técnica desse processo. Vale ressaltar que ao longo da história da fotografia existirão muitos questionamentos em torno da noção de temporalidade - passado/presente – do ponto de vista da realidade¹³.

Para Virilio, a questão do tempo na imagem está intimamente ligada ao fato de que a máquina é capaz de perceber detalhes que escapam facilmente ao olho humano. Na aceleração da captação da imagem pela objetiva, a rapidez que envolve o dispositivo favorece um novo ritmo na capacidade de ver. “Com a fotografia, a visão de mundo torna-se não somente uma questão de distância espacial, mas também de distância de tempo a abolir, questão de velocidade, de aceleração ou desaceleração” (Virilio, 2002:19; 41). Isso acontece desde a invenção do telescópio, inaugurando a denominada *logística da percepção*, ou seja, uma transferência do olhar que o projeta para lugares distantes, além do planeta, criando o encaixe entre o próximo e o distante que irá repercutir na noção de tempo e de espaço mais do que se poderia supor. Neste sentido,

“O advento da logística da percepção e de seus vetores de deslocalização renovados da óptica geométrica inaugura, ao contrário um eugenismo do olhar, aborto originário da diversidade das imagens mentais, da multidão dos seres-imagens destinados a não mais nascer, a não mais ver o dia em lugar algum.” (Virilio, 2002:29)

Embora pareça um diagnóstico forte e pessimista do uso da imagem, o que Virilio nos chama à atenção é o desenvolvimento de um olhar mecânico que se opõe a

¹³ Mais adiante, adentraremos mais nessa questão quando trataremos do uso de imagens pelas Ciências Sociais.

visão biológica. A imagem capturada pela objetiva da máquina entra em confronto com as imagens mentais, validando o que antes era imperceptível ao olho humano. Virílio dá como exemplo a fotografia de uma cena de crime que revela as impressões digitais de quem esteve presente naquele ambiente. Isso vai repercutir mais ainda nos vídeos de vigilância, onde o testemunho oral dará lugar a força da imagem gravada pelo circuito de TV, garantindo uma segurança no mundo atual¹⁴.

Enfim, desde que a primeira câmera focou algo ou alguém a imagem passou a ser considerada como um estatuto de verdade, alterando a percepção visual, reverberando na percepção da temporalidade. Um pouco mais à frente veremos como o “olho” nas câmeras digitais, se amplia, a objetiva aumenta e não se encosta mais no olho do fotógrafo. Há um afastamento que permite uma maior visualização e no instante do *clic* – no mesmo instante se tem a imagem congelada. Isso influi no processo de revelação que é ultrapassado, não havendo mais o que revelar, no sentido da espera, pois a imagem pode ser vista em questão de segundos. Uma série de imagens pode ser criada a cada instante, em um mínimo de tempo, metralhando, como diria Paul Virílio, numa aceleração do tempo da máquina e do nosso tempo. Levando à “modelização da visão “e, com ela, todas as formas possíveis de padronização do olhar” (Virílio, 2002:31).

Do analógico ao digital, fotografia e novas tecnologias da imagem

“A invenção que fiz e para qual dei o nome de ‘heliografia’ consiste na reprodução automática, pela ação da luz, de graduações de tons [que vão] do preto para o branco, de imagens obtidas na câmara escura” (Niépce, 1980 apud Cavenaghi, 2008:9). Desse momento em que o inventor da heliografia criou a primeira câmara escura até o momento atual, a evolução tecnológica por qual passou é, sem dúvida, impressionante¹⁵. O privilégio que a imagem goza na sociedade contemporânea, seja na publicidade, nos jornais, nas revistas ou nas telas de televisão, computador e de telefone

¹⁴ Cf. Virílio, 2002:67-69; cf. Dubois (1993) sobre a fotografia de identidade judiciária.

¹⁵ *Heliografia* – a fotografia recebeu esse nome devido ao uso da luz, sem a qual não o processo não se concretizaria.

celular, indicam uma profusão de imagens em questão de minutos, até segundos que se irradiam aos olhos dos espectadores. O repetido: uma imagem vale por mil palavras, está cada vez mais em voga.

Assim sendo, a qualidade da imagem fotográfica, de apuro dos sais de prata, passando pelo uso da luz, chega atualmente ao exuberante. Visando a pureza da imagem, no sentido de uma imagem nítida, em cores, que possa aproximar a visão da objetiva do tipo: o que a máquina vê, é o que existe. Nesse apelo à nitidez e perfeição da imagem, a fotografia não escapa das transformações tecnológicas, do mesmo modo que o cinema e a televisão. A imagem ‘entra’, talvez fosse melhor dizer, sai do seu formato analógico e se amplia agora no formato técnico, denominado digital.

Um estudioso contemporâneo da fotografia dirá que a tecnologia digital é um processo que abrange as diversas formas de comunicação existentes:

“A fotografia não vive, portanto, uma situação especial nem particular: ela apenas corrobora um movimento maior, que se dá em todas as esferas da cultura, e que poderíamos caracterizar resumidamente como sendo um processo implacável de “pixelização” (conversão em informação eletrônica) e de informatização de todos os sistemas de expressão, de todos os meios de comunicação do homem contemporâneo.” (Machado, 2005:311)

A pertinência deste debate deve ser entendida em relação às características das novas técnicas do ato fotográfico, ou seja, a partir da *pixelização*, quais os novos encaminhamentos para a imagem na atualidade e quais as possibilidades de uso na cultura visual na qual estamos inseridos?

Apenas para efeito de entendimento da cultura visual a qual nos referimos, podemos citar a recente história de uma mulher grávida de gêmeos, segundo a imagem de ultra-sonografia. Ao ser realizado o parto, nasce apenas uma criança, segundo a equipe do hospital, resultando em queixa policial e abertura de processo na justiça. De pronto o que é possível perceber é a impossibilidade de erro da imagem, ou seja, como negar a visão da máquina no interior do corpo? Pois é isso que denominamos de inserção total na cultura visual, que interfere nas instâncias mais complexas da sociedade, como a própria realidade.

Ousamos mesmo dizer que a realidade é moldável de acordo com os contextos sociais e isso não é algo novo, como já vimos sobre os retratos em miniatura que

passavam por uma transformação com base na pintura. Assim, a instrumentalização da fotografia sempre esteve à mercê de manipulações e processos de síntese como busca de uma melhor imagem. O fascínio da imagem promove esse desejo de se ver bem, é o que se denomina de ser fotogênico, embora isso não ocorra de forma tão natural. Algumas pessoas se integram facilmente à fotografia, outras nem tanto, Roland Barthes já observava isto e dizia que sua mãe enfrentava a objetiva e se saía muito bem, já ele nem tanto (cf. Barthes, 1984).

Assim, para Machado “hoje se pode converter imagens fotográficas em eletrônicas, quanto eletrônicas em fotográficas” ocorrendo uma indiferenciação entre uma e outra. Machado propõe que essa possibilidade de manipulação da fotografia na sua configuração digital é inerente a condição eletrônica da fotografia que “pelas suas próprias características, os meios eletrônicos se prestam muito pouco a uma utilização naturalista, a uma utilização meramente homologatória do real” (cf. 2005:310; 316).

Talvez esse seja o elemento que aguça o interesse pela fotografia na sociedade contemporânea, pois ela soube se reciclar enquanto técnica e como objeto de consumo. Entretanto, devemos ressaltar um contraponto a proposição de Machado, pois percebemos que quando se trata de álbum de fotografia as imagens são expressões do que, as pessoas (usuários), capitaneiam da realidade. Essa observação deve ser comprovada e vista adiante, quando da execução da análise das imagens no capítulo subsequente.

No momento ressaltamos que a preocupação de Machado (2005) gira em torno da imagem fotográfica manipulada por programas de computador e isso não deixa de ser verdade. Entretanto, nos casos que aqui serão estudados, especificamente, os álbuns de fotografia, ao inventariarmos o *site* de relacionamentos Orkut, não foram encontradas modificações significativas nas fotos. Nesse instante, é razoável supor que não existam, pois há uma busca por expressar “certa realidade”, no sentido de não se alterar a fotografia, no seu resultado final, na sua pós-produção.

Precisamente, gostaríamos de demarcar que, embora a fotografia, em formato digital se vale de imagens do cotidiano que buscam expressar a “realidade”, sem o uso de programas de computadores, mas de algum modo há uma re-significação da experiência cotidiana. Isso faz parte da problemática acerca da imagem desde muito tempo atrás, porém o que é válido notar mesmo é que existe uma renovação no ato fotográfico. Assim, fotografar para armazenar em álbuns eletrônicos deve seguir os mesmos parâmetros do álbum tradicional, de papel: deve buscar confirmar o máximo

possível a narrativa familiar, grupal etc. Fortalecer com a imagem “real” do instante capturado pela câmera, permitir que no futuro a memória seja confirmada para as novas gerações, tanto quanto no álbum impresso.

Tecidas estas considerações, concordamos com Boris Kossoy quando ele se posiciona no debate:

“A fotografia tem uma **realidade própria** que não corresponde necessariamente à realidade que envolveu o assunto, objeto de registro, no contexto da vida passada. Trata-se da realidade do documento, da representação: uma **segunda realidade**¹⁶, construída, codificada, sedutora em sua montagem, em sua estética [...] o elo material do tempo e espaço representado, pista decisiva para desvendarmos o passado.” (Kossoy, 2002:22)

A pertinência desse debate cresce quando trazemos a discussão para a análise a imagem captada digitalmente, aberta a diversas simulações no estado da fotografia. No caso dos álbuns de fotografia digital, a leitura do ilusório e do que pode ser verdade é muito mais sutil do que se possa supor. Segundo Martins (2008: 30), “é a contradição entre o verossímil e o ilusório, e a sua unidade, que propõe a leitura sociológica possível da fotografia”. Pois se não há uma maquiagem direta da imagem, pode haver, quanto ao enquadramento da foto, o recorte, a cena, entre outras questões, daí a proposta de análise sociológica da imagem.

Transpondo a discussão para o nosso objetivo, propomos analisar a relação entre o uso da fotografia digital e a experiência cotidiana no contexto da discussão sobre a possibilidade de memória social. Evidentemente, que nesse intuito uma chave de entendimento decorre do embate entre realidade e ilusão, pois são noções que permeiam os estudos sobre fotografia. O fato é que com a nova dimensão das imagens digitalizadas, são muitas as possibilidades de manipulação e mais ainda nas formas de esconder algum tipo de montagem ou colagem.

Entretanto, a tecnologia digital na atualidade pode ser vista como a derrubada de antigas crenças nos estudos sobre a fotografia, conforme demonstra o próprio Arlindo Machado:

¹⁶ Grifos do autor.

“Por mais predatória que seja a intervenção da eletrônica no terreno da fotografia, ela produz também alguns resultados positivos a médio prazo, que poderíamos caracterizar como, de um lado, a incrementação dos recursos expressivos da fotografia e, de outro e principalmente, a demolição definitiva e possivelmente irreversível do mito da objetividade fotográfica, sobre a qual se fundam as teorias ingênuas da fotografia como signo da verdade ou como reprodução do real.” (Machado, 1997: 245)

É pertinente afirmar que nossa intenção não passa pela questão de discutir a verdade/realidade da fotografia, mas cabe-nos procurar discernir o que as imagens dos álbuns que serão analisados podem contribuir para o entendimento do cotidiano das pessoas retratadas e sua possível elaboração de memória. Desde já é preciso atentar para a questão da objetividade fotográfica, relevante para as Ciências Sociais e por isso devemos nos situar em relação a esse debate na última parte do capítulo.

Voltando à problemática da fotografia e sua relação com as inovações tecnológicas, podemos assinalar que esta faz parte da reprodutibilidade técnica desde seu surgimento como vimos no tópico anterior. Seja de sua “natureza”, perdoem-nos o uso dessa palavra, mas a fotografia nasce como um projeto de levar a reprodução mecânica ao extremo. A multiplicidade de recursos da fotografia, desde a invenção de Niepce, Daguerre e outros, pressupõe uma evolução tecnológica aliada às necessidades visuais da modernidade.

Dentre as invenções subseqüentes à técnica fotográfica, podemos destacar o *negativo*, matriz para multiplicação das imagens em uma película de quadro a quadro, melhor dizendo, de retrato a retrato. Outra invenção revolucionária foi o desenvolvimento da fotografia em cores, até então se diferenciava uma cor da outra apenas pelo tom menos ou mais acinzentado. Mas, talvez, nenhuma dessas invenções se compare a diminuição do tamanho da máquina fotográfica e o uso do filme de 35 mm, podendo ser carregada pelo fotógrafo a qualquer lugar, decorrendo disso sua industrialização e comercialização (cf. Vicente, 2005).

*O futuro da fotografia digital já não está nos megapixels*¹⁷ - A guerra dos megapixels nas câmeras fotográficas digitais pode estar chegando ao fim. Anuncia um

¹⁷ O Globo, acesso em 17-03-09. www.globo.com (Publicada em 16/03/2009 às 15h50m).

artigo na “New Scientist” dizendo que, até agora, a maioria dos fabricantes alardeava a alta qualidade de suas máquinas baseada na quantidade de megapixels. Mas, recentemente, o gerente da divisão de câmeras SLR (single-lens reflex, que permitem ver exatamente o que será capturado) da Olympus, Akira Watanabe, disse que 12 megapixels já são mais do que suficientes para uma boa definição fotográfica, e que agora a empresa vai se concentrar em aperfeiçoar a precisão das cores e o desempenho das câmeras em ambientes com pouca luz.

O artigo diz que o futuro da fotografia digital está concentrado no que vai acontecer às imagens depois que elas forem capturadas. Cita como exemplos programas de computador como o Microsoft Photosynth, capaz de combinar milhares de fotos para criar ambientes em três dimensões, ou o Google StreetView, que usa uma técnica parecida para viajar por ruas de todo o mundo. Outra inovação seria montar uma gigantesca fotografia super detalhada usando milhares de imagens individuais, uma técnica que utiliza um tripé desenvolvido na Universidade de Carnegie-Mellon chamado Gigapan.

Outro caminho para a super-resolução seria aplicar nas fotos digitais uma técnica desenvolvida inicialmente para transformar “raios X” fora de foco em chapas mais precisas. O artigo ainda menciona que pesquisadores da *Adobe* e do Instituto Weizmann, em Israel, estão elaborando separadamente projetos que permitem mover um objeto dentro de um filme e mantêm a modificação pelo resto das imagens, isso até agora só pode ser feito quadro a quadro.

Essa descrição desse artigo da “New Scientist” serve para explicar melhor o que estamos tentando demonstrar, ou seja, a indústria da *pixelização* não pára, e de uma lógica de reprodução técnica a questão se amplia para o super detalhamento da imagem e sua manipulação. Desse modo, podemos perguntar o quê a fotografia eletrônica nos revela? Fazendo assim uma alusão ao tempo do predomínio da fotografia química, quando era preciso esperar pela “revelação” do fotógrafo. Isso durava dias, agora, a imagem digital pode ser vista no mesmo instante em que é feita e mais, pode ser ampliada e re-configurada no computador em casa.

Para o fotógrafo Carlos Fadon Vicente, que desenvolve trabalhos em fotografia, infografia e telecomunicação:

“Com a fotografia eletrônica a matriz fotográfica torna-se intangível, ou seja, desaparece a materialidade do filme. Virtual por definição, ela está ausente do mundo das coisas concretas. Destaque-se, todavia que tanto a fotografia eletrônica como a fotografia química são ambas pura e simplesmente **fotografia**¹⁸.” (Vicente, 2005: 323)

A máquina fotográfica tida como um instrumento para projetar e registrar sobre uma chapa fotográfica a imagem de um objeto vem passando por várias mudanças técnicas, sendo fundamental a chamada *pixelização* como vimos antes. No entanto, não há mais chapa, não são mais objetos, são imagens estritamente virtuais e com propostas de melhoramento do que for captado pela câmera, vide reportagem que também citamos anteriormente. Seja como for a fotografia desperta cada o interesse de estudiosos em busca de uma definição cabível aos novos tempos da fotografia. A partir das características que citamos, podemos situar o álbum de fotografia digital como uma das novidades que podem expressar a forma pelo qual os usuários elaboram uma narrativa do cotidiano, uma experiência da contemporaneidade.

Para José de Souza Martins, a fotografia que nasceu de forma simples “em preto e branco, sem a carga simbólica das cores, binária e simplificadora”, irá se disseminar como meio popular de expressão visual (cf. Martins, 2008: 40). O sociólogo diz que ela serve à necessidade social e também subjetiva de ordenar imaginariamente o irrelevante da vida cotidiana e cinzenta que nasce com a modernidade, da qual a câmera fotográfica é um dos instrumentos mais espetaculares.

Essa noção de instrumentalização da vida cotidiana através da câmera fotográfica servirá de base para o rumo de nossa pesquisa com os álbuns de fotografia no *site* Orkut, para que possamos compreender, partindo da visão da imagem do retratado as possíveis narrativas e construção de uma memória do corriqueiro. A memória ordinária que se segue nos álbuns, talvez muitas vezes transfigurada, como uma tentativa de fuga da realidade, mas também serve como um eixo que sustente as suas vidas no contexto de fragmentação da experiência social. Tendo isso como nossa hipótese de trabalho, poderemos visualizar através da imagem fotográfica os parâmetros

¹⁸ Grifo do autor.

que os usuários de álbuns digitais utilizam para transformar o seu dia comum em um *domingo*, seguindo a expressão de Henri Lefebvre (1991).

Imagem fotográfica e memória

A seguir serão expostas as principais características da relação entre a fotografia e uso que lhe será cabido como um objeto depositário de memória. O uso do desenho e da pintura sempre fez parte de construções de memória, como também o desenvolvimento da escrita. Entretanto, a marca de distinção dada à fotografia, como acabamos de ver, dá-se pelo fato do uso de um mecanismo óptico que se sobrepõe à mão e ao olho humano.

Partimos do suposto de que no contexto de avanço tecnológico da era moderna, a fotografia impulsiona o interesse por uma forma de guardar a experiência de memória que passa por diversos estágios. Desse modo, perceberemos que a fotografia não é de princípio assumida como uma possível depositária da memória, mas que isso só se dará aos poucos à medida que a técnica permitirá um manuseio cada vez mais simples.

Há por meio da fotografia a possibilidade de estabelecer uma nova temporalidade, ou seja, a imagem atravessa o tempo e pode ser guardada além daquele instante de sua ocorrência. A experiência diante da imagem fotográfica se cercará de um componente fundamental que será a emoção em rever uma cena passada e que não poderia ser tomada senão da memória de um único indivíduo ou mais alguns que a presenciaram.

Com o uso corriqueiro da fotografia cenas muito simples e cotidianas virão à tona e criarão a história de uma família, grupo e até de uma cidade. A fotografia, com a possibilidade do instantâneo fotográfico, capaz de captar rapidamente o momento vai se desdobrando em busca de cenas do cotidiano.

Sobre o tempo e a preparação para se realizar uma fotografia em seus tempos iniciais, Walter Benjamin relata que era preciso uma longa exposição diante do fotógrafo em que “o próprio procedimento técnico levava o modelo a viver não ao sabor do instante, mas dentro dele; durante a longa duração da pose, eles por assim dizer cresciam dentro da imagem [...]” (Benjamin, 1994:96). Podemos perceber que não havia uma separação entre vida e momento retratado, ambos se combinavam para formar uma imagem da realidade. Benjamin assinala que tudo na fotografia era feito para durar, ou

seja, na composição do cenário, das roupas, aquele instante mágico, mas “real” deveria permanecer para sempre. Essa observação é feita por Benjamin para contrapor a fotografia mais atual (alguns anos já passados das primeiras máquinas) e em vista da rapidez do instantâneo que facilitará seu crescente uso, como podemos notar, até os nossos dias.

Fotografia e emoção

Faz-se necessário situar o momento em que entrará o componente emocional na fotografia, para os que a fazem e para os que a vêem e se vêem nela. É importante percebermos a questão do surgimento do álbum fotográfico, por ser o objeto desta pesquisa e por percebermos nessa construção o elemento essencial do uso da fotografia como instrumento de memória. Quando através da fotografia a temporalidade pode ser modificada, ou seja, a imagem atravessando o tempo, essa característica pode nos auxiliar no entendimento do presente da fotografia – objeto – composta por momentos que precisam ser unidos, montados, para criar uma narrativa, seja pessoal ou de um grupo. Com o surgimento da técnica fotográfica, o ato de fixar imagens passa a ser um modo de contar, narrar uma experiência que se volta para as pessoas, vejamos o que Benjamin nos diz:

“As primeiras pessoas reproduzidas entravam nas fotos sem que nada se soubesse sobre sua vida passada, sem nenhum escrito que as identificasse [...] O rosto humano era rodeado por um silêncio em que o olhar repousava. Em suma, todas as possibilidades de arte do retrato se fundam no fato de que não se estabelecera ainda um contato entre a atualidade e a fotografia.” (1994:95)

Na segunda metade do século XIX, a partir do desenvolvimento da câmera e depois dos retratos em miniatura e dos retoques dados pelos pintores começaram a surgir os álbuns fotográficos que tinham lugar de destaque no interior das residências, de acordo com Benjamin,

“Eles podiam ser encontrados nos lugares mais glaciais da casa, em consoles ou guéridons, na sala de visitas – grandes volumes encadernados em couro, com horríveis

fechos de metal, e as páginas com margens douradas, com a espessura de um dedo, nas quais apareciam figuras grotescamente vestidas ou cobertas de rendas [...]” (Benjamin, 1994:97)

Estes eram os conteúdos dos álbuns fotográficos antigos e a descrição de Benjamin nos é útil para entendermos como o fenômeno fotográfico evoluiu. Deve-se notar que é o começo da experiência de um novo modo de armazenar recordações, baseado na técnica fotográfica, mas ainda com marcas da pintura dos retratistas. Em um determinado momento os artistas da época começam a se interessar pela técnica fotográfica e nas próprias revelações serão feitos retoques a pincel para avivar e em alguns casos até inserir algumas cores. O nome retrato até hoje utilizado para designar uma fotografia, principalmente quando era de uma pessoa, vem desse uso dos retratistas pintores¹⁹.

Fizemos esse percurso em torno da fotografia que vai pouco a pouco se aproximando do seu uso mais comum, que é a de guardar memória. O ato de fotografar vai se ligando ao ato de recordar, e o álbum como uma coletânea desses momentos passados se torna o eixo entre esses dois momentos. Porém, devemos perceber que não haveria essa possibilidade sem o envolvimento emocional que está ligado ao entendimento de que o tempo passou. Para Boris Kossoy,

“Quando o homem vê a si mesmo através dos **velhos retratos**²⁰ nos álbuns, ele se emociona, pois percebe que o tempo passou e a noção de passado se lhe torna de fato concreta. Pelas fotos de álbuns de família, constata-se a ação inexorável do tempo e as marcas por ele deixadas, apesar de nos álbuns só aparecerem os momentos felizes.” (Kossoy, 2001:100)

O autor em foco afirma que a percepção de que o tempo passou provoca uma emoção específica naquele que olha a fotografia. Isso esclarece em mais um ponto a noção de temporalidade, necessária ao entendimento da vida social. Desse modo, podemos tornar efetiva uma espécie de função da fotografia na modernidade como instrumento de construção da temporalidade. Os velhos retratos de que nos fala Kossoy,

¹⁹ Cf. Benjamin, 1994; Kossoy 2007.

²⁰ Grifo nosso.

demonstram a ação da passagem do tempo e da significação no presente, antes de tudo, uma permanência dos momentos felizes.

No caso da fotografia há um elemento interessante que é a concepção de tempo dela própria. Assim que um momento é fotografado esse instante fica demarcado, porém com o tempo o objeto em si envelhece por ser impresso (revelado) no papel. Uma fotografia antiga – velha – no sentido do objeto pode potencializar a sensação de tempo passado, a percepção das marcas deixadas pelo tempo. Mas de que modo podemos perceber essa questão com a nova configuração da fotografia na atualidade? Assim, se já não há mais um objeto a envelhecer, a tornar-se antigo, como ficará a emoção trazida pelo objeto fotografado, se não podemos mais tocá-lo? Essas questões são importantes, pois podem ser demarcadas diante do uso crescente da fotografia em sua nova roupagem, digital.

Isso quer dizer que mesmo diante de novos meios para o uso da fotografia, ela não deixou de ser interessante e que cada vez mais é dada à visão. Numa tentativa de resposta, ao menos por enquanto, podemos dizer que o modo como a imagem é vista pode ser ainda uma fonte de emoção e mais ainda com as novas formatações e programas de computador favorecendo o uso da imagem. Mais adiante elucidaremos essa problemática quando, então enfocaremos a passagem da fotografia analógica para o formato digital.

Por hora devemos esclarecer que a fotografia em seus primórdios tinha como imagem principal o rosto humano, segundo Benjamin,

“Não é por acaso que o retrato era o principal tema das primeiras fotografias. O refúgio derradeiro do valor de culto foi o culto da saudade, consagrada aos amores ausentes ou defuntos [...] É o que lhes dá sua beleza melancólica e incomparável.” (Benjamin, 1994:174)

Há nesse aspecto do retrato alguns pontos que devemos chamar à atenção: primeiro, a visão benjaminiana a respeito do valor de culto; segundo, a apresentação da imagem fotográfica que trás de volta o ausente, até mesmo o morto. Quanto à questão do valor de culto, que ainda na era da reprodução técnica existia em seu último aspecto, o rosto humano. Podemos exprimir isso em termos da aura que se cria ao olharmos o objeto fotográfico que está ausente, que pode até nem existir mais. O culto da saudade é, portanto, segundo Benjamin, a finalização do valor de culto em vias da perda do seu uso

ritual, cedendo lugar à exposição, tanto é assim que ele complementa nessa seqüência: “quando o homem se retira da fotografia, o valor de exposição supera pela primeira vez o valor de culto” (Benjamin, 1994, *Ibidem*).

No entanto, podemos perceber que há um crescente uso da fotografia na atualidade, ou seja, a todo instante e em qualquer lugar as pessoas estão se fotografando. Isso nos revela uma (re)valorização do culto do rosto humano, haja vista o uso crescente de álbuns de fotografia na Internet, especificamente no caso que nos interessa que é o *site* relacionamentos Orkut. Sendo assim, o aspecto emocional que a fotografia provoca nos seres humanos continua em voga, e a melancolia a qual Benjamin se referia seria uma das suas fontes de abastecimento.

Essa discussão advém da necessidade de manter viva a memória, como se esta fosse uma chama que não pode se apagar. Para isso a fotografia se presta muito bem e talvez, desta forma, se explique o interesse que ela provoca em muitos estudiosos, por exemplo, Roland Barthes, para quem a fotografia lhe dava “um sentimento tão seguro quanto a lembrança”²¹. Não que expressamente a fotografia substitua a memória, mas esta pode ser fortalecida e confirmada através da imagem. Vale salientar, que para a Barthes a sutileza da fotografia consiste em que ela não fala “daquilo que não é mais”, mas apenas e com certeza “daquilo que foi” (Barthes, 1984:127).

É nesse sentido que na abertura do seu *A câmara clara* Barthes expressa sua angustia, quando lhe chamava à atenção a fotografia do último irmão de Napoleão, de 1852. O que espantava Barthes era pensar que estava vendo *os olhos que viram o imperador* e isso não era compreendido por ninguém com quem ele compartilhava sua observação. A fotografia imprime nos olhos que a enxergam uma força de certeza do que se passou, ou seja, é muito difícil negar uma imagem fotográfica de um instante qualquer. Dizer, por exemplo, que a figura do irmão de Napoleão, um ente tão próximo não viu o imperador, é impossível não fazer essa relação que nos dá a certeza do que foi como observava Barthes.

Por último, gostaríamos de chamar à atenção para o uso da fotografia provocadora da saudade e da melancolia, configurando o objeto fotográfico no sentido de reviver a dor pela perda de um ente querido. Através da ordem dos acontecimentos,

²¹ Cf. Barthes, 1984:104.

por mais que se queira escapar à dor, não é possível criar uma narrativa sem os momentos tristes.

Como objeto da melancolia a fotografia se dispõe a manter a presença do que não existe mais, mas que de fato, existiu. Promulgando, assim, uma injunção do passado com o presente e trazendo à tona sentimentos aparentemente desaparecidos. Como afirma Susan Sontag (2004), “a força de uma foto reside em que ela mantém abertos para escrutínio, instantes que o fluxo normal do tempo substitui imediatamente”. Quantas cenas de filmes que já vimos mostram alguém em estado de melancolia olhando uma fotografia de alguém ausente? Pois bem, assim acontece com as pessoas, quando querem lembrar algo através da imagem fotográfica que fixa algum momento e fala dela mesma ao presente. De forma contrária ao que expusemos para Sontag (2004), essa relação aquisitiva com o mundo, despertada pela fotografia, alimenta a consciência estética e fomenta o distanciamento emocional. Por mais que isso possa parecer verdadeiro, não nos é possível separar o componente emocional que a fotografia impulsiona. O interesse por se criar uma seleção de imagens e guardá-las em um álbum seja num lugar da casa ou num álbum digital na Internet, deve ser um indício de que há algo mais por trás desse fato.

Por uma memória fotográfica

Para que se compreenda o problema da memória e da fotografia, às vezes pensamos em dizer “na” fotografia, mas poderíamos querer demonstrar que esta teria uma memória própria. Isso seria incompatível com o que vimos expondo até aqui, pois temos apresentado a fotografia como um objeto que “carrega” memórias a partir do olhar de alguém ligado àquele instante ou que esteja, pelo menos, interessado no tema-assunto que ela revela.

Dando continuidade à discussão que denominamos memória fotográfica, no sentido de perceber como a fotografia, originalmente o retrato em miniatura, passa a ser vista como um objeto para guardar memória. Gisèle Freund nos diz que na corte de Luís XV, na França, os pintores retratavam os seus membros em pequenos objetos como: tampas para caixas de pó, de berloques etc. Nesses pequenos objetos se retratavam a imagem de parentes ausentes, de amigos ou amantes, que eram ostentados pelas pessoas, como um símbolo da aristocracia (cf. Freund, 1995). Fizemos essa volta para

demonstrar o interesse desde a sociedade aristocrática europeia para compreendermos de que modo isso vai se estender à classe burguesa. De acordo como Freund:

“Os retratos miniatura que, em voga nos meios aristocráticos, faziam valer o charme da personalidade, foram uma das primeiras formas de retrato a ser adoptadas pela camada ascendente da burguesia; ela encontrou aí um meio de dar expressão ao seu culto do indivíduo.”
(Freund, 1995:26)

Assim, podemos detectar que para a burguesia o retrato será um instrumento capaz de prover e demarcar a individualidade, sendo o precursor da fotografia. Anteriormente falamos que a denominação de *retrato* mesmo quando já não se trata mais da pintura irá permanecer até nossos dias. Mas resta-nos ainda perceber quanto à problemática da fotografia – retrato – e sua relação com a memória, ou seja, o modo pelo qual os álbuns de retratos se tornam representações, primeiro individuais, depois da família burguesa até fazer parte da vida cotidiana com a difusão da técnica fotográfica.

No âmbito da individualidade posta na fotografia Annateresa Fabris (2004:25) afirma que “é da pintura, no entanto, que o daguerreótipo deriva suas modalidades de representação: o modelo está em geral, sentado e numa pose de meio perfil, recebendo uma iluminação difusa, proveniente de uma clarabóia ou de janelas laterais”. Desse modo, o retrato é realizado de acordo com as “regras” que se estabeleceram na arte do retrato pictórico. Ou seja, as noções de perspectiva, de perfil e enquadramento se prestarão ao serviço do retratista com a grande diferença que não se utiliza mais a mão e sim o olho da objetiva. Continuando, para Fabris,

“O primeiro fundo neutro – quase sempre escuro – que deveria realçar a nitidez da imagem, é logo substituído por cortinados e verdadeiros cenários com o intuito de produzir efeitos pitorescos. Da pintura, o daguerreótipo deriva uma outra característica – o formato de $\frac{3}{4}$ - que, desde o século XV, conferia individualidade ao modelo.” (Fabris, 2004:25)

A fotografia pode representar de forma “fiel” o rosto do indivíduo com suas marcas mais pessoais que servirão de documento comprobatório de sua existência quando passar a figurar como documento de identificação. Daí que se confunde o que falamos anteriormente acerca de uma memória fotográfica ou de uma memória na fotografia, pois estes sentidos estão sempre se misturando. Sobre essa problemática Fabris (2004), remete à afirmação do teórico da fotografia Mario Costa que a considera

apenas como memória de máquina e “é sempre e apenas a presença de uma forma”. Nas palavras de Mario Costa, o indivíduo que comparece na imagem fotográfica, nada mais é que,

“(…) a memória fotoquímica dos sais de prata. (...) Não sou eu que conservo minha presença nas marcas que deixo, é a tecnologia que me assimila como conteúdo indiferente de sua memória e evoca minha presença somente no interior de seu funcionamento.” (Costa, s.d apud Fabris, 2004:53).

Entretanto não é dessa *forma* simplesmente que a imagem fotográfica irá se sustentar, não só para o sentido comum do uso da fotografia, mas também para o uso de imagens pela ciência. No campo da literatura não podemos deixar de mencionar o trabalho de Brassai (2005), *Proust e a fotografia*, para ilustrar essa problemática da evocação da memória nas pessoas através do retrato. Segundo Brassai, Proust era um adepto da imagem fotográfica e colecionava muitos retratos de pessoas que fizeram parte de sua vida. Sua coleção de retratos com longas dedicatórias representavam para Proust uma fonte de inspiração e uma metáfora para sua *memória involuntária* e que, por fim seriam indispensáveis para a sua formação artística.

Resta sublinhar o quanto é inegável que essa *forma* que aparece na fotografia exerce influência em nossas lembranças, como se materializasse o que está latente em nossa memória. Esse é, sem dúvida, o uso social que se seguirá à fotografia até os dias atuais e o que lhe confere uma diferença em relação à representação pictórica, pois a sua proximidade com o “real” da pessoa retratada cria esse campo de mistério que faz com que possamos rememorar.

Nesse mesmo sentido os *retratos de família* se tornarão objetos de memória e farão parte da narrativa particular em álbuns organizados e guardados por gerações testemunhando aos mais novos a história que os precedeu. Em suas considerações sobre a função da fotografia, Pierre Bourdieu (1963), afirma que ela passa por duas questões: tentativa de levar informações aos parentes e às pessoas queridas e o desejo de se contemplar na imagem. Segundo Bourdieu, estas intenções estão ligadas entre si e, no contexto analisado pelo autor, dão abertura a várias questões subseqüentes como o uso da fotografia para a distração e divertimento, bem como evocação de memórias. Sua contribuição em relação à fotografia consiste em trazer à tona a questão da realidade da foto, como um atestado conferido pela sociedade. Assim, quanto mais se aproxima do

“real” mais a fotografia é tida como verdadeira, caracterizando uma convicção tautológica. Assim, de acordo com Bourdieu, a fotografia exerceria uma função social, no sentido de promover uma espécie de distinção, ou seja, uma forma de expressão das diferenças sociais. Por exemplo, podemos pensar na fotografia ou no álbum mesmo de um casal em lua de mel e cujo cenário é Paris, especificamente a Torre Eiffel, onde ficaria explícita a condição social desses recém casados, mas mais ainda porque reafirma o lugar que é verdadeiramente o cenário de uma viagem de núpcias²².

Em se tratando de retratos de família Miriam Moreira Leite (2001), demonstra em sua pesquisa sobre álbuns de famílias paulistanas que estes são ligados aos ritos de passagem, o que inclui o casamento, os aniversários, batizados, fim de ano e enterros²³. “Os retratos passaram rapidamente a fazer parte desses rituais mais amplos, que marcam a passagem de criança a adulto, de solteiro a casado, de vivo a morto.” (Leite, 2001:159).

O retrato de casamento desperta atenção especial na obra de Leite (2001), em suas observações a autora afirma que o retrato tem como função tornar pública a união dos noivos, confirmando o nascimento de uma nova família e produzindo “um espetáculo para ser apreciado por todos os conhecidos, parentes ou não, para reafirmar que realizou um “bom casamento”” (Leite, 2001:125). Há por meio da fotografia uma forma de anúncio do casamento recém realizado, mas que deve ser vista no presente pelas pessoas do convívio da família. É interessante notar que o retrato já deve ser visto no instante do casamento, dando-nos uma idéia do que acontece atualmente com os novos álbuns de fotografia digital. A fotografia no instante que surge já deve ser exposta no álbum eletrônico na Internet, como uma espécie de memória do presente, onde mal começou a ser passado.

“O que leva os jovens a conservar os rituais do casamento e do retrato de casamento?” Essa indagação de Leite (2001) nos é muito cara nesse momento, pois nos leva ao seguinte questionamento: em um contexto de muitos divórcios, separações, a família tão ameaçada, talvez como uma família tradicional; o quê faz com que haja um desejo de manter a memória familiar, de amigos ou de grupos?

²² Cf. Sobre esse tema Rosalind E. Krauss. O Fotográfico, 2002.

²³ Para saber mais sobre o tema da fotografia de mortos, ver. Jay-Ruby; Koury e Leite In: Koury, Mauro. 2001. Ver também *Uma fotografia desbotada*, Koury (2002).

Uma possível resposta a esta indagação pode estar no processo de fragmentação das relações na vida cotidiana e esta é a última característica que destacamos antes de partirmos para a discussão sobre o impacto da tecnologia digital na fotografia. A partir do momento em que a fotografia passa a ser considerada como um objeto que guarda memória, colecionada em álbuns e guardada com cuidados como expressão da narrativa familiar, em seus rituais de passagem, notamos também o registro de momentos comuns. Essa é uma diferença que se apresenta no percurso do uso da fotografia como instrumento capacitado de garantir uma representação de momentos ordinários, menos relevantes. No entanto, os retratos os (re) apresentarão de alguma forma transfigurados em momentos além do comum numa tentativa de recolocá-los numa nova posição quando no momento seguinte forem lembrados. É necessário que antes de prosseguirmos com as proposições de alguns autores sobre a fotografia e do retrato do cotidiano, esclareçamos qual a definição que empregamos para a noção de cotidiano, segundo Henri Lefebvre:

“O cotidiano é o humilde e o sólido, aquilo que vai por si mesmo, aquilo cujas partes e fragmentos se encadeiam num emprego do tempo [...] É, portanto, aquilo que não tem data. É o insignificante (aparentemente); ele ocupa e preocupa e, no entanto, não tem necessidade de ser dito, é uma ética subjacente ao emprego do tempo, uma estética da decoração desse tempo empregado. É o que se une à modernidade.” (Lefebvre, 1991:31)

O cotidiano para Lefebvre é destituído de originalidade e criatividade, onde impera a falta de inventividade. O mundo do cotidiano absorve as representações do mundo sem questionamentos, ou seja, facilmente elas se imprimem na mentalidade da vida na modernidade. Neste contexto, o cotidiano *é o familiar em oposição ao estranho*, possibilitando uma leitura o menos complexa possível sobre a vida muito ligada à temporalidade e que jamais é questionada, pois não é assimilada como passível de ruptura (cf. Lefebvre, 1991).

Nessa definição mais ou menos imposta por nós mesmos, para podermos prosseguir, pois precisávamos definir cotidiano e estar ligado à modernidade, ou seja, o cotidiano é “fruto” da modernidade, no sentido de uma invenção engendrada pela modernidade e que tem seu ator principal centrado na classe burguesa. Para Lefebvre, o cotidiano para a burguesia tem uma particularidade que é a de viver a vida como se

fosse um eterno domingo. Assim não faz parte do cotidiano do trabalhador, por exemplo, que tem sua vida voltada para o trabalho, desprovida de lazer. Graças ao dinheiro a burguesia vive esse *domingo* que é um rompimento com o tempo na modernidade, criando uma realidade própria, onde o cotidiano é consumo “ideal, e consumimos representação, imagem, significantes, linguagem e metalinguagem” (cf. Lefebvre 2000:153 e 47).

Os elementos da vida cotidiana são levados para a fotografia desde o momento em que o retratista retira o fundo escuro do cenário e coloca em seu lugar objetos que compõem o ambiente doméstico. Isso foi apresentado anteriormente quando discutimos sobre a composição do retrato em miniatura, sendo que a intenção do retratista era dar à cena retratada um efeito pitoresco (cf. Fabris, 2004:25). Acrescentamos a isso o que Benjamin nos diz, a partir da litografia e mais amplamente da fotografia pelo seu poder de reprodução acelerada, que “as artes gráficas adquiriram os meios de ilustrar a vida cotidiana” (Benjamin, 1994:167).

No sentido de ilustrar podemos nos remeter ao que dissemos antes sobre a transfiguração da vida cotidiana, repetimos, numa tentativa de igualar o ordinário e extraordinário. Mesmo que a fotografia seja um recorte de momentos da vida e de fragmentos que se tornarão memória, sua importância consiste no fato de objetificar a representação da vida da forma mais “real” possível, dissipando as eventuais dúvidas que surgiriam. Segundo Kossoy (2007:133), a “perpetuação da memória é, de uma forma geral, o denominador comum das imagens fotográficas”.

Assim, a imagem criada em cenários que se propunham criar uma atmosfera da vida real, nada mais é que uma forma de trazer o cotidiano para a fotografia. Ainda no começo do uso da fotografia as pessoas se dirigiam ao *studio* do fotógrafo, então era preciso recriar o ambiente em que viviam para criar certa realidade. Depois quando a técnica de registro fotográfico se amplia o próprio fotógrafo sai do *studio* e vai ao encontro das pessoas que o contrataram, em seu próprio mundo. Num terceiro momento, a invenção da máquina portátil, menor, fácil de manusear chega à mão de pessoas comuns, surgindo assim a categoria de fotógrafo amador. O mercado da máquina de fotografar leva às pessoas a possibilidade de elas mesmas se registrarem em seu cotidiano, numa busca de manter suas memórias vivas, mas também de ilustrar o seu mundo, transfigurando-o.

“A fotografia, de fato, ao se disseminar como meio popular de expressão visual criou e estendeu ao cotidiano a classificação daquilo que se vê. Criou uma seletividade de focos ao transformar os cenários da vida de todo dia em imagem fotográfica. Hierarquizou o que é visto. Criou desprezos visuais na glamorização daquilo que vale a pena ver na vida de todo dia.” (Martins, 2008:40)

Tendo por base esta afirmação, José de Souza Martins sugere que a prática fotográfica está sempre disposta a dar um “colorido” diferente ao cotidiano na sociedade contemporânea, intensificamente visual e dependente da imagem (cf. 2008:36). Podemos nos unir ao sociólogo, expressando que no caso da fotografia digital, sua mais nova modelagem, a imagem pode ser modificada no ato fotográfico mesmo, dependendo da vontade do fotógrafo. Entretanto, essa é apenas uma das inúmeras possibilidades de modificação do cotidiano para o que é visto na imagem, pois ainda há os recursos oferecidos por programas de computador e que estão disponíveis no próprio *site* Orkut oferecido ao usuário para criação dos álbuns.

“É nessa perspectiva que se pode encontrar o elo entre a cotidianidade e a fotografia, a fotografia como representação social e memória do fragmentário, que é o modo próprio de ser da sociedade contemporânea. Mesmo que tenha tido uma origem difusa e funções inespecíficas, a fotografia vai se definindo, no contemporâneo, como suporte da necessidade de vínculos entre os momentos desconstruídos do todo impossível, como documento da tensão entre ocultação e revelação, tão característica da cotidianidade.” (Martins, 2008:36)

Isto demonstra que a fotografia está ligada à memória, seja fragmentada ou não, mas que, sem dúvida, podemos afirmar sua disposição em estabelecer uma narrativa entrecortada e repleta de hiatos. No entanto, buscaremos uma compreensão da simplicidade que trás as imagens fotográficas, em sua maioria, de amadores, que se utilizam da rede mundial de computadores para exporem a sua cotidianidade. O estudo sobre a fotografia exposta no Orkut apresenta-se como uma forma de compreender a relação entre a imagem e memória na contemporaneidade e os elementos característicos do cotidiano. Também é a tentativa de perceber a realidade “selecionada” pelos próprios usuários que fazem os álbuns e utilizam os diversos instrumentos que a fotografia

oferece, sem deixar de relacioná-la às possibilidades de um computador conectado em rede para a troca de imagens.

Interessa-nos sublinhar estas duas dimensões da fotografia, pois a partir delas gostaríamos de sugerir a perspectiva de que o encontro com a memória e a transfiguração da vida *acinzentada* do cotidiano, como diz Martins (2008) é redimensionada a partir da possibilidade de exibição dos álbuns no Orkut. Para Miriam M. Leite, a fotografia nasce para ser mostrada, no contexto onde ela surgiu. Assim, a foto deve ser vista. E não há “lugar” mais propício que a internet no contexto atual em que as pessoas podem evocar “diante do estímulo visual [...] situações análogas ou associadas que, pela participação que tiveram em sua vida, fazem com que sintam ressonâncias múltiplas ainda que as fotos sejam de **desconhecidos**”²⁴ (cf. 2001:175).

Sociologia e imagem fotográfica

Cabe finalmente neste último tópico especificarmos o objeto de estudo ao qual nos deteremos no próximo capítulo e como pretendemos tratá-lo na perspectiva da análise de imagem. Para levar a bom termo esse intento devemos nos situar em relação a algumas teorias acerca do uso das imagens nas ciências sociais, finalizando com um enfoque mais específico no campo da Sociologia Visual.

O objeto de estudo dessa pesquisa se constitui de imagens fotográficas, colecionadas em formato de álbuns eletrônicos, na Internet, especificamente no *site* Orkut. Postulamos que o uso desse instrumento em toda a sua configuração se baseia no uso da imagem para que se possam travar os relacionamentos, na categoria denominada de “amigo” (amigo de amigo, amigo da escola, trabalho, e outras especificações). Nesse caso, a fotografia se faz presente e é um suporte para identificação dos membros que formam o conjunto de amigos. Para Giddens (cf. 1991: 121), a amizade era caracteristicamente baseada em valores de sinceridade e honra nas sociedades tradicionais, que terá sua natureza transformada na modernidade. O uso do termo “amigo” se banaliza no cotidiano e “um amigo não é alguém que sempre fala a verdade,

²⁴ Grifo nosso.

mas alguém que protege o bem-estar emocional do outro”. Resultado da superficialidade que diminui o valor da honra e é substituído pelo “bom amigo”.

É interessante notar que o internauta que utiliza o Orkut através de uma caracterização de seu perfil, trazendo informações sobre sua pessoa, profissão, interesses etc. passa a fazer parte de uma comunidade. Isso envolve troca de mensagens, de cartões, de recados, fotografias e mais recentemente de vídeos. Nos chama à atenção que sendo o Orkut muito utilizado no Brasil, principalmente, o interesse pela postagem de fotografias em álbuns que rompem com a noção antiga dos álbuns de papel no sentido de que estes eram dados a serem vistos pelos familiares e amigos mais próximos. Sendo postos em rede, essa marca de intimidade das fotografias entra em queda e pode ser vista por qualquer usuário-participante do Orkut, com algumas restrições impostas por algumas pessoas²⁵. Para o nosso uso como fonte de pesquisa, utilizamos apenas álbuns que estivessem sem restrições quanto à visualização por ser essa a característica principal do álbum eletrônico. Notamos isso em varias entradas e passeios exploratórios por esse campo virtual, pois no nosso entender a pesquisa deve ser encarada como um local como outro qualquer. Para isso obtivemos um convite de participação, então aceitamos e passamos a realizar incursões exploratórias com diário de campo e tudo o mais que o pesquisador puder utilizar em seu trabalho.

Propomos analisar a relação entre o uso da fotografia digital e a experiência cotidiana no contexto da discussão sobre a possibilidade de uma narrativa de memória social, instrumentalizada e mediada pela câmera e pelo computador. Como já foi mencionada, para José de Souza Martins, a fotografia nasceu de forma simples *em preto e branco, sem a carga simbólica das cores, binária e simplificadora* e irá se disseminar como meio popular de expressão visual.

O sociólogo diz que ela serve à necessidade social e também subjetiva de ordenar imaginariamente o irrelevante da vida cotidiana e cinzenta que nasce com a modernidade, da qual a câmera fotográfica é um dos instrumentos mais espetaculares (cf. Martins, 2008: 40). Essa noção de instrumentalização da vida cotidiana através da câmera fotográfica servirá de base para o rumo de nossa pesquisa com os álbuns de

²⁵ Já são 30 milhões e 100 mil brasileiros com acesso à internet em casa. Um aumento sem precedente na história de quase 45%. Sendo que os brasileiros são os que passam mais tempo em frente ao computador, em média 23 horas e 12 minutos por mês. (Pesquisa IBOBE de 2007, apresentada no Jornal do Globo; acessada no site globo.com).

fotografia no *site* Orkut, para que possamos compreender, partindo da visão da imagem do retratado as possíveis narrativas e construção de uma memória do corriqueiro.

A memória ordinária que se segue nos álbuns, talvez muitas vezes transfigurada, como uma tentativa de fuga da realidade, mas também serve como um eixo que sustente as suas vidas no contexto de fragmentação da experiência social. Tendo isso como nossa hipótese de trabalho, poderemos visualizar através da imagem fotográfica os parâmetros que os usuários de álbuns digitais utilizam para transformar o seu dia comum em um *domingo*, seguindo a expressão de Henri Lefebvre (1991). Atentando para essa construção da fotografia e conseqüentemente, do álbum em si, podemos perceber que a memória também é (re) construída baseando-se nesses moldes.

O uso da fotografia como método só tem sentido se for uma busca por “compreendê-la (a foto) e compreendê-la para compreender a sociedade que por meio dela se propõe e se imagina” (cf. Martins, 2008: 56). Dessa forma, nos pormos diante de álbuns de fotógrafos amadores, nos fazem supor que encontraremos muitos substratos reveladores de situações sociais do cotidiano, alçadas a uma condição de memória-narrativa possível na contemporaneidade.

Em face de seu desenvolvimento a imagem fotográfica como suporte de memória torna-se também um recurso metodológico relevante nas ciências sociais, mas também gerador de inúmeras críticas. O uso de imagens como apoio à pesquisa é antiga e muito utilizada pela historiografia, como documento que confirma o texto escrito e dá uma visualidade ao passado. No entanto, a fotografia como expressão do chamado “congelamento” do real tornou-se muito rapidamente um objeto de certezas e de confirmação dos acontecimentos sociais. Devemos notar que a Sociologia e a fotografia são contemporâneas, praticamente nascidas ao mesmo tempo e que de algum modo, em vários instantes terão seus caminhos entrecruzados.

Para Martins (2008: 58), “só é sociologicamente documental a fotografia que é fotograficamente estética”. Opondo, assim, a fotografia ingênua a fotografia artística, nos caberia pensar que o uso de fotografias por cientistas sociais, por exemplo, um sociólogo que se utilizasse dessa metodologia teria que ser um conhecedor da arte fotográfica e elaborar fotografias com base em conceitos estéticos? Se for assim a análise recorrente dos álbuns de retratos seriam insuficientes, lhes faltando alguma disposição sociológica, antropológica? Ficamos assim num impasse quanto ao objeto

dessa pesquisa que, como frisamos se constitui de fotografias elaboradas por amadores, em vista da disseminação de máquinas fotográficas no mercado.

E agora? Ficamos no sufoco, restando a pergunta acerca de qual direcionamento poderemos seguir, se nos ativermos aos questionamentos mencionados e por onde encontraremos validade para a compreensão do uso dos álbuns eletrônicos. Martins aponta para a seguinte solução, ao menos em parte: o pesquisador sociólogo *para ser seu próprio fotógrafo, deve ser bem mais do que mero técnico da câmera*. “A opção por esses pressupostos estéticos não o priva, porém, da possibilidade de incorporar como documento de sua análise a fotografia de terceiros” (cf. 2008: 59). Note-se que dissemos uma solução em parte, pois ao incorporar a fotografia de terceiros como instrumento de compreensão da sociedade, supondo que essas imagens estejam embasadas em conhecimentos estéticos. Mas no caso que nos propomos estudar é razoável supor que não exista uma disposição de ordem estética nas fotografias, ou seja, a questão se encontra aberta, ainda não resolvida totalmente.

Entre a fotografia documental e a fotografia artística, este é o local onde poderia situar a fotografia dos álbuns do Orkut, não seria uma nem outra e sim um tipo de fotografia carregada de amadorismo. Uma estética própria do comum, se assim quisermos expressar, onde o que demarca essas fotos é um desejo de se localizar na temporalidade do cotidiano fragmentado onde nem todas as respostas estão dadas. Cabe a nós a possibilidade de remontar a narrativa do álbum, em busca de algum sentido, daí o interesse pelo processo de criação de um momento-memória, que não esperamos real, mas que seja o possível.

Cartier-Bresson apresenta uma definição para a sua fotografia, na qual ele expressa como *momento decisivo* da foto. Essa noção é um tiro certeiro na idéia do flagrante e do congelamento através da fotografia, segundo Martins (2008), uma *banalidade anti-sociológica*. No caso da fotografia popular, no sentido de que não são fotógrafos profissionais, nem artistas, nem historiadores, e sim decorrentes da disseminação das máquinas fotográficas no mercado e do próprio computador, como já dissemos antes. A idéia de flagrante não cabe aos álbuns do Orkut, pois não há o acaso, em sua maioria, as fotos dos álbuns analisados trazem em si uma preparação da cena e isso é o que torna a análise interessante. Os indivíduos que postam suas fotos (pré) param a situação fotografada, selecionando o que é fotografável, portanto o que é

memorável. O momento decisivo do qual nos fala Cartier-Bresson “é uma construção, uma espera elaborada, esteticamente definida” (cf. Martins, 2008: 60s).

Assim, mais uma ponto está resolvido, visto que a partir da escolha que constrói a cena, de pronto podemos perceber um tipo de estética fotográfica. Se o fotógrafo do álbum no Orkut, em seu amadorismo não domina técnicas e conceitos estéticos, muito profundos, a escolha e montagem da cena é um indicativo, no sentido do momento decisivo, não deixando de ser estética. Desse primeiro impasse podemos retirar uma noção de estética na fotografia comum, resultando numa fuga do cotidiano, na criação de uma experiência narrativa imaginada pelos ‘orkuteiros’. Mas ainda não se resolve a questão por inteiro ou ainda não podemos nos dar por satisfeito no tocante ao valor das imagens como documento, como prova.

Empreender uma análise que dê conta do antagonismo que perfaz a técnica fotográfica e o documento como comprovação da realidade social, se a própria realidade é também uma construção, só isso já nos redime de uma prova documental. A fotografia é um recorte dessa “realidade”, o *clic* do fotógrafo seja ele amador ou profissional, se baseia na escolha da cena adequada, como já dissemos. No entanto, o uso das imagens fotográficas pela Sociologia, não deve ser uma mera ilustração do que está sendo escrito, do texto, caso contrario não acrescentam nada a análise sociológica, a riqueza e a profundidade sociológica estão na união da fotografia e da teoria sociológica (cf. Ferro, s.d: 383).

A partir dessa junção – fotografia e teoria sociológica – podemos estabelecer um documento que podemos denominar de empírico, dado o objeto mesmo, o álbum e sua seqüência, num indicativo de tempo, juntamente com suas particularidades de cena, indicativo do espaço. A fotografia no Orkut se situa nesse caso como uma não intenção de documento e sim como simples tratamento e visão do cotidiano de pessoas que pretendem estar conectadas e visíveis umas as outras. Porém, o que estamos tentando perceber a partir desses arranjos proporcionados pela fotografia, o álbum eletrônico tem uma centralidade na vida dessas pessoas, como dissemos ‘orkuteiros’, que possibilita à imaginação sociológica, no sentido de perceber narrativas de memória, mesmo como fragmentos, de construção social.

Isto demonstra que a fotografia está ligada à memória, seja fragmentada ou não, mas que, sem dúvida, podemos afirmar sua disposição em estabelecer uma narrativa entrecortada e repleta de hiatos. No entanto, buscaremos uma compreensão da simplicidade que trás as imagens fotográficas, em sua maioria, de amadores, que se utilizam da rede mundial de computadores para exporem a sua cotidianidade.

O estudo sobre a fotografia exposta no Orkut apresenta-se como uma forma de compreender a relação entre a imagem e memória na contemporaneidade e os elementos característicos do cotidiano. Também é a tentativa de perceber a realidade "selecionada" pelos próprios usuários que fazem os álbuns e utilizam os diversos instrumentos que a fotografia oferece, sem deixar de relacioná-la às possibilidades de um computador conectado em rede para a troca de imagens.

“Quando se consegue estabelecer através de princípios sociológicos explicações para a aparência das coisas, realiza-se um trabalho de sociologia visual. Os sociólogos procuram, diante das fotografias, estudar os fatores sociais que influem na visão (por que pessoas, objetos e cenários aparecem dessa maneira), [...] e quais os relances da natureza e organização da sociedade que são revelados através da análise das imagens visuais.” (Leite, 2001: 150)
26

Acrescentamos ao comentário sobre as aplicações da Sociologia Visual de Míriam M. Leite que nosso interesse nos álbuns de fotografia digital, possui uma peculiaridade a mais: como se organiza a memória e a narrativa do cotidiano, mesmo que, aparentemente transfigurado, na exposição em rede. Essa diferença pode ser compreendida no sentido de que a autora em questão realizou diversos trabalhos com o uso de imagem. No entanto, o que estamos trazendo para o âmbito da Sociologia Visual é o fato de que os álbuns não são mais álbuns de papel, com capa de plástico etc. são sim imagens virtuais postadas em rede, na Internet e tanto podem durar por muito tempo, com também ser desfeito em questão de minutos. Durante a fase de pesquisa procuramos sempre que víamos um álbum, pois nos vinha a angustiante sensação de

²⁶ Cf. Também sobre o tema do texto visual e texto verbal, de Míriam M. Leite, In: Feldman-Bianco e Leite 1998.

que aquilo poderia não estar mais ali, instantes depois. A solução era “salvar” no computador as imagens, criando a partir do inventário de fotos, códigos que pudessem nos garantir a sua utilização posteriormente.

A sociedade contemporânea, sob os efeitos da tecnologia de informação, a fragmentação do espaço e do tempo, onde o espaço e o tempo são a tela (do computador, da TV, do celular), produzem esses novos questionamentos, inclusive sobre a experiência efêmera que está retratada na fotografia, como também na sua retirada do *site* relegando-se ao esquecimento. O privilégio da imagem na sociedade contemporânea também possui esse atrativo, existir e deixar de existir se torna parte de um jogo de encenação. A fotografia, que serve para presentificar o ausente, o passado, também pode ser desfeita e ela mesma ser um objeto ausente graças às possibilidades de da imagem virtual retirando o caráter de prova da realidade e da positividade da imagem fotográfica.

Roland Barthes, afirma que “toda fotografia é um certificado de presença. Esse certificado é o gene novo que sua invenção introduziu na família das imagens” (cf. 1984: 128). Assim a fotografia pode falar do que foi ratificando a representação do que ocorreu e que o expectador não pode negar a existência, mesmo que se tenha passado muito tempo. Trazendo essa noção da irrefutabilidade da imagem fotográfica, do que ocorreu naquele instante, algo parecido com o *momento decisivo* da foto, mas precisamos diferenciar esta da imagem digital. A primeira se trata da foto digital, simples e “pura”, se assim pudermos nos referir, uma foto sem uso de montagens, foto do instante e captada pela lente sem uma ocupação posterior. A isto se opõe a imagem digital, ou seja, aquela que é criada no computador, não necessariamente processada a partir de uma imagem coletada do exterior, mas simplesmente produzida por um *software*.

Essa distinção é importante para caracterizar os álbuns que utilizaremos como objeto desta pesquisa, que pretende abranger os novos significados da fotografia nos moldes atuais da tecnologia. Há ainda uma rápida diferença a ser posta quanto à foto digitalizada, anteriormente processada por meios tradicionais de captura (luz e química) e depois exposta no álbum eletrônico. Sendo necessária um reabilitação da foto à condição de digital, aplicável ao computador e exposta na Internet, o que sugere de um lado, o revigoramento da foto – objeto – e de outro, uma atualização do passado.

Por fim, em se tratando do uso da fotografia popular como objeto para a Sociologia e a importância do amadorismo fotográfico como fonte de análise, o próprio José de Souza Martins reconhece que se o debate se mantém na insistência de uma fratura entre o esteticismo e o documental, este pode se tornar um fator que limita e empobrece o campo da Sociologia Visual. Para o sociólogo o amadorismo fotográfico tem se tornado cada vez mais uma fonte documental importante, mas pode se depreciar caso a influência da discussão estética, de certo modo a contamine, ou seja, se for “marcado por orientações estéticas e por um deliberado aperfeiçoamento estético do ato fotográfico” (cf. Martins, 2008: 68).

O resultado dessas interveniências no ato fotográfico amador pode comprometer a sua simplicidade e, portanto, interferir nos possíveis significados da reapresentação das cenas. Assim, é preciso estar atento aos usos possíveis da fotografia para que possa estar inserida no campo da Sociologia Visual, mantendo o acordo entre o que é dado a se ver, numa ordem direta, digamos assim, e entre o que se percebe como verossímil. “A interpretação do texto não-verbal se efetiva, então, por esse efeito de sentidos que se institui entre o olhar, a imagem e a possibilidade do recorte, a partir de formações sociais em que se inscreve tanto o sujeito-autor do texto não-verbal, quanto o sujeito-expectador” (cf. Souza, 1997).

Resta sublinhar que a lógica de produção do sentido da fotografia é especificamente social, pois depende do que se mostra e de como se vê. Somente por esse intermédio é que se poderão entender as experiências comuns que criam uma narrativa de memória no presente. Portanto, a prática fotográfica, independente de sua qualificação, amadora ou profissional, artística ou documental, é um indício da centralidade da imagem na sociedade moderna.

Analisar e interpretar a experiência e a memória através das imagens fotográficas dos álbuns digitais a partir do *site* de relacionamentos Orkut é o intuito ao qual nos dedicaremos no próximo capítulo. Poder-se-á avaliar, deste modo, que conseqüências a atualização e reconstrução da memória trás para o estabelecimento da sociabilidade no momento presente.

CAPÍTULO III

MEMÓRIA EM REDE, ENTRE A EXPERIÊNCIA VIVIDA E A NARRATIVA POSSÍVEL

Neste capítulo empreenderemos uma análise de álbuns digitais no *site* Orkut, selecionados através de incursões exploratórias, que possibilitaram a construção do *corpus* analítico dessa pesquisa. Após o inventário de perfis dos álbuns selecionamos seis álbuns, contendo um total de setenta e nove fotografias. Desse total, selecionamos vinte e uma fotografias que serão analisadas ao longo deste capítulo, considerando a representatividade dessas fotos diante do que inventariamos dos seis álbuns, para que pudéssemos operacionalizar o nosso campo de pesquisa.

O *site* de relacionamentos, ao qual nos debruçamos para realizar essa pesquisa é vasto e diversificado, daí a precisão em recortar e buscar focar na parte dos álbuns de fotografia. Mais ainda, é preciso delimitar o número de imagens que seria impossível fazer uma contagem exata do número de fotos nos álbuns. É permitido pelo *site* que um álbum contenha até cem fotos e na conta de cada usuário é possível postar até dez mil fotos, ou seja, cada usuário pode criar até cem álbuns. Em meio a essa dificuldade em estabelecer uma quantidade de álbuns notamos a necessidade de realizar várias visitas ao *site*, em períodos diferentes para constatar mudanças, alterações nas formulações dos álbuns e dos recursos que sempre estão se ampliando.

Após a verificação da existência de determinado álbum, este foi selecionado e arquivado para podermos ter acesso às fotografias que numa segunda fase comporia uma segunda seleção de imagens para a constituição do *corpus* analítico. Portanto, nessa primeira fase da seleção resultaram seis álbuns, elencados da seguinte forma:

Álbum 01 – “Mecedistas” (24 fotografias)

Álbum 02 – “Intocáveis” (06 fotografias)

Álbum 03 – “Família Saulnier de Pierrelevée” (18 fotografias)

Álbum 04 – “Eu Gosto de Fotos” (09 fotografias)

Álbum 05 – “Foto dos Amigos” (15 fotografias)

Álbum 06 – “Baby Álbum Novo” (07 fotografias)

Assim, destacado esse conjunto de imagens, foram selecionadas vinte e uma fotografias, dispostas a seguir, divididas em três tópicos que se conectam com o objetivo proposto: analisar o uso da fotografia digital e a experiência cotidiana no contexto da discussão sobre a possibilidade de memória social. Buscamos perceber de

que modo são construídas as narrativas de memória na contemporaneidade através da fotografia nos álbuns digitais e esse é o parâmetro para a seleção que obtivemos: a própria característica do álbum como uma construção narrativa.

No primeiro tópico deste capítulo analisaremos o modo como a digitalização das imagens é incorporada à necessidade de visualidade em detrimento da materialidade da fotografia (cf. Frehse, 2007). Nesse contexto, a expressão da fotografia passa por novas configurações, ora para confirmar uma narrativa ligada à tradição, ora fazendo uma “volta no tempo” através de recursos possíveis através da imagem digital. Passaremos em revista, também, a possibilidade do apelo afetivo que compõe a imagem fotográfica, na busca de provocar emoções nos participantes-usuários dos álbuns.

No segundo tópico, perceberemos de que forma se produz a atualização da memória, além do uso da digitalização de fotografias antigas. As imagens serão vistas e analisadas em torno da possibilidade da afirmação da identidade na sociedade contemporânea, conseqüentemente nos colocando diante da questão da construção da própria imagem das pessoas, conferindo-lhes individualidade.

O último tópico se constituirá da análise das imagens e dos seus *operadores discursivos* como elementos que possibilitam a construção do não-verbal, presentes na fotografia (cf. Souza, 1997). Neste ponto almejamos explorar os antigos e novos propósitos no uso da fotografia, a partir da construção dos álbuns. Percebendo a narrativa do cotidiano na fotografia amadora e as dimensões que podem ser operadas em torno da memória partilhada.

O visível e o intocável da imagem fotográfica

O olhar voltado para uma fotografia evoca sentimentos no observador ao se deparar com a imagem bidimensional de si, de outros ou até de desconhecidos, basta que haja um interesse pelo tema retratado. O objeto fotográfico possui “poder” de provocar emoções que, em sua grande parte, estão ligadas ao conjunto das memórias dos indivíduos e a sua materialidade. Ao se debruçar sobre o papel que as propriedades físicas das imagens visuais e da memória exercem sobre a compreensão que o cientista social pode vir a ter da vida social e cultural a partir do uso da fotografia, Frehse (2007) constatou a mesma orientação. Para a autora isto seria explicável pelo fato de que as

fotografias se constituem como objetos mediadores de modos de relacionar-se socialmente e de conceber simbolicamente o passado e a história (cf. Frehse, 2007: 232).

No caso das fotografias aqui estudadas, uma dificuldade se apresenta no que diz respeito à virtualidade das imagens, uma característica que inverte a noção de materialidade. Não podemos tocar nas fotografias, se exagerarmos nessa preocupação podemos dizer que elas podem nem existir se a materialidade se sobrepuser ao imaterial. Numa aproximação das fotografias componentes dos álbuns que analisamos, vemos que a substância comum a todos é a busca pela construção de imagens carregadas de emoção. Objetamos que a materialidade seja imprescindível para a análise de imagens cuidadosamente elaborada pelo cientista social – em particular, sociólogos ou antropólogos – pois sua validade está contida na força e expressão do que é registrado.

Como já discutimos no segundo capítulo, a construção fotográfica é caracterizada pela construção de cenas que instiguem sentimentos de recordação ligados à emotividade, tais como: saudade, melancolia, dor, enfim que expresse os sentimentos de perda e de ausência. Manter o foco nessas características que abrangem a construção fotográfica é fundamental para percebermos sua íntima união com o tecido da memória e a experiência narrativa abastecida pela imagem. Entretanto, antes de avançarmos na explicitação dessas características necessitamos perceber uma notável diferença entre as fotos que analisamos como objeto desse estudo. Trata-se da não materialidade ou imaterialidade do objeto fotográfico da qual se constitui essas imagens, ou sejam, antes de tudo, é preciso ver a foto e senti-la como existente, construída em dois casos emblemáticos que veremos a seguir, no caso, vista através da tela do computador não sendo possível tocá-la.

Mas a concentração na fotografia e do que a fotografia nos chama à atenção não se decompõe, por isso advogamos que a imaterialidade seja substituída pela noção de intocabilidade da fotografia digital na tela do computador que tem a sua expressão mantida. A imagem se garante por ela mesma, independente de ser palpável ou não, pois em último caso, ela está associada ao momento fotografado e ao seu desenho, pelo fotógrafo e pelo que é retratado. Nossa abordagem perante as imagens fotográficas exposta nos álbuns poderia ficar comprometida, pois mesmo que as imprimíssemos não teríamos a sua materialidade original. Nesse sentido uma fotografia emblemática em um dos álbuns que estudamos pode demonstrar a questão que se torna tão tênue na relação entre o material da foto e sua virtualidade impalpável [*Figura 1*]. A proposição dessa

fotografia advém da necessidade de estabelecer uma relação entre o tempo presente e o passado haja vista que essa imagem esteja incluída em um álbum de família que mostra fotos antigas e fotos novas – digitais.

O que favorece a nossa exposição sobre a materialidade das imagens é que a foto permanece com os efeitos do tempo nas suas visíveis marcas, dobras, a cor, dentre outras questões que podem ser notadas. Originalmente essa foto sem data, não há informação na página em que ela está incluída nem na legenda, mas é possível perceber pelo tipo de construção da casa que se trata de uma casa em uma cidade, pois percebemos o contorno de uma rua e casas vizinhas, o que constitui de fato a sua urbanidade.

A fotografia em sua construção original, em preto e branco, pode ser fotografada nos moldes digitais ou passou por um aparelho de *scanner* que proporcionou uma transformação em suas características, desmaterializando-a. Interessa notar como a sua expressão de foto antiga foi mantida e que mesmo sendo vista através de uma tela de computador num álbum de fotografia digital, suas características foram preservadas. Uma foto em que a presença de manchas e a descoloração do tempo são justificativas para expressar o uso da fotografia como uma re-apresentação da memória familiar e da manutenção das condições que dão anteparo a sua constituição. A fotografia, mesmo em preto e branco, possui um elemento identificador do tempo no que diz respeito ao seu esmaecimento. Seja em sua condição de materialidade ou mesmo de forma intocável, a nossa visão da foto se ajusta de forma que a imagem possui a característica de envelhecimento.

A ausência de cores é um estímulo a se pensar na antiguidade da foto e na sua reabilitação a um novo estado – de material concebido analogicamente – ao não material da condição digitalizada. Porém, isso não é o suficiente para fecharmos a questão da materialidade. Podemos dizer que quando anteriormente nos opomos a Frhese (2007) sobre a importância da materialidade das imagens, agora estamos em condição de explicitar essa ordem que ela propõe. A materialidade é significativa como recurso para a análise de imagem, principalmente da fotografia tomada como documento. E isso não pode ser revogado assim tão facilmente, mas o que nós objetamos é que mesmo em um meio digital, na rede eletrônica de computadores essa materialidade pode ser notada.

Assim, ao invés de descartarmos a possibilidade da materialidade propomos uma noção de visível da fotografia, ou seja, em lugar da materialidade a visibilidade. Da

forma que demonstramos a centralidade da visão na sociedade moderna, a materialidade cede lugar ao visível, isso não poderia ser diferente quando nos propomos a elaborar uma Sociologia Visual no contexto da rede digital. A fotografia da casa de família apela para o recurso da imagem antiga e isso é memorialístico em demasia, pois confronta o novo da condição de meio digital com o passado revigorado, restaurado em sua primazia, com suas marcas e cores.

Não só pela construção da casa, seu modelo de construção antiga, o que constitui a significância da foto para a nossa análise é a sua visibilidade retroagindo no próprio tempo. O que se apresenta na foto interpõe o tempo e garante um estatuto de renovação, não que se possa voltar no tempo, mas que através da sua digitalização a fotografia pode ser alçada a uma condição de infinitude. Considerando que a foto permaneça no álbum, onde inúmeros membros do Orkut possam vislumbrá-la em sua “restauração”, o objetivo do arquivo foi alcançado.

Na proposição de guardar a memória a fotografia digital também se antepara no meio eletrônico para se resguardar ainda mais de sua destruição. A sugestão de Huysen (2000: 43), sobre a *mania de memória* em relação a monumentos grandiosos na Alemanha pode ser equivalente, no caso da pulverização da fotografia na rede eletrônica, especificamente, nos álbuns no Orkut, a uma forma de reação contra o esquecimento. Quando materializada pode se desgastar com o tempo, ou seja, a fotografia se não bem guardada perde suas cores, por meios naturais como o ataque de cupins, de contato com a água, o fogo. O novo suporte para o álbum de fotografias, no Orkut, se caracteriza primeiramente por essa possibilidade de manutenção das imagens, contando que não ocorra uma pane nos gerenciadores de arquivo da Internet, isso não deixa de representar um medo na contemporaneidade, pois a memória está sendo cada vez mais confiada a esses meios. No entanto, o que vale notar é que a transformação da materialidade em visualidade, correspondente ao contexto da cultura visual em que vivemos trás como resultado a utilização da tecnologia para a expansão e exposição da memória familiar, o que seria íntimo dessa família se torna visto por qualquer indivíduo que acesse o álbum.

Segundo Frehse, o que define um álbum fotográfico como tal “é o fato de ele ser suporte físico de uma determinada narrativa visual – através da exposição das imagens legendadas ou não que o integram” (cf. 2007: 219s). Em se tratando da foto digitalizada, ou seja, trazida para o contexto do álbum eletrônico, demonstra-se que nem só de novidades vive o Orkut, mas que quando se trata de construir a memória,

principalmente de família, as construções se dão em torno de fundamentos tradicionais, independente do suporte. Essa relação com o passado reconstruído no presente através da fotografia demarca uma posição dos indivíduos na contemporaneidade em favorecer o que se passou. Revestindo o passado de uma aura em que, por um lado, confirma a história da família, trazida na visualidade da fotografia e por outro lado, fortalece a narrativa com o suporte da imagem digitalizada.

Com a memória revitalizada no presente – visto na casa de família – a foto antiga esmaecida e marcada pelo tempo constitui a passagem do álbum guardado em casa para o álbum em exposição na rede eletrônica. Mas também demarca uma posição mais expressiva da fotografia, elevada a uma condição de redescoberta no presente pelas novas gerações e de como se apresentar na era digital. Para Martins, o usuário comum da máquina fotográfica opera na intenção de desbanalizar o banal (cf. 2008: 53). Este procedimento pode ser notado na forma como se constitui a fotografia nos álbuns de grupos de jovens, numa tentativa de desbanalização dos momentos vividos na cotidianidade [Figura 2].

Nas câmeras digitais é possível, através da configuração obter uma fotografia com diversos tons e efeitos, inclusive utilizar-se da descoloração, tendo como resultado uma fotografia em preto e branco através da criação de *sépia*. Frehse trata dessa questão ao elaborar pesquisa sobre a materialidade das imagens, pois esse é um indicativo do material fotográfico que sofreu a ação do tempo (cf. 2007: 212). O uso do recurso de fotografia em preto e branco, com os tons de cinza das primeiras câmeras, quando ainda não se produzia o filme colorido testemunham a reconstrução de um passado que se deseja mais antigo do que realmente ele é. O oposto do que vimos antes, a fotografia em sua construção digital é reelaborada, no sentido de criar uma atmosfera de antiguidade que se contradiz com os objetos de cena, próprio da contemporaneidade. O adereço e a vestimenta utilizados pelo fotografado não representam um passado, apenas garantem que há sim, um atravessar no tempo na tentativa de criar uma narrativa pessoal.

Na simples experiência em manipular uma câmera digital, uma atitude de interferência na história pessoal expressa a releitura proposta de um cotidiano denso, tão denso como a imagem capturada pelo fotógrafo. Ao que parece ele mesmo se fotografou, isso pode ser notado pela imagem um tanto desfocada, criando em alguns pontos a idéia de um espelho. Nesse antagonismo da imagem fotográfica elaborada para expressar o passado em sua distância temporal, busca-se espelhar o sujeito recortado e

colocado diante de todos os que o vêem, no sentido de que ele possa estar reabilitado no presente. O jogo da imagem produz uma distensão da realidade e se fixa como um presente-passado no momento decisivo de uma fotografia que transfigura a experiência cotidiana.

O cotidiano numa releitura fotográfica para envelhecer o instante presente através de uma decisão fotográfica sobre o sujeito fotografado mesmo, espelha-se uma experiência presente retroagida ao passado, forçando uma cena de reinterpretação do que é comum. Não fica muito claro, mas o que está por trás do jovem no cenário é um quadro-negro, provavelmente em uma sala de aula, numa das cenas mais corriqueiras que se possa ter na vida de garotos e garotas da mesma faixa etária. É o contrário da foto colorida em que se acentua o presente, as nuances da atualidade e os objetos se dão mais a ver. Nadando contra a maré a fotografia em preto branco criada nas atuais câmeras, possibilitam uma releitura do presente ressignificado e de uma situação de extrema deficiência em se encontrar e se identificar nesse presente. Doravante, a questão da identificação através da fotografia será vista pelo posicionamento da afirmação de si.

A sobreposição da visualidade sobre a materialidade da fotografia se interpõe na discussão sobre a imagem e suas propriedades em torno da evocação de memórias baseadas na emoção [*Figura 3*].

Essa fotografia constitui uma inigualável expressão dessa busca por uma memória que evoque emoções comuns a um grupo, como se esses sentimentos estivessem recalcados, numa zona de esquecimento de que a imagem pode liberar. O suporte físico da fotografia que tem no papel a sua condição de existência passa para o álbum digital, reformulada. Todavia, permanece o interesse em demonstrar a capacidade da imagem fotográfica no que diz respeito aos seus componentes de memória, retornada através de sua digitalização, mas, sobretudo pelo que ela carrega de lembranças emotivas.

A reunião das *professoras da tarde* (legenda da fotografia) sobre a escada principal do colégio demonstra uma apropriação da fotografia em torno do afeto que pode provocar na memória dos ex-alunos que fazem parte da comunidade *mecedistas*. A pose em que se apresentam numa expressa consciência do que a foto pode postergar deixa claro o quanto a imagem é central no imaginário cotidiano. Desse modo, todas as professoras estão postas em um lugar estratégico do colégio e posam para a foto com elegância, primeiro para exprimir sua condição de classe, professoras, e, por

consequente determinam a importância da fotografia para o registro desse momento. Numa leitura a partir de Barthes, se expressa aqui o conceito de *studium* em oposição ao *punctum*, aquilo que nos chama à atenção na foto. Para Barthes (1984: 47s), “reconhecer o *studium* é fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las ou desaprová-las, mas sempre compreendê-las (...)”

Essa imagem condensa a questão da materialidade da imagem transformada em visualidade, como vimos tratando até aqui. Sobremaneira, a fotografia das professoras foi digitalizada, sendo preservadas as suas condições de visualidade para que se possa ver nela, o mesmo que se via há trinta ou quarenta anos, mais ou menos o tempo dessa foto. Martins (2008: 81) afirma que, “só a fotografia permite esse encontro dos tempos, essa durabilidade estética”, que nesse caso se apresenta em forma antiga, preservada no suporte eletrônico do álbum em sua configuração digital. O encontro de tempos através da fotografia acontece a partir do encontro de sentimentos comuns que podem despertar nas pessoas envolvidas e em desconhecidos, pelo simples fato de que a maioria das pessoas foram alunos. A saudade de um tempo vivido, experimentado em torno da infância e os primeiros passos na escola são levados, digamos, para sempre, independente das dificuldades do período. Quando lembramos em associação com os outros o importante é a conexão de sentidos que empregamos e a confirmação pode ser obtida através da imagem, como um recurso de atualização da *memória coletiva* (Halbwachs, 1990).

Na composição narrativa do álbum, formulado em forma de retalhos de memória, no caso, principalmente, das fotografias antigas digitalizadas, percebemos a importância da escrita como um elemento ordenador. A legenda de máquina datilográfica expressa o cuidado com o material fotográfico e isso justifica sua existência até os dias atuais, como também expressa a intenção em informar de que se trata a cena. A mesma intenção ocorreu com o moderador do álbum dos ex-estudantes do “Externato Macedo Vieira”, quando decidiu expor as fotos em uma comunidade no Orkut.

Devemos esclarecer que era uma prerrogativa nossa não utilizar legendas na análise de imagens, pois em alguns casos elas podem comprometer e falsear o que está sendo visto. Privilegiamos o discurso não-verbal e seus operadores – cor, detalhes, ângulos, um elemento da paisagem, luz e sombra etc. – tais como sugere Tânia C. Clemente de Souza (1997). Para a autora,

“A interpretação do texto não-verbal se efetiva, então, por esse efeito de sentidos que se institui entre o olhar, a imagem e a possibilidade do recorte, a partir das formações sociais em que se inscreve tanto o sujeito-autor do texto não-verbal, quanto o sujeito expectador.” (cf. Souza, 1997)

Porém, essa legenda é significativa nesse momento, para expressar a condição antiga da fotografia, como também a sua inserção em uma nova estética. Na virtualidade da imagem a legenda datilografada poderia ser retirada e não o foi. Demonstrando assim, a importância da preservação da memória, que está em primeiro plano, mas que busca aguçar o interesse pela imagem do mesmo modo que na sua forma de papel, nos primeiros tempos da fotografia. Ao comentar o princípio da ordem material da fotografia Frehse declara:

“Reconhecendo-se que tais variáveis de cunho técnico, social, e cultural interferem na materialidade, percebe-se que ela é uma construção social, não um dado “natural” da documentação com a qual o (a) cientista social trabalha. É em meio a esse caráter construído que significados definidos podem ser discernidos no suporte físico e no estado de conservação do material.” (2007: 219)

O objeto fotográfico é dado a conhecer do mesmo modo que antes, sendo essa característica emblemática quando pensamos na chamada *realidade* da foto, pois ela atravessa o tempo e se mantém para o presente numa provável intenção de justificar e de fazer reconhecer a memória comum entre os ex-alunos²⁷. Para Kossoy (cf. 2005: 44), “a realidade passada é fixa, imutável, irreversível; refere-se à realidade do assunto no seu contexto espacial e temporal, assim como à da produção da representação”. A isso corresponderá a “segunda realidade sujeita a múltiplas interpretações”.

Assim, a desintegração que provavelmente caracteriza o grupo na atualidade pode retomar o contato na atualidade devido à conexão eletrônica e apoiada no suporte da imagem fotográfica. O que é visível na fotografia deve permanecer, atestando sua materialidade, mesmo se posta no suporte digital. Enquanto o invisível da fotografia esta centrado na produção da emoção que se contrapõe ao material, pois não pode ser

²⁷ Referimo-nos mais aos alunos do que às professoras, porque a comunidade na qual está inserido o álbum é para ex-alunos.

tocada, mas basta ser sentida. É o oculto da representação que se sistematiza ao olhar, através do *implícito* contido na fotografia que precisa ser decodificado e nessa junção a narrativa visual se compõe.

Atualização da memória, identificação e afirmação de si

O modo de lidar com atualização da fotografia em duas vertentes como demonstramos no tópico anterior – uma que se busca revigorar no presente, mantendo as suas características materiais de impressão em papel. O outro modo, tomando a fotografia criada por meios digitais e que é revestida de uma “aura” de passado, a chamada sépia, uma espécie de *pátina* da fotografia, que lhe asseguraria um estado de maior grandeza. Nesse sentido o objeto fotográfico encena uma transfiguração da vida cotidiana, do presente visto como um colorido falso e que ao perder a cor original e transformar-se num acinzentado possibilita uma leitura posterior em termos de memória com uma garantia de passado distante. A ausência de cor se associa ao estabelecimento da recordação e, na comparação entre fotos antigas e fotos recentes, todas se prestam a visualidade utilizada para sustentar a narrativa-memória.

Esta discussão é importante para o nosso objetivo de abordar a maneira como a fotografia é utilizada para elaboração de uma narrativa de memória na atualidade. Ao relacionar os operadores discursivos não-verbais com as escolhas na montagem do álbum, privilegamos a análise do visual na forma em que ele se impõe. Assim, a possibilidade de um novo texto se instaura a partir da decodificação da imagem, ou seja, falar – decodificando – sobre a imagem.

Para Souza, a análise de imagem deve focar os elementos disponibilizados pelo texto não-verbal para apreender os participantes da cena. Neste ponto, a autora comenta:

“O conjunto de elementos visuais possíveis de recorte – entendidos como operadores discursivos – favorece uma rede de associações de imagens, o que dá lugar à tessitura do texto não-verbal. A apreensão dessas relações, por sua vez, revela o discurso que se instaura pelas imagens, independente da sua relação com qualquer palavra.”
(Souza, 1997: 06)

Na medida em que percebemos a imagem como um discurso que procura se estabelecer entre a possibilidade de narrar algo e a não utilização da palavra, a adoção dos *operadores discursivos* serve de parâmetro para análise de como os usuários de álbuns digitais constroem e evidenciam a narrativa na cotidianidade. Dito de outra maneira devemos observar que tipo de prática narrativa serve de base a criação dos álbuns de fotografia no *site* Orkut no tocante à visão individual e quanto à própria identificação. Através dos operadores discursivos presentes nas fotografias dos álbuns que compõem o *corpus* investigado poderemos perceber o modo pelo qual são criados tipos individuais em referência a um ‘parecimento’ com a pessoa fotografada, tida como “ela” mesma, numa forma de garantir que a imagem vista é verdadeira. De acordo com a frase “este é eu mesmo” quando a pessoa se vê bem na fotografia e concorda com o que aparece, um recurso que povoa o imaginário do fotografado. Segundo Martins (2008):

“A construção incorreta das frases é eloqüente e essencial nesse caso. [...] a pessoa se referir a si mesma na terceira pessoa, sobretudo na relação com o estranho ou com as coisas estranhas à sua tradição. No caso da fotografia, o erro é perfeito. Ao ver-se na foto, a pessoa não se reconhece senão como outro, senão como alteridade, como objeto: “É eu” em vez de “Sou eu”.” (2008: 75)

Dando vazão ao exposto acima temos como interpretar o discurso não-verbal que a fotografia individual, na composição dos álbuns, exprime. É interessante notar que de forma geral as imagens que compõem o *corpus* investigado são retratos, entendido assim como imagem de uma só pessoa, mas que não seriam miniaturas como o chamado três por quatro. Em sua maioria esse retratos são abertos e se complementam em cenários, até certo ponto amplos, como se quisessem complementar a veracidade da pessoa fotografada, um atestado do “eu existo”. Não devemos esquecer que os álbuns fazem parte de uma comunidade eletrônica que visa fazer e manter relacionamentos, portanto a imagem deve compor o seu perfil no *site* e os participantes buscam uma aproximação com a realidade o máximo possível, essa ação justifica-se no *slogan* – Quem você conhece? – da página inicial.

Dito isto, examinemos o modo como as fotografias em questão exercitam a afirmação e a construção de suas imagens nos álbuns digitais [Figura 4]. Na exacerbação da personalidade reforçada pela imagem e pelos cenários que a compõe a

fotografia das pessoas propõe uma construção do fotografado em torno do seu cotidiano. Uma espécie de idolatria da própria figura que se afirma no álbum digital no computador, em que a pessoa fotografada se dá a conhecer e espera ser reconhecida no contato virtual em que se trava. É comum entre usuários do Orkut, após certo tempo em que se trocam fotografias, afunilar mais o relacionamento através do uso do MSN, onde as mensagens são trocadas instantaneamente. Provavelmente as imagens fornecidas nos álbuns devem ser confirmadas com as conversas posteriores e através de envio de fotos também.²⁸. Desse modo, acreditamos que o elemento ordenador da construção da imagem de *si* nesses álbuns é a busca pela veracidade narrativa.

Nas fotos que compõe o álbum de *Baby* apreendem-se operadores discursivos que estão correlacionados na composição da imagem que ela promulga de si mesma. Podemos perceber a construção da máquina fotográfica operada por ela, para criar o seu retrato, algo muito comum nos álbuns do Orkut, uma forma de demonstrar que ninguém melhor do que a pessoa mesma para se indiciar, se caracterizar. Uma forma de expressar a sua verdade, sem intermediários, numa relação consigo e que pode revelar muito mais do que se outro fizesse a foto. Também é possível pensar na popularização da fotografia na sociedade contemporânea e as possibilidades de seu uso, porém isto não seria o suficiente para explicar, pois percebemos que há fotos realizadas pelos outros também. Ou seja, há uma determinação das pessoas para em alguns momentos específicos se fotografarem a si mesmas.

A fotografia que é elaborada pelo próprio fotografado nesse álbum possui uma característica de que a luz da foto é meio imprecisa, consta de seu cenário certa nebulosidade, resultado da proximidade da câmera, a distância nesse caso é equivalente apenas a um braço, no caso, da autora da foto. Há um detalhe desconcertante nessa fotografia que é outra imagem por trás da imagem principal: aparece ao fundo uma moldura, que corresponde a um espelho que faz parte do cenário escolhido e também apresenta o cenário que não deveria estar na foto. Uma mulher de perfil, ladeada pela mobília da casa, um ramalhete de flores. Devemos esclarecer que a imagem implícita na foto, de antemão parecia-nos um quadro, mas um exame mais detalhado mostrou que, primeiro, não se pintaria uma mulher de costas e segundo, a luz que passa por uma

²⁸ Recentemente o Google abriu uma possibilidade de “bate-papo” no próprio Orkut, entre os amigos relacionados.

cortina da janela não é resultado de uma técnica pictórica e sim do próprio reflexo do espelho.

Esses detalhes não estariam na foto enquadrada como ela foi, mas o acaso os colocou ali, enriquecendo a configuração visual da garota que se fotografa. Uma possível relação que podemos fazer quanto à construção da memória pessoal e familiar, parece-nos que seja uma advertência ao processo de temporalidade, criou-se um confronto entre a imagem da jovem moça e da mulher mais velha. A escolha do ângulo para obtenção do retrato possibilitou a visão do ambiente, que estaria oculto não fosse o espelho e revelou mais sobre *Baby* e suas relações, operando a razão do objeto fotográfico na construção da sociabilidade. Em oposição à fotografia realizada por si mesmo está a fotografia realizada por terceiros [Figura 5], no sentido de compreender como ela é operada para dar sentido a individualidade.

Dentre as fotos do álbum da família Saulnier, no Orkut, encontramos fotografias antigas, digitalizadas e fotografias novas, digitais, criadas no ambiente familiar e nos acontecimentos especiais, como festas. Mas é eloqüente a foto de jovem membro da família, produzida no contexto da casa e que se opõe ao tradicionalismo em que as demais fotos são produzidas. Primeiro, o jovem está só, na pose de cintura para cima e nesse caso o que fala na imagem é o seu modo de vestir, de acordo com a sua idade, seguindo o que poderíamos chamar de *moda* jovem. A sua indumentária está em destaque pelas cores, o casaco prata, por cima de outra camiseta, sobrepondo-se um colar, marca de uma nova expressão.

O que a foto provoca no expectador, está contida mais fortemente no uso dos óculos preto que reflete a luz produzida pela máquina, a partir do momento em que o fotografado decidiu que deveria aparecer de perfil. Sua decisão pode ser resultado de várias experimentações que vão se complementando, até que se esboce o seu perfil. O mais importante está na demarcação de diferença entre ele e o álbum da família, como já mencionamos. Porém, queremos frisar bem essa demarcação devido ao fato de essa foto fazer parte de um álbum de família, pois poderia estar em um perfil separado, com um álbum próprio. Os álbuns acentuam a importância das fotos de família, em que as pessoas buscam manter a memória familiar viva e quando não o fazem reforçam o pertencimento a um grupo [Figura 6].

Diferença marcante com a fotografia do jovem que se denomina de *gótico*, na busca por uma demarcação de estilo, acentuada em sua expressão através da maquiagem no rosto. O contorno dos olhos se completa com roupa preta e a sua individualidade se

estende por toda fotografia, pois, não há cenário. A imagem está fechada nele, diferente da foto em que aparece o cenário por obra do espelho e na outra o cenário composto por paredes verdes e cortina. A ausência de cenário, ou seja, o recorte da fotografia focada no sujeito produz um impacto, onde mesmo com ausência de cores e o predomínio do preto na roupa deixam aparecer unicamente a sua identidade de acordo com a sua intenção. Para Souza (1997), “quando se recorta pelo olhar um dos elementos constitutivos de uma imagem produz-se outra imagem, outro texto, sucessivamente e de forma plenamente infinita”.

A idéia de recursividade da imagem pode ser apontada através da sua projeção diante do espelho, modo de reiterar a imagem de si mesmo. Se voltarmos a examinar os três exemplos acima arrolados, perceberemos o modo pelo qual a determinação da individualidade se constrói. Mas a fotografia realizada frente a frente com o espelho é um modo de expressão de individualidade comum nos álbuns que visitamos [Figura 7].

A utilização da câmera fotográfica frente ao espelho para criar uma espécie de pose fechada da pessoa, colocada em destaque para ela mesma e para o olhar o outro. Geralmente devido à luz emitida pelo *flash* da máquina e o seu reflexo no espelho cria uma espécie de esfumado na foto, algo que está bastante ligado à fotografia amadora, sem o uso de recursos técnicos em sua composição estética. É significativo percebermos a repetição da imagem, pois se bem compreendida essa foto em frente ao espelho é uma duplicação da imagem. O funcionamento da câmera fotográfica, nesse caso, se apossa da imagem que há no espelho, como se o fotografado se experimentasse para ver qual a melhor pose, já que é ele mesmo que se vê.

O elemento narcísico na construção de uma experiência narrativa de memória se contrapõe as fotos de longa exposição diante do fotógrafo que se deslocava de seu estúdio para a casa do cliente²⁹. O que percebemos nos álbuns digitais, além do seu elevado grau de exposição, consiste na apropriação da fotografia pelo imaginário cotidiano para que se possam criar os elementos pertencentes a sua individualidade, por conseguinte a sua memória. Ao deixar os álbuns de papel, as caixas de sapato no fundo dos guarda-roupas e das gavetas, habitando agora o *ciberespaço* as fotografias se prestam muito mais a criatividade.

²⁹ Cf. *Retrato de aniversário*, 1908. Família Bergstrom Lourenço. In: Leite (2001), uma ilustração do uso do espelho na criação da foto (pp.29).

O cotidiano que é fotografado na intimidade do quarto, diante do espelho, a partir da busca por uma melhor pose, os objetos da cena e, principalmente, o gosto em se ver na foto, estampado no rosto, produz uma imagem de si que, se não verdadeira, é sim a desejável pela pessoa. Em se tratando do ângulo da câmera, um dos operadores discursivos não-verbais para análise aqui proposta, percebemos que há um desconcerto total, entre o que se vê na foto e, se penetrarmos o olhar, o ângulo normal. A imagem se inclina para o lado esquerdo (da foto) produzindo no olhar a busca pelo mesmo direcionamento, na intenção de se organizar. No entanto, o que mais chama nossa atenção é a moldura do espelho que desconstrói a idealização do cenário, o que por sua vez demonstra a construção social da imagem. Irrompe nesse instante a situação criada pela fotografada que busca um meio de valorização da sua imagem perante os que verão o seu álbum.

Em todos esses exemplos e nos que se seguirão, tomados como discursos não-verbais, unindo-se perfeitamente ao que estamos denominando desde o início de narrativa da experiência na contemporaneidade e na busca de entendê-la, nos deteremos sobre um procedimento básico para a compreensão da prática discursiva: a policromia.

O uso do conceito de policromia (Souza, 1997) está associado ao conceito de polifonia do texto verbal, sendo que no caso da heterogeneidade da imagem, ou seja, do discurso não-verbal, essas heterogeneidades possuem uma co-relação entre si e que emprestam à imagem sua identidade. Por isso vimos situando a análise com base nos operadores não-verbais (cor, detalhe, ângulo, luz, sombra etc.) para nos auxiliar na interpretação da imagem. Incluímos nesse conceito de policromia a pose do fotografado como último recurso para elaboração da imagem de si frente a uma narrativa de sua experiência através do álbum digital.

A seguir listaremos algumas imagens nos quais este tipo de operador discursivo não-verbal é praticado pelos fotógrafos amadores em sua vida cotidiana [*Figura 8* Álbum Família Saulnier]. Estar diante dos objetos, tocando ou encostado em algum móvel ou no aparelho de televisão (muito encontrado nas fotos dos anos 1980-90). Como um sinal de apropriação da cena e demonstrativo dos objetos que são possuídos. Indicando posse ou até mesmo para encobrir a timidez frente à câmera, muitas fotografias foram construídas colocando as pessoas se apoiando em objetos³⁰.

³⁰ Cf., Miriam M. Leite (2001), Retratos de família: fotografias, do casal Kauffman de 1912 e do casal Horch de 1925, em ambas há esse tocar de objetos. Na primeira, o marido passa a mão por trás da esposa

O poder simbólico das mãos que tocam e se apropriam dos objetos cênicos constituem a criação da individualidade do fotografado, de sua personificação, enquanto alguém a ser visto no álbum. Talvez, num ato de interpretação da sua própria imagem o fotografado busca o recurso do apoio em objetos acreditando que assim sua apreensão pela câmera estará garantida.

Em se tratando da fotografia atual, no Orkut é muito comum encontrarmos fotografias de pessoas tocando e se apoiando em objetos, como mesas, cadeiras ou telefonando. Mas a que mais se apresenta é a imagem realizada diante do computador, posto em uma mesa e a pessoa sentada, diante da tela, que muitas das vezes está acessa, indicando que ele (a) é capacitado (a) para o uso do instrumento que representa a modernidade e a tecnologia. Essa interpretação nos leva a crer que se estabelece, nesse caso, uma notável relação entre a máquina e a construção do cotidiano. Assim, aquela pose que se agarra ao objeto, imprime no espectador da foto a noção de que modo é a vida dessa pessoa, do que ela gosta e o que faz, enfim, expõem-se a pessoa e o seu modo de viver. Vimos, então, uma das formas comuns de pose como um operador discursivo da imagem, a seguir veremos de que modo a foto pode ser construída em torno da identidade, de uma forma quase que se retirando da cena retratada [*Figura 9*].

O ambiente dessa fotografia não está em consonância com a imagem da jovem retratada, pelas cores e tipos de moveis, esse quarto provavelmente não é seu. A imagem está combinada para informar sobre sua identidade, mas não é isso que ocorre. E mais ela parece que se retira da foto, como dissemos para que se possa olhar o restante do cenário escolhido, embora ela pose com um ar de naturalidade, uma aparência de que está à vontade diante da câmera. Esse não parece ser o quarto dela, os móveis possuem uma característica de serem usados para quartos de adultos, produzindo uma diferença com o que seria o de uma jovem. A escolha do cenário pode indicar um desejo em parecer mais madura o que é impossível, pois sua imagem negaria a idade.

O que é mais provável é que a fotografia foi construída nesse local específico por haver a intenção de mostrar a intimidade do lar, a pose descontraída e nesse caso, amparada no ambiente considerado como mais organizado e bem visto da casa. Mas o que é mais significativo nessa fotografia é o direcionamento da imagem em torno do

e se apóia na cadeira em que ela está sentada. Na segunda, o marido se apóia na mesa em que o filho, ainda bebê é colocado de pé (pp. 91 e 99 respectivamente).

“eu” fotografado e confirmado na pose e no cenário. A foto anterior, em frente ao espelho e essa do quarto, reforçam a busca pela valorização do indivíduo que procura se afirmar em meio ao enfraquecimento das relações sociais na sociedade contemporânea. Ao lado da imagem pode se imprimir o desejo de popularidade e de beleza, buscados como ideais na cultura visual.

A característica geral das fotos digitais é a sua nitidez, uma alta definição das imagens resultado dos chamados pixel, como vimos no segundo capítulo. Essa formulação da fotografia, pensada a partir do conceito de policromia, se torna rica em detalhes. No entanto, o mais notável é a aparência da foto revelada em sua profusão de cores que transformam o mais simples retrato e lhe dão uma atmosfera festiva. Talvez pela clareza das fotos e da qualidade das imagens tudo parece festa, radiantemente e isso produz um efeito na cotidianidade. Em todas as fotos mesmo as que não são de uma festa as pessoas parecem estar em traje de festa, mesmo a roupa mais comum tem um brilho especial como se fosse uma roupa domingueira.

A vida ordinária na fotografia digital, como jamais se viu, é transformada e elevada a uma posição de especialidade em sua visualização. E a experiência da narrativa que se propõe de festa, busca evitar a tristeza, expondo o que há de melhor e de momentos felizes. A saudade e a melancolia fazem parte do que se evoca nas fotos, como no caso do álbum dos ex-alunos do “colégio mecedista”, que talvez por estarem mais distantes no tempo produzam certo sentimento de perda e ausência. No mais as fotos querem se expressar como uma solução de re-encaixe na vida. Assim, os álbuns expressam que a vida que se expõe é a vida que existe de modo a fazer crer que no compromisso com a realidade a individualidade tão embotada da atualidade se expresse em uma “verdade” de si [*Figura 10*]. Essa construção da imagem fotográfica se expressa em diversos tipos e formas, mas em se tratando da construção da individualidade, isso aparece de forma menos latente. A construção imagética de si passa pelo que chamamos de embotamento das relações, no sentido da perda da sensibilidade com o próximo absorvido pela importância da imagem fixa para se determinar a sociabilidade.

O olhar se volta para a câmera e a câmera é o instrumento que indicia o que deve ser visto. Capturado pela câmera olhando a foto que produziu sem produzir uma pose exclusiva para o momento, essa foi sua maior revelação, no que diz respeito à construção da individualidade. O inconsciente ótico notado por Benjamin (cf. 1994: 94) revelado pela fotografia em paralelo com o inconsciente pulsional está cada vez mais

em voga. A fotografia digital leva às últimas conseqüências o ato fotográfico na construção das relações sociais e de como se apresentar na sociedade contemporânea, na afirmação da individualidade.

Partilha da memória e cotidiano imaginado

No contexto desta pesquisa, a memória é o centro que segura e compõe o seu desenvolvimento. Na construção da análise nos deparamos com a questão material da fotografia que compõe os álbuns digitais e em seguida encaminhamos a discussão no sentido da construção da identidade e afirmação de *si*, como arrimo das relações.

Anteriormente nos referimos a íntima ligação entre memória e fotografia que marca e evoca no observador, através do estímulo visual, o reconhecimento e a partilha de experiências. A concepção de que a fotografia existe para guardar memória sempre é válida, ainda que notemos as demais críticas que advêm dessa noção, baseada no *congelamento* da imagem. Tanto nos referimos à positividade da imagem tida como retrato fiel da realidade, quanto ao seu uso como documentação e prova de acontecimentos passados.

Isso não nos impede de nos posicionarmos diante da prática fotográfica amadora e na construção dos álbuns digitais, objetivando perceber os novos e antigos propósitos no uso da fotografia digital. A expressão do discurso não-verbal no novo formato digital e exposto na internet, especificamente, no Orkut, produz uma junção de memória – ligação com o passado, com a tradição – e aspectos que redimensionam esse passado no tempo atual. Postulamos a hipótese de que a visualidade como elemento central da vida moderna, cotidiana, através da fotografia busca se reforçar num imaginário tradicional para narrar a experiência na contemporaneidade.

A partir da concepção de tempo, presente na fotografia, segundo a qual nos opomos à idéia de congelamento, pois assim não seria possível estabelecer uma Sociologia Visual, qual seja nosso intuito, há muito antes mencionado. Desse modo, podemos lidar com a noção de partilha de memórias, já que estas não estão fixadas na fotografia, muito pelo contrario, são decorrências da apropriação da cotidianidade (cf. Martins, 2008: 83). Do emprego da fotografia, desde a sua construção e utilização em álbuns que pretendem narrar a história familiar, de amigos etc. podemos perceber a concepção de tempo empregada.

No ajuste da fotografia antiga – analógica – como se costuma denominar e na visualidade através da fotografia digital, há uma reciprocidade em construir a memória na atualidade [*Figura 11*]. Na foto em que aparecem três crianças em traje de festa, de acordo com o cenário, o reconhecimento que ela possibilita aos que se vêem na evocação da infância. Assim, o registro que a fotografia possibilitou só encontra seu sentido no presente, como memória, se for reabilitada pela temporalidade, ou seja, a sua validade se encontra no olhar de quem a vê, seja dos próprios envolvidos ou de qualquer pessoa, desde que haja identificação.

Se a imagem for conceituada como um congelamento do tempo a sua validade ao ser revista no presente seria pouco ou quase nada expressiva. Podemos notar isso quando vemos uma foto antiga em que de alguma forma ela nos toca, mesmo se nem conhecemos as pessoas que aparecem. A força da imagem consiste em sua reabilitação no presente através do olhar e dos sentimentos que ela evoca no tempo. John Berger em sua discussão sobre os modos de ver afirma que,

“A máquina isolou aparências momentâneas e, ao fazê-lo, destruiu a idéia de que as imagens não tinham tempo. Ora, por outras palavras, a máquina mostrou que a noção de passagem do tempo era inseparável da experiência do visível.” (cf. 1972: 22)

O olhar desencadeia a memória que a fotografia expressa, mas isso graças não tanto ao seu conteúdo e sim pela temporalidade em que ela expressa. Por isso não é raro, nos álbuns do Orkut, encontrar fotos antigas, digitalizadas, com o objetivo de situar o tempo que se passou. A reabilitação da visualidade foi discutida no início desse capítulo, quando nos contrapomos à materialidade das imagens abordada por Frhese (2007). De alguma forma, a fotografia se atualiza ao olhar, por ocasião de festas, reencontros ou por momentos de dor, no entanto, predomina nas imagens os momentos de festividade [*Figura 12*], em que as pessoas se confraternizam.

Por isso, o álbum de família está repleto desses encontros, onde novamente a marca da passagem do tempo se incorpora à fotografia. O encontro de gerações, dos mais velhos com os mais novos representam um confronto do tempo e situam os mais novos no contexto da memória familiar. As fotos antigas de momentos familiares são expostas através da digitalização nos álbuns, deixam a intimidade do lar e se espalham pela Internet.

Assim, os elementos tradicionais que constituem o familiar são colocados diante dos amigos e de qualquer membro do Orkut. “Quando olhamos uma fotografia, não é ela que vemos, mas sim outras que se desencadeiam na memória, despertadas por aquela que se tem diante dos olhos” (Leite, 2001: 145). No caso da fotografia no álbum digital a posição do olhar sobre o passado dos outros se expande, devido à possibilidade da conexão entre outros olhares, no sentido de que as fotos saem do domínio privado e podem ser vistas por milhares de pessoas que o vejam.

Na constituição da coleção de retratos aparecem ainda elementos de distinção, no caso da família – configuração tradicional – [Figura 13] e no caso de álbum composto por fotografias de amigos [Figura 14].

Ao estudar a constituição do discurso não-verbal, Tânia de Souza propõe que, “enquanto a leitura da palavra pede uma direcionalidade (da esquerda para a direita), a da imagem é multidirecionada, dependendo do olhar de cada **leitor**”³¹ (Souza, 1997). Através da interpretação multidirecional, percebemos que a imagem é posta como um selo que autentica o álbum. No primeiro caso, uma forma tradicional de brasão em que o sobrenome da família se destaca numa faixa que envolve a figura de um cavaleiro. Uma representação de um elefante no centro do escudo, ao qual podemos atribuir características medievais. A formatação do brasão pode ser antiga, mas se renova no álbum de retratos da família, incorporado ao momento atual. A re-significação do conteúdo do álbum toma a imagem como um referencial de aprofundamento que, por um lado, o singulariza e por outro, reforça o imaginário familiar.

No mesmo seguimento de referenciar e distinguir a coleção de retratos de família encontramos a substituição do brasão pelo *slogan*, em formato digital. A imagem propõe uma conexão entre o nome do álbum [INTOCAVEYS] e uma espécie de máscara, que seria a cara do grupo. As cores, preta e azul, se complementam para dar a impressão de um vazio e de uma energia parecida com o de filmes *hollywoodianos*, num contexto de combate³².

Pode-se objetar que estas imagens não são fotografias e essa oposição não seria incorreta. No entanto, essas imagens fazem parte do conteúdo dos álbuns que inventariamos ao longo da pesquisa.

³¹ Grifo da autora.

³² O nome está grafado com a letra Y ao invés da letra I, algo muito comum na escrita em *sites* de relacionamentos.

É significativo que notemos a precisão da imagem em delimitar a memória dos membros da família ou do grupo de amigos, tornado-se mais uma forma de apelo ao pertencimento. O álbum dos amigos é uma nova forma de expressão que se encontra nos álbuns digitais. Na história dos álbuns não notamos a existência de uma coleção exclusiva para a categoria “amigos”. As fotografias que constituem álbuns, não possuem uma determinação para as amizades. Assim, as fotografias de amigos, formalizadas em um álbum separado é uma característica da sociabilidade decorrente das interações eletrônicas.

Comparando as duas imagens: o brasão tradicional de família e o slogan do álbum de amigos, através do conceito da imagem multidirecionada, possibilitaram-nos perceber que há uma busca pela evocação de memória na primeira imagem e no outro, temos o efeito inverso: a tentativa de estabelecer um canal de memória que formalize a conexão do grupo entre si. O reforço na recorrência da memória da família, no caso de um álbum constituído com base em fotografias antigas e novas, torna-se mais evidente no uso da imagem pictórica [*Figura 15*].

Novamente o jogo de imagem que pode compor o álbum em sua narrativa, principalmente quando se trata da reconstrução da memória em torno da família. O retrato da figura patriarcal, pois se trata do avô, numa alusão ao início da árvore genealógica familiar. Nesse retrato, as características do homem idoso, com um olhar para o lado e sua vestimenta, compõem uma estampa de uma pessoa completa. Nessa imagem se pode restabelecer o contato visual com o que representa o passado e que deve servir de modelo no presente.

No entanto, o que mais chama a atenção é o fato dessa imagem estar presente num álbum digital. Vejamos por outro ângulo, ou melhor, deixemos de lado a imagem por alguns instantes: provavelmente esse retrato (original) está dependurado em uma parede, na casa de algum membro da família. Seguramente podemos afirmar que alguém se deu ao trabalho de fotografar o retrato e postá-lo no álbum eletrônico. Nesse ato de busca de manutenção da memória reside a crença na força da imagem como possibilidade de narração no presente. O avô que contava histórias aos netos, que transmitia a experiência aos mais novos, se refaz na transposição do retrato, a pintura para a fotografia digital. Esse aspecto contempla o que discutimos anteriormente sobre a materialidade da imagem e sua visualidade na era digital. Também trás à tona o reforço da experiência na cotidianidade em que a fotografia, de uma forma nunca antes vista, é

utilizada para dar suporte à memória [Figura 16 e Figura 17]. Levada ao extremo, balançando entre o passado – tradição – e a insegurança do presente.

A relevância dessas fotos para a pesquisa tornou-se fundamental, pois demonstra o peso que a imagem possui na reconstrução da memória na contemporaneidade. Sendo assim, o álbum digital foi se revelando para nós como um discurso não-verbal encarregado de provocar a memória. Nisso reside a importância da fotografia antiga, que desmontou uma idéia preconcebida de que os álbuns na atualidade eram constituídos unicamente de fotografias novas, digitais. A digitalização de fotografias revelou-se um dado curioso na constituição da pesquisa, pois se torna um exemplo do redimensionamento da valorização da memória. Por outro lado, demonstrou que a Internet e o Orkut, como rede de relacionamentos, também chamada de rede social, se presta a diversas situações e criatividade.

Após termos demonstrado o uso de fotografias antigas na formulação dos álbuns digitais e o modo como a experiência passada pode ser reconstruída no presente, estamos prontos para dar mais um passo na análise do discurso não-verbal. Um pouco antes mencionamos uma especificidade do álbum digital. A criação do *Álbum de Amigos* ou *Retratos dos Amigos*. Uma nova modalidade de álbum que busca estabelecer a memória entre grupos de amigos, em festas ou em momentos comuns, determinados a fortalecer a memória do grupo através da fotografia amadora.

De antemão, podemos afirmar que se trata de uma expressão da juventude que busca se afirmar em suas práticas cotidianas e formalizar os laços afetivos. Também podemos perseguir a idéia de que haveria uma obsessão pela imagem midiaticizada pelo computador conectado. Essas duas visões não podem ser descartadas e podem suscitar várias outras. No entanto, da forma em que buscamos compreender o modo pelo qual se opera a experiência na contemporaneidade, uma terceira dimensão aparece a nossa frente: as novas gerações, consideradas jovens ou as juventudes, como se queira enquadrá-las, voltadas da forma que estão para o acesso às novas tecnologias usariam a ferramenta para se afirmar, como já foi dito, mas também para elaborar as suas memórias. De forma particularizada e sem referências a um passado glorioso e em última instância com poucas marcas; isso pode ser notado na elaboração dos álbuns que transfiguram o cotidiano em uma festa, afastando-se dos momentos difíceis. O enquadramento da fotografia é entusiástica, esfuziante, no que diz respeito à narrativa

do cotidiano imaginado, propondo-se como uma leitura visual carregada de emoções e afetividades geradas pelo pertencimento a determinado grupo.

As afinidades na escolha dos amigos é a característica principal na vida cotidiana, longe do computador. Mas esse pré-requisito se prolonga na Internet e, conseqüentemente irá influenciar a construção do álbum digital [Figura 18].

A ordem das fotos nos fala do espaço, nesse caso de um espaço simbólico, construído digitalmente para congregar o grupo de amigos, vestidos em sua maioria com a mesma camiseta numa situação festiva. As roupas iguais fazem parte do contexto da festa em que muitas vezes o ingresso, bilhete de entrada é a própria roupa. O grupo é relativamente grande e se olharmos bem as pessoas pouco se repetem, ou seja, em cada enquadramento há um subgrupo. O total de quadros, dezesseis, seria uma espécie de quatro X quatro, produzido por alguma ferramenta informática. O ângulo escolhido quadro a quadro, como se fosse a fotografia original, vista individualmente, somada a outra, mais outra e assim por diante vai se complementando e possibilitando um novo enquadramento.

A visualidade produzida por essa fotografia dizendo melhor, essas fotografias insinuam a conjunção dos amigos que compõe o álbum, uma forma de sintetizar o pertencimento grupal. A foto deve ser vista como um todo que agrega as diversas situações e os diversos personagens envolvidos na cena. Nessa imagem, uma conjunção de fotografias, notou-se a persistência do discurso não-verbal, pois não há legendas, nem interrupções de nenhum mecanismo verbal que se superpusse sobre o que é visto, “através do qual se determina – através de textos verbais uma disciplinarização na interpretação da imagem” (Souza, 1997). Por mais confusa que possa aparecer à primeira vista, a imagem se coloca por si mesma e se deixa interpretar sem qualquer outro auxílio.

Em *O Tempo das Tribos*, Maffesoli (1998) trata do desenvolvimento de micro grupos que o autor denomina tribos. Segundo ele, a metáfora da tribo permite dar conta do processo de “desindividualização” e da saturação da função estabelecida e, também, da valorização do papel de cada pessoa na contemporaneidade. Essa questão da *persona* pode ser uma boa chave para o entendimento da explosão da fotografia digital e dos seus usos no Orkut [Figura 19].

Há aqui duas idéias pertinentes: primeiro da pessoalização em volta da fotografia que vimos anteriormente, quando discutimos sobre afirmação de si; e segundo, da formação de redes de amigos formada a partir da Internet e do reforço dos laços afetivos. Para Maffesoli (cf. 1998: 194s), “o sentimento de pertença pode ser reafirmado pelo desenvolvimento tecnológico sendo envolta por uma temporalidade própria”. O autor sugere que essa noção de tribalismo pode ser “perfeitamente efêmera, e se organiza conforme as ocasiões que se apresentam”.

Não estamos bem seguros dessa afirmação, pois de algum modo a fotografia irrompe como um elemento de reforço que mexe diretamente com a memória dessas *tribos*, reafirmando e restaurando o que possa vir a se perder na sociabilidade. No entanto, é bastante razoável a noção de efemeridade dessas relações de acordo com os interesses do momento. Cabe afirmar, por enquanto, que a fotografia pode funcionar como um suporte para a memória dos amigos que pertencem a uma determinada *tribo*. E que esse pode ser o interesse momentâneo: a memória do grupo.

A característica mais notável do cotidiano é a rotina. Mas na fotografia comum, esse aspecto é muito difícil de ser determinada. Vemos nisso um misto de contradição e de banalização do ato fotográfico. Na foto anterior, retratando um grupo de amigos no metrô, algo que faz parte da rotina das grandes cidades, percebe-se uma transfiguração do cotidiano. Na cor da foto e nos gestos posados das pessoas o que poderia ser comum se transforma em algo extra-ordinário para a construção da memória do grupo, como no exemplo seguinte [Figura 20].

Na coleção de retratos dos amigos, uma geladeira de bar, em que marcas conhecidas de refrigerantes, são as estrelas da cena. Na aproximação da câmera e de sua precisão o aspecto rotineiro do cotidiano é alterado em vias de produzir uma imagem incomum, do que seria mais banal. Nisso consiste a contradição a que nos referíamos: se a fotografia amadora, por ser realizada por fotógrafos comuns, então deveríamos esperar uma visão rotineira.

Vejamos mais: a placa de preços dos refrigerantes, à frente da geladeira deve ter sido o elemento que provocou o interesse em fotografar. Ela se insere na cena com seus erros de escrita e provoca no expectador a curiosidade, no mínimo de se entender o motivo que levou à criação dessa imagem. Não deixa de ser intrigante uma imagem desse tipo numa coleção de *retratos de amigos* pela insistência de desbanalizar o banal (cf. Martins, 2008: 53). A forma pela qual os refrigerantes fotografados tão de perto

agigantam os elementos da cena e isso não acontece apenas com objetos, o mesmo pode ser visto quando se trata da figura humana [*Figura 21*].

O ângulo da imagem, um tipo de operador discursivo não-verbal, caracteriza a busca pela desbanalização do cotidiano. A partir da imagem postada no álbum percebemos o uso de recursos que trabalham a textualidade da imagem, na construção de uma narrativa da memória. Para Martins (cf. 2008: 53), “a fotografia se insere num certo imaginário e numa certa vontade social, no imaginário de ascensão social. Reprodutiva, torna-se, no entanto, instrumento do domingueiro e do excepcional”. O que poderia ser uma imagem simples, apenas um retrato, se transforma em um aparato da imaginação que recusa o cotidiano. O prédio que aparece ao fundo, devido ao ângulo usado, aparece sem portas e sem janelas; o sujeito fotografado olha fixamente para outro lado e ao mesmo tempo não olha para lugar algum. Essa fotografia desorienta o olhar, muda o cotidiano, esvazia e provoca um vazio na sua construção, um brilho sem brilhar, como se ofuscasse as possibilidades do ver.

A principal característica das fotografias ingênuas do senso comum é a transfiguração do cotidiano, um afastamento da rotina, por conseguinte, a construção da narrativa de memória é resultado dessa seleção de imagens presentes nos álbuns digitais, retrato da experiência na contemporaneidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A utilização da fotografia para a constituição de álbuns digitais na contemporaneidade está baseada em dispositivos tecnológicos que proporcionam uma renovação da memória. A narrativa visual que se cria com a construção do álbum é um modo de construção de memória, seja ela recente ou em alguns casos, uma renovação da fotografia, digitalizada para que possa haver um desencadeamento da experiência familiar, escolar ou de amigos. Essas categorias são a base da construção fotográfica, que podemos denominar como tradicionais, mas que se perpetuam na construção imagética dos álbuns digitais. Nestes, a continuidade dos temas das imagens se baseiam em noções fundantes da fotografia em sua popularização. Embora tenhamos que reconhecer o amadorismo que caracteriza a concepção e criação das imagens no sentido da estética.

O conceito de *memória coletiva*, longamente explorado foi de muita validade para que se pudesse apreciar e analisar as imagens, pois de forma subjacente não haveria sentido em se construir um álbum se o objetivo não fosse a manutenção da memória. Nesse percurso sugerido compreendemos que na impossibilidade de intercambiar a experiência através da oralidade e da presença face a face, a fotografia acrescida da idéia de compartilhamento em rede eletrônica, termina por fortalecer laços entre os indivíduos.

Na fragmentação da modernidade a posição do narrador, nos moldes tradicionais tende a desaparecer, nessa lacuna podemos entender que o uso de imagens fotográficas acompanharia a rapidez dos acontecimentos. O distanciamento e enfraquecimento das relações sociais na pressa dos tempos atuais têm na informação uma espécie de sobrevida que pode facilitar a comunicação.

A experiência de se sentir presente na sociedade contemporânea e poder re-significar os momentos através da objetiva da câmera fotográfica se torna uma forma significativa nos tempos atuais. Experimentar e narrar pode prescindir de presença física e a representação proposta pela fotografia, notadamente rompe com as fronteiras de grupos. Através do compartilhamento de fotografias, no instante em que estas são construídas já remontam em muitos dos casos uma memória recente, um passado próximo, mas que se quer guardar, o que acaba revelando uma experiência coletiva.

Para focar o que deve ser guardado como memória o álbum ainda é muito de família, ou seja, quando se pensa em colecionar fotos, a família vem em primeiro lugar. Os amigos depois, ambos, se dividem grupos, festas (aniversários, formaturas etc.) e também em momentos da rotina. Na contemporaneidade ou se quisermos remeter ao título desse trabalho, na era digital, a memória pode ser vista como uma experiência reconstruída nas imagens. Embora, seja cabível a transfiguração desses momentos e isso nos remete a José de Sousa Martins, que se utiliza da noção de cotidiano de H. Lefebvre, argumentando sobre formulação de algo mais inerente ao ato fotográfico, numa tentativa de desbanalizar o banal.

A reconstrução da memória no presente está calcada na informação via internet, sendo que com o advento da tecnologia digital e, por conseguinte, da *pixelização* da fotografia torna-se uma forma de reedição do cotidiano. A centralidade do olhar na modernidade para diagnosticar, interpretar e se “aproximar” mantendo distância são levadas ao extremo, ainda que as aproximações fora da internet possam ser buscadas. Mesmo não sendo esse o nosso interesse, não podemos deixar de mencionar essa relação do virtual e do real. É razoável supor que advém disso a construção imagética de um tipo de realidade inserido na fotografia, com o intuito de provocar encontros e reencontros. Segundo Ítalo Calvino (1993), inclusão e exclusão de memória, afirmado em seu conto Memória do Mundo: “ao princípio limitei-me a efectuar um embelezamento dos dados que me fornecia a nossa vida cotidiana”.

Esse embelezamento do cotidiano que ora vimos como transfiguração, ora como ressignificação, em parte está relacionado à composição fotográfica com a arte pictórica e toda a fantasia em que ela está envolvida. Entretanto no *site* Orkut o que mais transparece é a busca por se perpetuar uma memória embelezada, já que em tempos difíceis e complexos como os nossos, os momentos de alegria, união e fraternidade são tão raros que necessitam de uma edição na fotografia. Voltando a Calvino (1993), “porque o que ficar de fora é como se nunca tivesse existido” e, portanto não mais será lembrado.

REFERÊNCIAS:

BARTHES, Roland. 1984. **A câmara clara: nota sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

BERGER, John. 1972. **Modos de ver**. Lisboa, PO: Edições 70.

BERGSON, Henri. 1990. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Martins Fontes.

BOSI, Ecléa. 1994. **Memória e sociedade: Lembranças de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras.

BRANDÃO, Isabel. Comunicação por imagem fotográfica em Fotolog: seguindo um roteiro de Bourdieu pela Internet. Departamento de comunicação PUC – Rio de Janeiro, **relatório de PIBIC**, orientado pelo Prof. Alfredo Grieco, s.d.

BRAJNOVIC, Luka. 1979. **Tecnologia de La informacion**. España. Ediciones Universidad de Navana (EUNSA), 3ª ed.

BRASSAI. 2005. **Proust e a fotografia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

BENJAMIN, Walter. 1994 a. Pequena história da fotografia. In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense. (Obras escolhidas; vol.1)

_____. 1994b. Experiência e pobreza. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense. (Obras escolhidas; vol.1)

_____. 1994c. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense. (Obras escolhidas; vol.1)

_____. 1994d. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense. (Obras escolhidas; vol.1)

_____. 2004. **Origem do drama trágico alemão**. Lisboa: ASSÍRIO & ALVIM.

BOURDIEU, P. 2003. **Un Art Moyen**. 2. ed. Paris: Lés Éditions de Minuit.

CALVINO, Ítalo. 1993. **A memória do mundo**. Lisboa, Portugal: Teorema.

CASALEGNO, Federico. 2006. **Memória cotidiana: comunidades e comunicação na era das redes**. Porto Alegre: Sulina.

CAVENAGHI, Airton José. 2008. Niépce: A invenção que fiz... . In: **Domínios da imagem**. Universidade Estadual de Londrina. Programa de Pós-Graduação em História Social. Londrina, PR.

DUBOIS, Philippe. 1993. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas, SP: Papirus.

FABRIS, Annateresa. 2004. **Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG.

_____. 2007. Fotografia contemporânea. **Comunicação apresentada no I Encontro Nacional de Estudos da Imagem**, Londrina, UEL.

FREHSE, Fraya. 2007. A importância da materialidade das imagens e da memória para as ciências sociais. In Silke Weber e Thomas Lethauser. **Métodos qualitativos nas ciências sociais e na prática social**. Recife, Ed. UFPE. Pp. 206-236.

FREUND, Gisèle. 1995. **Fotografia e Sociedade**. Lisboa: Vega – comunicação e linguagens.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. 2007. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva.

GIDDENS, Anthony. 1991. **As conseqüências da modernidade**. São Paulo: Editora UNESP.

HALBWACHS, Maurice. 1990. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, Editora Revista dos Tribunais.

HUMBERTO, Luis. 2000. **Fotografia, a poética do banal**. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado.

HUYSEN, Andreas. 2000. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano.

KONDER, Leandro. 1999. **O marxismo da melancolia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

KOSSOY, Boris. 2007. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. Cotia, SP: Ateliê Editorial.

_____. 2001. **Fotografia & História**. Cotia, SP: Ateliê Editorial. 2ª ed. rev.

_____. 2002. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. Cotia, SP: Ateliê Editorial. 3ª edição.

LEFEBVRE, Henri. 1991. **A vida cotidiana no mundo moderno**. São Paulo: editora ática.

LEITE, Míriam Moreira. 2001. **Retratos de família: Leitura da Fotografia Histórica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 3ª edição.

_____. 1998. **Desafios da imagem: Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais**. Bela Feldman-Bianco, Míriam L. Moreira Leite (orgs.). Campinas, SP: Papyrus.

MARCONDES DE MOURA, Carlos Eugênio (org.). 1983. **Retratos quase inocentes**. [co-autores] Aracy Amaral, Carlos A. C. Lemos, Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Nobel.

MACHADO, Arlindo. 1997. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas, SP: Papyrus.

_____. 2001. **Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 3ª edição.

_____. 2005. A fotografia sob o impacto da eletrônica. In: SAMAIN, Etienne. **O Fotográfico**. São Paulo: Editora Hucitec.

MARTINS, José de Souza, 2008. **Sociologia da fotografia e da imagem**. São Paulo: Contexto.

PENN, Gemma. 2002. Análise semiótica de imagens paradas. In: BAUER, M.W. ; GASKEL, G. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. Petrópolis: Vozes. Pp.319-343.

ROSE, Gillian. 2006. **Visual Methodologies**. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications. Reprinted 5.

SANS, Cláudia Linhares. Passageiros do tempo e a experiência fotográfica: Do álbum de família ao Blog digital. Departamento de Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. **Trabalho apresentado no XXVIII Intercom**, s.d.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. 2003. **Memória coletiva & teoria social**. São Paulo: Annablume.

SOUZA, Tânia C. Clemente de. 1997. Discurso e Imagem: perspectivas de análise do não-verbal. **Comunicação apresentada no 2º Colóquio Latino americano de Analistas Del Discurso**, La Plata e Buenos Aires.

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

VIRILIO, Paul. 2002. **A máquina de visão**. Rio de Janeiro: José Olympio.

VICENTE, Carlos Fadon. 2005. Fotografia: a questão. In: SAMAIN, Etienne. **O Fotográfico**. São Paulo: Editora Hucitec.

ANEXO



Fig.1: Álbum Família Saulnier



Fig. 2: Álbum Foto dos Amigos



Fig. 3: Álbum “Colégio Mecedistas”

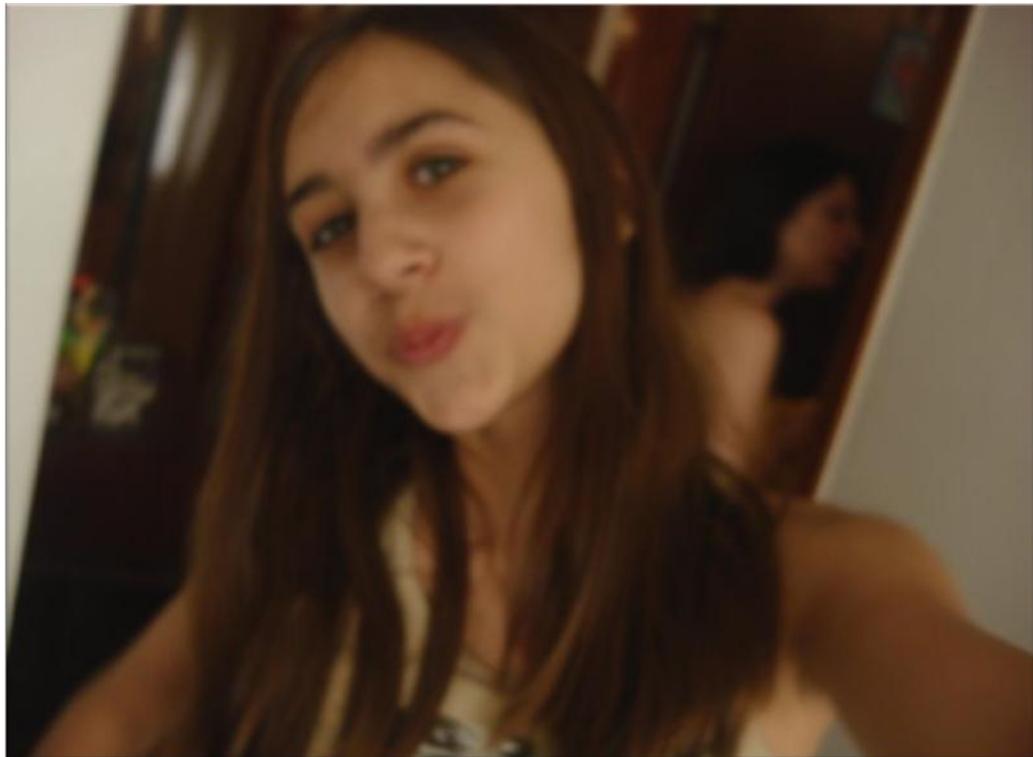


Fig. 4: Baby Álbum Novo



Fig. 5: Álbum Família Saulnier



Fig. 6: Álbum Foto dos Amigos



Fig. 7: Baby álbum novo



Fig. 8: Álbum Família Saulnier



Fig. 9: Baby Álbum Novo



Fig. 10: Álbum “Eu gosto de fotos”



Fig.

11: Álbum “Eu Gosto de Fotos”



Fig. 12: Álbum Família Saulnier

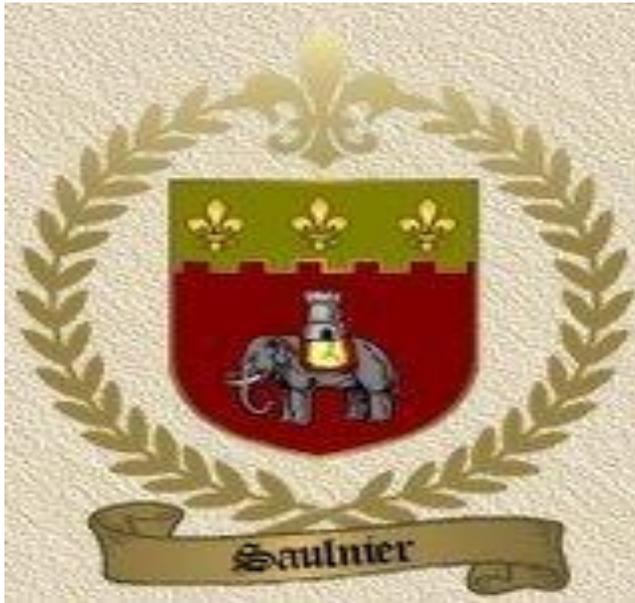


Fig. 13: Álbum Família Saulnier



Fig. 14: Álbum "Intocáveis"

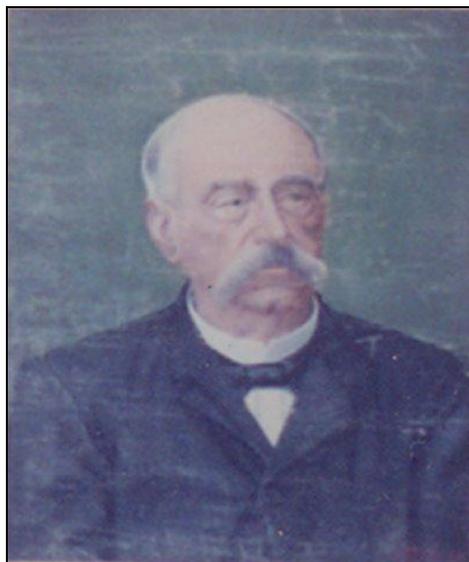


Fig. 15: Álbum Família Saulnier



Fig. 16: Álbum “Colégio Mecedistas”

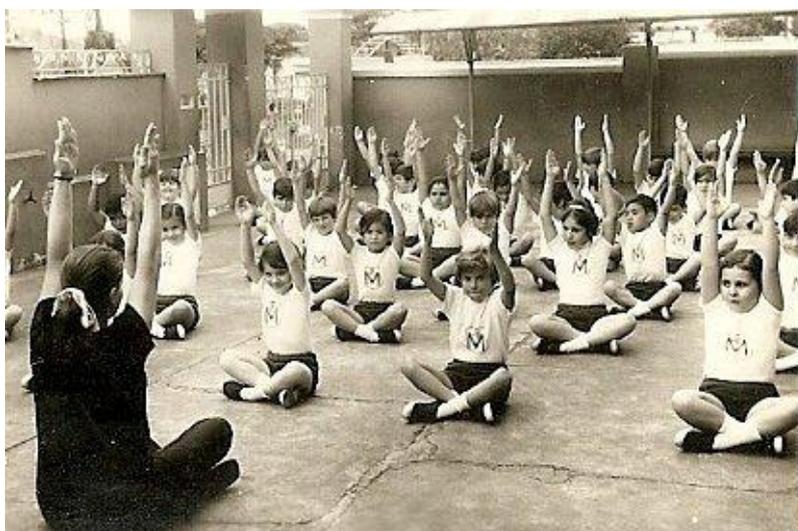


Fig. 17: Álbum “Colégio Mecedistas”



Fig. 18: Álbum Foto dos Amigos



Fig. 19: Álbum Foto dos Amigos

BRANCO I SKOL	RS 2,00	Linha 75 Pag. 1
AMARELO I PAPELO	RS 1,90	
VAISE I SCHIN	RS 1,90	
BAQUA	RS 1,50	
KRONENBERG I LINDA	RS 2,20	
LATAS 473 ML	RS 2,50	
REFRIGERANTES LATAS 350 ML		
TONICO SPRIT	RS 2,00	
COCAS I FANTAS	2,00	
GUARANITA I SODAS	1,50	
REFRIGERANTES PET 600ML		
COCAS FANTAS	RS 2,50	
GUARANITA SODA		
REFRIGERANTES PET 2,000 ML		
COCAS	RS 3,90	
FANTAS SPRIT	" 3,30	
GUARANITA I SODA	" 3,20	
CONVENIÇÃO TODOS	" 2,00	

Fig. 20: Álbum Foto dos Amigos



Fig. 21: Álbum Fotos dos amigos