

## **Título: A fotografia suas permanências e deslocamentos contemporâneos: álbuns fotográficos digitais**

AZEVEDO, Moreira Jussara (Mestre)<sup>1</sup>  
ULBRA/RS

**Resumo:** Este artigo é parte integrante de minha pesquisa de Mestrado no campo da Cultura Visual em que analisei as representações da urbe em álbuns fotográficos virtuais da contemporânea cidade de Porto Alegre<sup>2</sup>. Nesta comunicação busco refletir sobre a os deslocamentos e permanências da fotografia decorrentes das tecnologias digitais. A análise orienta-se teoricamente em estudos de Nicholas Mirzoeff, Philippe Dubois, Roland Barthes, Gilian Rose, Sandra Pesavento e Lucia Santaella entre outros. Enfocando os álbuns fotográficos virtuais, disponíveis na rede mundial de computadores, discuto as transformações na maneira como circulam e se exibem às imagens, cada vez mais visuais e fluídas, configurando novas formas de comunicação e aprendizado. Considerando o olhar como construção cultural e os álbuns fotográficos (analógicos e digitais) como lugares de memória.

**Palavras-chave:** Fotografia digital , álbum fotográfico ; Cidade e Cultura Visual.

---

<sup>1</sup>Mestre em Estudos Culturais na Educação, foco de pesquisa em Cultura Visual/Fotografia pela - ULBRA(2010);Especialização em Supervisão e Orientação Educacional (2006)com pesquisa sobre a Fotografia na Educação. Bacharel em Artes Visuais- Fotografia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2000) e Bacharel em Desenho UFRGS (1995). Artista Plástica com várias exposições em Poéticas Visuais. Graduada em Arquitetura e Urbanismo pelo Centro Universitário Uniritter(1988). Professora de Fotografia do Instituto de Artes da UFRGS(2001/2002). Professora da Universidade Luterana do Brasil, no Curso de Comunicação Social ;Artes Visuais e Professora titular no curso de Graduação Superior em Tecnologia de Fotografia, de 2004 a 2010.Desenvolve projetos de extensão universitária na área de Fotografia, Artes e Educação com Projetos socio-educacionais ;coordenadora do Núcleo de Fotografia Experimental/ULBRA(2007-2009);atuou na docência de Disciplinas como Fotografia de Arquitetura ; Fotografia Arte e História; Arquivo e Preservação e outras ligadas a área.Participa de grupos de Estudos na Area de Arte/Educação/Fotografia . Pesquisadora do grupo de estudos sobre Fotografia, Historia e Cultura visual da PUC/Pós-graduação História. Tem experiência na área de Arquitetura, Educação e Artes, com ênfase em Fotografia, atuando principalmente nos seguintes temas: foto/ arte;pesquisa de processos fotograficos alternativos, Artes e historia visual e Educação email:[jussaraart2@gmail.com](mailto:jussaraart2@gmail.com); blog:[www.jussaramoreiraarte.blogspot.com](http://www.jussaramoreiraarte.blogspot.com) .

<sup>2</sup> Título: *Cidade(s) na Janela Pós-Moderna: Um Olhar Sobre Os Álbuns Fotográficos Virtuais de Porto Alegre*. Dissertação apresentada para a obtenção do título de Mestre em Estudos Culturais em Educação na Universidade Luterana do Brasil em 2010 ;Orientadora Dr.ªIara Tatiana Bonin.

...em latim "fotografia" se diria: *imago lucis opera expressa*"; *ous eja*: imagem, revelada, "tirada", "subida", "espremida" (...) *por ação da luz* (Barthes, 1984, p.121)

Desde a sua criação, em 1839, até os anos 1980, toda fotografia era produzida por algum processo físico-químico, no qual o suporte ou material fotossensível poderia variar, mas a imagem continuava a ser impressa pela queima de um cristal sob a luz. A partir de 1990, houve a introdução do processo digital que dispensou a parte química e passou a converter a luz em sinais eletrônicos, trocando a matriz fotossensível por uma placa de silício - o CCD<sup>3</sup> -, modificando significativamente as maneiras de produzirmos e de nos relacionarmos com a imagem.

Atualmente, enquanto escrevemos em nossos computadores, podemos navegar na rede em busca de imagens e textos, receber fotos via *e-mail* e ver na tela do computador, em uma segunda janela, uma seqüência de fotografias mudando constantemente. Essas mesmas fotos são substituídas a cada segundo e poderiam, ainda, ser transformadas ou mescladas a outras naquele instante. Essa mobilidade visual, longe de ser uma peculiaridade particular do equipamento utilizado, tornou-se uma qualidade na maioria dos computadores e de outros equipamentos contemporâneos dotados das novas tecnologias digitais.

Há 30 anos, mesmo para aqueles que trabalhavam com a imagem esta rapidez e interatividade imagética nem era imaginada. Embora a imagem digital já fosse conhecida desde a década de setenta, quando foi desenvolvida pela NASA<sup>4</sup> para o programa aeroespacial, foi só na década de 80 que as primeiras câmeras com o processo digital foram lançadas pela Sony para o mercado consumidor. Inicialmente, estas primeiras câmeras, as Mavica (*Magnetic Vídeo Camera*), conseguiam registrar somente imagens estáticas; todavia, já no fim da década de 90 várias empresas jornalísticas brasileiras usavam as câmeras digitais profissionais para acelerar os procedimentos da imprensa. No mesmo período, entravam no mercado os primeiros

---

<sup>3</sup> A sigla CCD quer dizer *charge coupled device* - dispositivo de carga acoplada, formado por conjunto de elementos chamados *SPDs*, em que cada um acumula carga elétrica de acordo com a quantidade de luz que o atinge. FREEDMAN, Michael, 2003, p.12.

<sup>4</sup> Esta sigla em inglês NASA significa *National Aeronautics and Space Administration*; *Administração Nacional do Espaço e da Aeronáutica*, é uma agência do Governo dos Estados Unidos da América, criada em 29 de julho de 1958, responsável pela pesquisa e desenvolvimento de tecnologias e programas de exploração espacial. Disponível: [www.nasa.gov](http://www.nasa.gov). Acesso em 20/05/2009.

computadores de uso pessoal, inicialmente destinados aos ambientes de trabalho. Gradativamente, eles passaram a ocupar um lugar de destaque nas residências.

Com a melhoria tecnológica e barateamento do sistema, os computadores se popularizam e passam a ser mais um “eletrodoméstico”, atuando no lazer e na comunicação das famílias. Eles também se tornam um meio privilegiado para a visualização da fotografia, que circula livremente pelas casas como papel de parede na tela de cristal líquido, em *e-mails*, em *sites* e álbuns virtuais. Nos últimos anos, tal como os computadores, os equipamentos fotográficos digitais se tornaram mais acessíveis e populares, devido ao forte investimento das tradicionais fábricas de câmeras fotográficas (*Nikon, Sony, Cânon, etc.*). No mercado de câmeras amadoras, vemos uma variedade de modelos e preços, sem falar nos vários equipamentos, como os telefones celulares, que possuem câmeras acopladas com melhor capacidade e qualidade de imagem em menos espaço.

A presença e importância que a fotografia adquiriu nas comunicações modernas, juntamente com a televisão e o cinema (desenvolvidos a partir dela), bem como o avanço das tecnologias de informação e transmissão de dados têm contribuído para esta popularização e transformado as relações entre os indivíduos e as imagens em uma vertiginosa velocidade.

A passagem da fotografia para o campo da tecnologia digital causou, inicialmente, um enorme impacto no conceito até então constituído. Geraram-se com isso várias discussões no campo fotográfico, por teóricos e profissionais que questionavam sua “identidade fotográfica”, levando alguns a tratá-la como uma mera simulação da fotografia “verdadeira” (analógica)<sup>5</sup>. O rápido processo de informatização e o uso da representação digital transformaram sensivelmente a fotografia, o que levou alguns teóricos do campo da imagem a denominar este novo período como *pós-fotográfico*<sup>6</sup>.

Santaella (1998) utiliza o termo *pós-fotografia*<sup>7</sup> para se referir a criações

---

<sup>5</sup> Sobre este aspecto, ver Teles (2005).

<sup>6</sup> Ver mais sobre o assunto em Lister, Martin (org.)1997. *La imagen fotográfica em la cultura digital*. Barcelona: Paidós.

<sup>7</sup> Santaella utiliza o termo pós-fotográfico para denominar as imagens produzidas com a utilização de processos matemáticos. Ela descreve as modificações do olhar no processo de produção de imagens em três momentos: o primeiro é o *pré-fotográfico*, o qual “se refere a imagens feitas à mão, dependendo da habilidade

computacionais que, necessariamente, não se vinculam a um objeto, ou a um referente, ou seja, ela fala de imagens que vão além do registro indicial. No entanto, tal termo tem sido utilizado também para designar a fluidez das imagens na contemporaneidade, ocasionada por transformações, tanto nos processos de produção das fotografias - utilizando-se as câmeras digitais, por exemplo -, quanto nas suas formas de circulação, reprodução e de tudo aquilo que com ela se pode produzir e criar em termos imagéticos.

O período atual – de intensa produção, manipulação e transformação da imagem fotográfica – amplia o próprio conceito de fotografia, que passa a abarcar as imagens produzidas pelas câmeras analógica e digital, e também as imagens que foram produzidas de modo analógico e posteriormente digitalizadas.

Em tempos marcados pela rapidez, velocidade e fluidez, também nossas maneiras de olhar, apreciar e produzir sentidos se tornam fragmentadas e se transformam. A *pós-fotografia* se vincula então aos tempos pós-modernos, indicando que não há uma tecnologia única, fórmulas, expressões e linguagens fixas, mas, sim, um amplo leque de possibilidades para a produção, circulação e consumo de repertórios imagéticos e fotográficos.

As alterações que vemos na fotografia são parte de um processo mais amplo, que envolve muitos outros setores de nossa vida. Machado (1997) comenta que a fotografia

corroborar um movimento maior, que se dá em todas as esferas da cultura, e que poderíamos caracterizar resumidamente como 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. A tela "mosaicada" do monitor representa hoje o local de convergência de todos os novos saberes e das sensibilidades emergentes que perfazem o panorama da visualidade (e também da musicalidade, da "verbalidade") deste final de século (p.244).

Vivemos em uma era, na qual a imagem é fator predominante e sua centralidade nos meios de comunicação é marcante. A coexistência de diferentes formas de produzir a imagem fotográfica e de convertê-la em informação eletrônica, bem como a popularização das câmeras digitais transforma as relações e os olhares. Nossa inserção nesses espaços de produção, circulação e consumo de imagens também nos constitui e

---

manual de um indivíduo (p. 303); o segundo, é o *fotográfico*, que “se refere àquelas imagens que mantêm uma conexão dinâmica e física com algo que existe no mundo. A produção dessas imagens depende de máquinas que são capazes de registrar objetos (...) as fotografias, filmes, vídeos e também a holografia” (*idem*); o terceiro, é o *pós-fotográfico*, que “diz respeito às imagens sintéticas ou infográficas que são inteiramente computacionais.” (*idem*).

conforma nossos gostos, preferências, escolhas, enfim, nossas identidades. Nessa direção, Silva (2005) argumenta que a fotografia não é somente um meio de registro de imagens, mas tornou-se um hábito que hoje está inserido no cotidiano de milhões de pessoas. Para ele, tal fato

reforça a ideia de que não é o mercado febril das câmeras digitais que está impulsionando novos hábitos: em vez de ser causa, a expansão no número de usuários é consequência das velhas demandas de uma cultura que encontrou na gravação de imagens (fixas ou em movimento), uma das principais formas de lazer e de construção de identidades(p. 4).

Dentro dessa perspectiva, o conceito de fotografia também passa por novos questionamentos e, com a fotografia digital, seu caráter documental se reconfigura e surgem diversificadas formas de exibição e circulação. O referencial fotogênico da imagem não é mais uma regra constituinte do objeto. Para Machado (2005, p.311),

Uma vez que hoje se pode tanto converter imagens fotográficas em eletrônicas, quanto eletrônicas em fotográficas, sem que nessa passagem permaneça nenhuma marca do seu estado anterior, vive-se uma situação de indiferenciação entre os meios, situação essa que é contagiante e ameaça até mesmo o mais singelo dos flagrantes.

As mudanças ocorridas com o advento de novas tecnologias da imagem, a era digital, os hologramas, os programas de manipulação e de construção de imagens e as chamadas realidades virtuais suscitam discussões variadas sobre a imagem, em especial no que se refere à fidedignidade fotográfica. A imagem pode ser construída e modificada já na sua captação ou, ainda, a imagem capturada pode se tornar múltipla, destacando-se suas partes, aproximando ou distanciando, inserindo ou retirando elementos, de modo que a realidade ali retratada assuma cada vez mais o caráter de construção.

Desde seu surgimento, a fotografia passou por vários processos de transformação. Sua conquista esteve ligada à busca de procedimentos que lhe garantissem mais qualidade de imagem, facilidade de reprodução, leveza e rapidez. Apesar de a fotografia digital suscitar outra série de questões, ela é mais uma forma de captação de imagem, as câmeras digitais continuam funcionando com base na câmera escura. Trocamos o suporte fotossensível pela placa CCD e continuamos tratando de imagens “captadas segundo o princípio da câmera obscura, com seu registro da perspectiva Renascentista e com maior ou menor manipulação, dependendo do interesse do

Operadors” (TELES, 2005, p.3).

Quanto à mudança na sua forma de exibição, temos outras modificações significativas, pois, em geral, as fotografias eram reservadas aos ambientes privados, arquivadas em porta-retratos ou em álbuns fotográficos de família - expostos apenas a pequeno grupo de pessoas íntimas de uma determinada residência. As viagens, as férias, a formatura, o casamento, tudo era registrado, impresso e organizado em um álbum para ser visualizado.

Para se tornarem públicas, as fotografias passavam por uma seleção especial, feita por *experts* que avaliavam a sua importância social ou histórica e eram expostas em salões de arte, em revistas ou publicações específicas. Hoje, além dessas formas, vemos as fotografias sendo expostas e circulando com uma maior fluidez e mobilidade, quando passam a integrar as redes virtuais de computadores. Entretanto, esta virtualidade não significa imaterialidade e, apesar da leveza aparente do suporte, se fizermos uma comparação às antigas placas de cobre, vidro e papel utilizados na fotografia analógica, ainda necessitamos de um suporte para sua visualização - agora os acessórios são o cabo *USB*, uma tela de cristal líquido e o “cordão umbilical” que nos conecta a rede.

Pierre Lévy (1999) argumenta que não há uma desmaterialização da imagem, mas, sim, sua “virtualização”. O universo do privado se ampliou e hoje não necessitamos mais nos deslocar para a casa de alguém para ver determinada foto, podemos visualizá-la na tela do computador, por *e-mail*, através de álbuns virtuais privados – os *photoblogs* – ou, ainda, em álbuns particulares disponibilizados ao público em *sites* específicos de imagem. Apesar de todas essas mudanças, continuamos a falar de imagens e de fotografia. Obviamente, as transformações no tipo de suporte ou nas formas de produção de circulação e de consumo de fotografias também alteram nossas relações com tais imagens, bem como as maneiras como elas nos convocam, nos comunicam e, efetivamente, constituem nossas identidades.

---

8 Barthes em a *Câmera Clara* coloca que: uma foto pode ser objeto de três práticas (ou de três emoções, ou de três intenções): fazer, suportar, olhar. O *Operador* é aquele que manipula a câmera - o fotógrafo, O *Spectador* somos todos nós, que compulsamos (manuseamos), nos jornais, nos livros, nos álbuns, nos arquivos, coleções de fotos. E aquele ou aquela que é fotografado, é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro, [...] eu chamaria de *Spectrum* da fotografia, porque essa palavra mantém, através da raiz uma relação com o “espetáculo” [...] (BARTHES, 1984, p.20).

## **Lugares de Memória: álbuns fotográficos, analógicos e digitais.**

A relação da fotografia com a memória tem instigado estudos de vários pesquisadores e artistas contemporâneos e, entre eles, destacamos os teóricos Etienne Samain, Philippe Dubois, Roland Barthes e o historiador Boris Kossoy. Seus trabalhos abrangem questões históricas e também conceituais e filosóficas da fotografia, servindo de referência para estudiosos dos mais diversos campos como o da História, das Artes, da Filosofia e, mais recentemente, da Antropologia (Visual), Arquitetura e Educação, que buscam pensar a fotografia como um lugar possível de pesquisa e interlocução de saberes.

Em nossa contemporaneidade, cujo tempo é fluido, acelerado e os olhares passageiros, somos “bombardeados”, através dos vários meios de comunicação, por uma série de imagens predominantemente fotográficas. Estejam elas em publicações como revistas, jornais, álbuns fotográficos, diversos *sites* da Internet, obras de arte ou, ainda, em filmes e vídeos – formados por fotografias em movimento – as fotografias nos ensinam maneiras de nos entendermos e nos constituirmos, produzindo memórias imagéticas que nos servem de referência para a construção de nossas identidades.

Kossoy (2005) afirma que a imagem fotográfica estabelece uma relação com as lembranças dos indivíduos, sejam elas individuais ou coletivas, contribuindo para a formação e reafirmação de referenciais visuais construídos ao longo da história dos sujeitos. Para ele, a fotografia nos envolve em sua narrativa atemporal:

Quando apreciamos determinadas fotografias nos vemos, quase sem perceber, mergulhando no seu conteúdo e imaginando a trama dos fatos e as circunstâncias que envolveram o assunto ou a própria representação (o documento fotográfico) no contexto em que foi produzido: trata-se de um exercício mental de reconstituição quase intuitivo. Fotografia é memória e com ela se confunde. O estatuto de recorte espacial-interrupção temporal da fotografia se vê rompido na mente do receptor em função da visibilidade e “verismo” dos conteúdos fotográficos. A reconstituição histórica de um tema dado, assim como a observação do indivíduo rememorando, através dos álbuns, suas próprias histórias de vida, constitui-se num fascinante exercício intelectual pelo qual podemos detectar em que medida a realidade se aproxima da ficção (p.40).

Nessa direção, as imagens fotográficas possibilitam a identificação dos indivíduos com determinado fato, situação ou local, pois estabelecem elos entre acontecimentos vividos e recordados.

Assim como Kossoy nos fala da existência de uma relação estreita entre as fotografias vistas ou produzidas e nossa memória, também para Dubois (1984) a memória é feita de fotografias e seu estatuto indicial faz dela o “equivalente visual exato da lembrança, uma foto é sempre uma imagem mental” (p.314). Ele explica que a fotografia é uma forma de acessar nossas referências virtuais de memória, pela relação que ela tem com os procedimentos chamados de *artes da memória* – um conjunto de técnicas artificiais de mnemotécnica concebido na Grécia Antiga, que utiliza um jogo de duas noções: *os lugares e as imagens*.

Dubois (*idem*) afirma que a lembrança é uma atividade mental, que encontra na fotografia uma das formas modernas que mais se aproxima dessas técnicas. Para ele, a fotografia é uma máquina da memória, na qual a câmera, suas objetivas e a película seriam o *lugar*; as impressões, inscrições e revelações seriam as *imagens*. No entanto, mesmo sendo uma atividade mental, como afirma Dubois, nossa memória é uma construção cultural que se produz e se modifica constantemente nas várias situações e momentos em que atuamos. Como ressalta Picolet (2009), seguindo as teorizações de Halbwachs,

pertencer a um determinado grupo é condição primordial para o registro da memória, que é tratada pelo autor como um fenômeno de natureza social. A coletividade vai influir na formação da memória individual, que sofre mudanças conforme o lugar que o indivíduo ocupa, por ser um ponto de vista sobre a memória coletiva. Assim, cada sociedade recorta o espaço a seu modo, de forma a constituir um quadro fixo onde encerra e localiza suas lembranças (p.2).

Diversos autores, tais como Maurice Halbwachs (1990) e Ecléa Bosi (1994) afirmam que a memória é coletiva, e que, mesmo as lembranças aparentemente mais particulares remetem a um grupo, pois estamos sempre interagindo na sociedade, nos mais diversos lugares e posições e é nestes contextos que construímos nossas lembranças. Todavia, segundo Halbwachs (1990), dizer que a memória é coletiva não significa negar a participação de cada pessoa na produção do que é lembrado:

Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios (textos e imagens, por exemplo). Todavia, quando tentamos explicar esta diversidade, voltamos sempre a uma combinação de influências que são, todas, de natureza social (p.51).

Ele segue argumentando que a lembrança individual é construída por representações comuns de um determinado referencial coletivo. Para o autor, uma



lembrança se estabelece numa teia de lembranças coletivas que se reconectam, produzindo memórias e fazendo com que o indivíduo possa recriá-las e recontá-las para si e para o grupo.

Sob esta perspectiva teórica, já Bosi (1994), falando também da memória, faz uma distinção entre a *matéria* e o *modo de lembrar*. Enquanto a *matéria* - o que é lembrado -, é marcado pelo interesse que a sociedade tem pelo fato, o *modo* - como lembramos - estaria relacionado ao indivíduo, a sua personalidade e ao seu temperamento.

Assim, de acordo com o seu lugar social, com os grupos dos quais participa e com suas características particulares, cada pessoa atribui aspectos distintos a memórias coletivas. Podemos pensar que nossa memória resulta do somatório das múltiplas experiências e variadas informações produzidas nos locais que freqüentamos, assim como das representações de lugares, pessoas ou acontecimentos propiciados pelas fotografias - imagens estas que se tornam lembranças “insubstituíveis que constroem uma vida para si e para os outros” (KOURY, 2008, p.168).

Desta forma, entendendo a fotografia como construtora de memórias e também como uma produção cultural, podemos pensar que, através dela, produzimos determinadas narrativas nas quais estamos envolvidos. Para lermos uma fotografia, seja ela de um grupo particular de pessoas, de lugares em que vivemos ou visitamos, utilizamos nossas lembranças das experiências, dos conhecimentos e das histórias pessoais. Dessa maneira, quando olhamos uma foto de um determinado local, como uma paisagem natural, uma cidade ou um bairro, podemos atribuir múltiplos sentidos a estas imagens, de acordo com as lembranças que temos destes locais, o que pode tornar tais memórias agradáveis ou não. Se for uma recordação agradável, a fotografia vista recebe a mesma conotação, suscitando lembranças também agradáveis, desejos de retornar aos locais ou rever as pessoas. A fotografia pode nos fazer pensar em uma casa, cidade ou um jardim de nossa infância, mesmo que não tenhamos estado neste local em particular; entretanto, de acordo com as experiências que tivemos, construímos imagens com as quais nos identificamos.

Quando vemos determinadas fotografias, não só utilizamos nossas lembranças pessoais na construção de referenciais imagéticos, como também as de outros: daqueles

que estiveram nos locais e os fotografaram. Nossas recordações individuais são, então, construídas “na tessitura das memórias” dos diversos grupos sociais nos quais nos inserimos. Ao “alimentarmos” nossas memórias pessoais com lembranças coletivas e históricas, acrescentamos elementos mais amplos do que aqueles de que dispomos individualmente. Picoletto (2009) nos diz que:

Conhecemos a memória pessoal pelo interior, mas a memória coletiva só nos é conhecida exteriormente. Assim sendo, a memória se modifica e se rearticula conforme posição que ocupo e as relações que estabeleço nos diferentes grupos de que participo. Está submetida a questões inconscientes, como o interesse, a afetividade, o desejo, a inibição, a censura, que exercem sobre a memória individual manipulações conscientes ou não. Também, a memória coletiva foi posta em jogo na luta das forças sociais pelo poder (p.2).

Retomo esse conjunto de ideias para dizer que, quando vemos fotografias de lugares que nunca fomos, sejam eles distantes ou próximos, utilizamos a “lembrança do olhar do outro” e ela se torna um convite para conhecermos e vivenciarmos novas situações. Essas imagens se tornam também parte de nossas memórias visuais, pois uma forma de nos apropriarmos e compreendermos um pouco mais sobre um local é vermos suas várias fotografias. Ainda que essas imagens sejam parte de uma visão particular e de um recorte interpretativo, elas nos servem de referência para aprendermos e para experimentarmos aquilo que nos é estranho, tornando-o, de algum modo, reconhecível para que assim nos sintamos acolhidos e parte daquela história.

Desde o surgimento das primeiras fotografias, essa técnica tem sido utilizada pelos indivíduos como uma maneira de conhecer o mundo, uma forma de aprendizagem sobre determinada cultura, sua arquitetura, sua arte e dos valores dos distintos grupos sociais. Com o aumento de sua popularidade, foram várias as produções fotográficas que procuravam registrar, rerepresentar, detalhar e, até mesmo, catalogar os locais e cidades distantes. Utilizada principalmente por sua característica indicial, para documentação, preservação e exemplificação das coisas, passou a servir também para a contestação e registro das mudanças ocorridas nas sociedades, tanto de seus olhares como de seus espaços, tornando-se, com isso, um dos ícones da modernidade e da nova visualidade. Possamai (2007) argumenta que, dentre as técnicas visuais modernas, a fotografia parece ser a que mais promove a prática da coleção, o que se justificaria por algumas características principais como: a facilidade de produção e reprodução de cópias com relativo baixo custo, sua acessibilidade visual, uma vez que não requer

sofisticados equipamentos para ser visível – sempre se pode fazer uma cópia material e, “além disso, o próprio exercício fotográfico, ao fazer surgir uma quantidade inesgotável de imagens acaba por criar coleções” (p.2) 9.

Hoje, segundo a autora, com o avanço tecnológico da fotografia, a prática do "coleccionismo" também cresceu; todavia, diferentemente do que se pensava antes, o conhecimento “total” do mundo não pode ser atingido através dela, já que é uma visão, uma interpretação e um recorte. Assim, a produção vertiginosa de imagens que fazemos, torna-se um ato de colecionar fragmentos da vida, “a fotografia permite a coleção do objeto fotografado e, neste sentido, colecionar fotografias significa poder colecionar o mundo, as coisas e as pessoas” (*idem*).

Penso que, contrário ao ato conhecido de colecionar – que visa adquirir para si o objeto, tirando-o de circulação para sua proteção e valorizando-o por sua história e, “raridade”, atribuindo-lhe assim, valor de mercado – hoje temos o que Beatriz Sarlo (2006) denomina de “*coleccionador às avessas*”. Atualmente, temos uma grande facilidade de produção e difusão das fotografias, intensificada pela tecnologia digital e, desse modo, o compartilhamento e a aquisição de imagens fotográficas fez com que elas se tornassem também descartáveis para alguns. Esses “*coleccionadores às avessas*” não valorizam os objetos fotográficos em si mesmos, mas o ato de aquisição. Para eles, assim que um objeto é incorporado à coleção, ele perde o seu valor. Conforme Sarlo

adquiridas, as mercadorias perdem sua alma; na coleção, ao contrário, a alma das coisas enriquece à medida que a coleção vai se tornando mais e mais rica [...] a antiguidade implica mais valor. Para o colecionador as avessas, o desejo não tem um objeto como qual possa conformar-se, pois sempre haverá outro objeto chamando sua atenção (2006, p.27).



Foto 1: foto retirada de Possamai, 2007

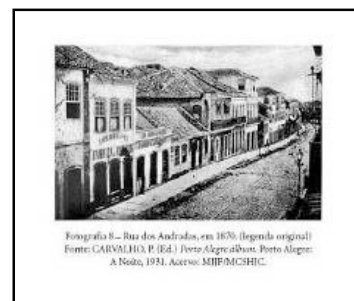


Foto 2: foto retirada de Possamai, 2007

---

9 A autora desenvolve tal argumentação no artigo: Narrativas fotográficas sobre a cidade: POSSAMAI, Zita Rosane, 2007. Disponível: [www.scielo.com.br](http://www.scielo.com.br), acesso: 16/08/08.

Independente do fato de armazenarmos nossas imagens com o objetivo de preservar ou compartilhar, a questão da fotografia como memória e a prática da coleção nos remete inevitavelmente ao álbum fotográfico, cujo ato de selecionar e reunir determinadas imagens nos liga à narrativa<sup>10</sup>. Jacques Aumont (1995) nos coloca que a narrativa é tradicionalmente definida pela "narratologia" como sendo um “conjunto ordenado de significantes, cujos significados constituem uma história.” Para ele, existe uma representação de espaço e de tempo na imagem, pelo fato dela apresentar também um fato que é situado em dado contexto geográfico e cronológico; todavia, especialmente, porque “a imagem representativa costuma ser uma imagem narrativa” (p.244). O autor retoma o estudo de Gaudreault<sup>11</sup>, no qual ele destaca os três tipos de narrativa (em Platão): a narrativa que exclui a mimese, a narrativa que comporta a mimese e a narrativa mista<sup>12</sup>. Gaudreault (*idem*) estende esta última definição para o cinema, que poderíamos também aplicar na fotografia. Para ele “a narração propriamente dita, qualquer que seja o suporte - escritural, teatral ou cinematográfico, restringe-se ao *telling* - ao dizer -, e propõe que se diferencie rigorosamente da narração aquilo que ele chama de *mostração* - *showing*” (p.245).

Aumont (*idem*) segue explicando que a imagem possui dois níveis de narratividade: o inscrito na imagem única, processo codificado em uma cena e o que se situa na ordenação seqüencial das fotografias no álbum fotográfico. No caso dos álbuns fotográficos tradicionais, as imagens são colocadas de forma a construir uma narrativa que possibilite a reconstituição da visão fragmentada de uma única foto. Possamai (2007), ao falar dos álbuns fotográficos de vistas urbanas<sup>13</sup>, coloca que “esta intencionalidade é ainda mais flagrante pela impossibilidade de ser alcançada em uma única representação fotográfica, a dimensão colossal do espaço urbano” (p.3).

Assim como uma fotografia é uma construção intencional de significados, ao organizar um álbum o autor - ou autores -, seleciona determinadas imagens, segundo alguns critérios, intenções e olhares situados numa dada época, em que esta sendo

---

<sup>10</sup> Ver mais sobre narrativa, tempo e espaço em ALMON (1995) p.244-254.

<sup>11</sup> GAUDREAU, André. *Du littéraire au filmique*, Méridiens-Klincksieck, 1988.

<sup>12</sup> A primeira é a narrativa exclusivamente verbal, a segunda constitui-se por uma analogia das ações e das palavras (teatro) e a narrativa mista comporta a parte verbal e a parte mimética referindo-se a mais a literatura. (ALMON, 1995, p.244)

<sup>13</sup> Ver mais sobre o assunto na tese da autora: *A cidade fotografada: memória esquecimento nos álbuns fotográficos de Porto Alegre - décadas de 1920 a 1930, na qual pesquisa três álbuns históricos da capital do RS.*

produzido.

A questão autoral no álbum fotográfico também possui sua peculiaridade quando comparada ao ato fotográfico. A produção de uma fotografia é uma atividade solitária e, embora possa haver uma equipe na execução, em geral, a autoria e a concepção são atribuídas a um único autor, diferentemente da construção de um álbum que também pode ser feita por um grupo ou vários grupos de indivíduos. No caso de álbuns fotográficos de cidades, esta narrativa interessada procura mostrar e ensinar ao leitor como vê-la de determinada maneira, através das escolhas e do ordenamento das imagens fotográficas.

É importante considerar, em relação aos álbuns fotográficos, que as formas de transmissão, manutenção e circulação de informações se transformaram radicalmente nas últimas décadas e com elas as maneiras de narrarmos. A grande velocidade e o ritmo fragmentado que se estabelece nas grandes cidades constroem outras formas de trocarmos informações, como o surgimento da imprensa e do rádio; posteriormente, o da televisão; mais recentemente, o da Internet, configurando-se como formas capazes de levar informações ao crescente contingente populacional das cidades contemporâneas, tarefa antes feita por narradores que atingiam apenas um pequeno grupo. Nesse contexto, inserem-se as “imagens visuais, em especial as fotografias, (que) também se revelam como forma de dar a ver o mundo e as coisas, na perspectiva da plausibilidade exigida pela informação” (POSSAMAI, 2007, p.3).

Teles (2005) destaca que hoje, com ao advento da Internet e crescente exibição e circulação de fotografias na rede, há uma reconfiguração da

noção dos álbuns de fotografias do passado, do que é próprio de ser registrado ou não. A conexão de computadores em rede instaura novas formas de comunicação e relação social, com abundância de imagens e informações que podem ser selecionadas, mas não controladas (p.8).

A Internet, como ferramenta de comunicação e de interconexões, instaura novas percepções para o álbum fotográfico. Diferentemente dos álbuns tradicionais analógicos, os álbuns virtuais estabelecem uma nova relação temporal e de visibilidade com os indivíduos. Constituídos basicamente por fotografias, configuram um espaço selecionado para recebê-las e tornam a imagem fotografada visível e fluida para uma grande gama de indivíduos, constituindo-se um dos “fenômenos cibercultura que

eclodiram no ciberespaço nos últimos anos” (TELES, 2005, p.4).

Ao falarmos de álbuns fotográficos virtuais, estamos tratando, portanto, de uma nova forma de comunicação e de uma conseqüente troca de suporte. Isso significa que ocorrem necessariamente mudanças na maneira como nos relacionamos com tais álbuns.

Dentre essas mudanças, temos a grande visibilidade e difusão de suas imagens, distinta dos álbuns analógicos tradicionais, cuja abrangência restringia-se a um pequeno grupo de pessoas que poderiam ver as imagens apenas em um ambiente privado (entre quatro paredes). Hoje, com a rede de computadores, temos a possibilidade de tornar “público” esse álbum - ou álbuns - e suas imagens, abrangendo um maior número de pessoas interessadas na temática, independente de nossas relações pessoais.

Outra mudança já indicada se refere à noção de coleção: na fotografia digital, as imagens não sustentam a noção de raridade e, embora algumas sejam destacadas e até mesmo tratadas com maior discussão, elas são voláteis, descartáveis e multiplicam-se indefinidamente. Mesmo em se tratando de álbuns fotográficos temáticos, cujas fotografias são o destaque - diferentemente dos *photoblogs* que se caracterizam por diários virtuais -, hoje as fotografias estão lá, mas amanhã podem ser outras.

Alteram-se, também, as formas de narrativa, uma vez que nos álbuns virtuais não há necessariamente uma seqüencialidade linear, mas sim múltiplas possibilidades de acesso a uma ou a outra fotografia. Os álbuns fotográficos, em geral, sejam analógicos ou digitais, estabelecem-se na circularidade temporal, isto é, apesar de uma suposta ordenação, podemos corrompê-la, estabelecendo nosso próprio tempo visual, percorrendo as páginas e retornando, estabelecendo novas conexões. No entanto, os álbuns virtuais acentuam e potencializam essas características, com uma maleabilidade muito maior, que é própria do meio em que a intertextualidade se estabelece com uma maior fluidez e rapidez.

Tal como no álbum analógico, cuja autoria pode se estabelecer como uma produção individual e também de grupos, no álbum fotográfico virtual ao acessarmos uma determinada coligação, reunida sobre uma temática, temos também a possibilidade de visualizarmos o álbum de um único indivíduo participante. Ainda que as novas tecnologias tenham gerado novos suportes de expressão e ocasionado todas estas

mudanças, o álbum fotográfico parece manter certas características distintivas, tais como uma seleção de imagens, uma coleção conformada sobre uma ou várias intenções. E na fluidez desses tempos e espaços virtuais, eles seguem estabelecendo narrativas e memórias.

## REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. *A imagem*. São Paulo: Papirus Editora, 1993.
- BARTHES, Roland. *A Câmera Clara nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BATCHEN, Geoffrey. *Pós-fotografia: imagem digital e a morte da Fotografia*. Berlim, maio: 1994. Artigo disponível: [www.photosynt.net](http://www.photosynt.net), acesso: 16/05/2009.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 4ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- DUBOIS, P. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1994.
- FREEDMAN, Michael. O guia completo da Fotografia Digital. Portugal: livros & livros, 2003, p.12.
- HALBWACKS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo, Vértice, 1990.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia*. In: SAMAIN, Etienne. *O fotográfico* 2ªed. São Paulo: Editora Huditec/Editora Senac São Paulo, 2005.
- SANTAELLA, Lúcia. Os três paradigmas da imagem in SAMAIN, Etienne (Org). *O Fotográfico*. São Paulo: Hucitec,1998.
- LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Ed.34, p.54,1999.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinema & pós-cinema*. Campinas: Papirus,1997.
- \_\_\_\_\_. A fotografia sob o impacto da eletrônica in SAMAIN, Etienne, *O fotográfico* de 2ªed. São Paulo: editora Huditec/Editora Senac São Paulo, p.309-318, 2005.
- MIRZOEFF, Nicholas. *Una Introducción a la cultura visual*. Barcelona:Ediciones Paidós Iberoamérica, S.A.,2003.
- PICOLO, Sandra. *Crônica e memória*. Artigo digital, revista entretextos: cultura em mídias diferenciadas, USP; São Paulo, 2009. Disponível: [www.entretextos.jor.br](http://www.entretextos.jor.br). Acesso agosto,2009.
- POSSAMAI, Zita Rosane. *Cidade fotografada: memória e esquecimento nos álbuns fotográficos- Porto Alegre, décadas de 1920 e 1930. Vol.1 e vol.2*. Tese em historia do programa de pós-graduação em Historia da UFRGS. Porto Alegre, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Narrativas fotográficas sobre a cidade*. Rev. Bras. Hist. São Paulo, v. 27, n. 53, 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo>. Acesso em: 16 Ago 2008.
- TELES, Ana Maria. *Diários virtuais/visuais: uma Analise da Fotografia nos Fotoblogs*. Trabalho apresentado ao NP20-Fotografia: comunicação e cultura, do V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom, 2005. Artigo disponível: [www.intercom.org.br](http://www.intercom.org.br). Acesso:2008.