



Ciências Sociais Unisinos

ISSN: 1519-7050

periodicos@unisinos.br

Universidade do Vale do Rio dos Sinos

Brasil

Pereira da Silva, Sergio Luiz

A fotografia e o processo de construção social da memória

Ciências Sociais Unisinos, vol. 47, núm. 3, septiembre-diciembre, 2011, pp. 228-231

Universidade do Vale do Rio dos Sinos

São Leopoldo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=93821299006>

- ▶ Como citar este artigo
- ▶ Número completo
- ▶ Mais artigos
- ▶ Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe , Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

A fotografia e o processo de construção social da memória

Photography and the social building of memory

Sergio Luiz Pereira da Silva¹
slps2@uol.com.br

Resumo

A fotografia entendida como documento é quase sempre vinculada à memória, uma memória visual que retrata, ressignifica e recontextualiza a ação social do olhar. O fotógrafo, nesse sentido, é um ator social que, entre outras coisas, instrumentaliza o olhar recordando realidades estéticas num campo de percepção particular que se torna público, sobretudo hoje num contexto pós-convencional de sociedade. Esse texto reflete justamente sobre esse processo de mudança pós-convencional no qual se inscreve a cultura visual, no qual a fotografia e a memória estão cada vez mais imbricadas, tecendo novas identidades.

Palavras-chave: *fotografia, memória, identidade.*

Abstract

The photograph as a document is almost always linked to memory, a visual memory that portrays, re-signifies and re-contextualizes the social action of the look. In this sense the photographer is a social actor who, among other things, instrumentalizes the look by highlighting aesthetic realities in a field of particular perception that becomes public, particularly today in a post-conventional social context. This paper reflects on this process of post-conventional change in which visual culture is situated and in which photography and memory are increasingly involved, weaving new identities.

Key words: *photograph, memory, identity.*

¹ Professor Adjunto de Sociologia do Programa de Pós-Graduação em Memória Social. PPGMS da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Av. Pasteur, 458, Prédio Padre Anchieta, Urca, Rio de Janeiro, RJ Brasil.

De cada época de nuestra vida, guardamos algunos recuerdos sin cesar reproducidos, y a través de los cuales se perpetúa, como efecto de filiación continua, el sentimiento de nuestra identidad (Halbwachs, 1968, p. 111).

A fotografia é, indiscutivelmente, uma forma de expressão no campo da arte visual, universalmente acessível e relativamente fácil em sua dimensão prática, mas seguramente a sua forma de estruturação estética e o seu processo de interpretação imagético se inscrevem dentro de outros campos simbólicos além do artístico. Refiro-me ao campo da estética, da hermenêutica visual e, por fim, da memória. Esses campos são estruturados pelo processo de representação e significação da realidade na produção de determinados tipos de saber.

Segundo Bourdieu, a fotografia, em sua dimensão prática, é acessível como bem cultural, universalmente consumido; complemento essa assertiva afirmando que tal prática cultural proporciona a constituição de um banco de memória visível, disponível no campo da cultura visual.

Há algo que tangencia a fotografia e a memória; ambas são um processo de edição em que a escolha do que vamos ver e memorizar é definida por um esquema de seleção prévia (escolha), definido a partir de critérios conscientes e socialmente elegíveis de edição (corte). No caso da fotografia, esses critérios são definidos a partir do que se quer mostrar com base na ação social do olhar; percebo, escolho, faço a medição da luz, componho e, "click", registro fotograficamente. No ato fotográfico, há uma relação dialética entre realidade e representação na qual a síntese é quase sempre a representação da representação, ou seja, no processo de ancoragem da percepção fotográfica, a escolha do recorte do real imagético registra uma representação esteticamente instrumentalizada que descontextualiza o real visto e tangível. A imagem fotográfica é uma criação das formas sociais do olhar.

É com base na relação entre ação social e imagem que esse texto aponta questões sobre como definir a centralidade do olhar como uma forma de ação social dialógica na sociedade da informação e da cultura visual. Isso pode ser definido de forma elementar no processo convencional da fotografia.

Talvez o exemplo mais curioso e radical desse processo simples do ato fotográfico possa ser demonstrado a partir do trabalho dos fotógrafos cegos, que têm produzido trabalhos maravilhosos e esteticamente inovadores nos nossos dias. Para esses fotógrafos, como Evgem Bavica, um dos mais conhecidos, ou para os fotógrafos do coletivo www.fotografoscegos.com.br, é seguro que o mais relevante nas suas produções fotográficas é justamente a forma do olhar sobre o que se vê, a partir de outras percepções do olhar.

A fotografia, nesse sentido, tem uma definição prévia, baseada nos critérios de definição estética e, com isso, a seleção do que é visto se antepõe à forma como as coisas são vistas. A percepção e a imaginação dão forma à realidade visual. E essa realidade visual pode ser vista como um resíduo imagético e imaginado da realidade.

A fotografia proporciona um equilíbrio dialético entre o "como se vê" e "que se vê" e o resultado é uma representação estética rica em elementos diferenciados de descontextualização da realidade para expressar uma imagem.

Trabalhos como os do fotógrafo búlgaro Evgem Bavica são expressivamente ricos sobre como se pode ver, perceber, editar e, com isso, constituir uma noção de beleza, sem o elemento da visão, tão funcional, instrumental e convencional para tal coisa.

Com isso, podemos afirmar que, de fato, não é preciso "ver para crer", ao contrário do que sempre ouvimos da máxima de São Tomé. Ou, mais precisamente, dentro desse contexto, não é preciso ver para criar, como nos mostram os fotógrafos cegos contemporâneos.

A construção social da imagem e da imaginação são fenômenos próximos à construção social da memória; em todos esses casos, há aquilo que chamamos anteriormente de processo de seleção (escolha) e edição (corte); tanto um como outro irão compor a percepção (estética) da coisa a ser vista dentro de um suporte físico (imagem fotográfica) ou imaginada (projeções mentais).

Se memorizar é criar um registro de imagem, fotografar é memorizar um momento em forma de presença e ausência de luz, ou seja, registrar com luz e sombras uma imagem em um suporte físico, seja esse um filme, um sensor eletrônico ou mesmo diretamente um papel fotossensível, como se faz na fotografia *pinhole*, em que uma lata imune a qualquer presença de luz é perfurada por uma ponta de agulha, furo pelo qual a luz irá projetar diretamente, num suporte fotossensível, a imagem frontal presente diante do furo.

Isso faz com que a fotografia assim como a memória sejam resíduos imaginados da realidade.

Memória e identidade: uma justificativa conceitual

Os grupos sociais no processo histórico buscam tornar-se senhores da memória e do esquecimento, pois esse é um processo de construção e domínio da memória coletiva fundando uma estruturação de poder (Le Goff, 1984). Ainda dentro dessa linha de raciocínio, Paul Ricoeur (2000) afirma que as dimensões da memória se inscrevem nas relações das formas de reconhecimento, individualidade e coletividade no tecido social histórico. Ricoeur afirma que a memória está imbricada com a linguagem e o conteúdo do conhecimento e se estrutura nas formas coletivas de expressões sociais. Ainda segundo esse autor, a memória pensada de forma coletiva demanda e se entrecruza com memórias individuais naquilo que é particular e que está próximo, ou seja, é comum na sociedade (instituições, formas de sociabilidade, campos da cultura, *media*, religiões, etc.).

A memória, nesse sentido, é um dispositivo que é ativado como mecanismo de afirmação identitária no campo cultural e político. Além desse aspecto, esse dispositivo funciona como um mecanismo de autorreconhecimento e disponibiliza elementos do passado para atuar no presente e, com isso, cria formas de

representação social dos valores da tradição e dos seus significados que possam ser emblemáticos para a difusão das culturas e dos saberes locais. Nesse sentido, a memória, além de ser um mecanismo de autorreconhecimento e autorreferência, é também um dispositivo que permite que o conteúdo histórico recuperado pelos grupos seja valorizado e apresentado para fora de seu círculo social.

Uma terceira postulação sobre memória é por nós encontrada na abordagem antropológica de Gilberto Velho (1994), que afirma que memória, identidade e projeto são faces singulares de um mesmo prisma que reflete realidades e processos individuais e sociais. Os três elementos estão articulados de modo seminal, a partir do qual toda memória constitui uma forma de identidade e encerra um projeto de futuro, da mesma forma que toda formação identitária se alicerça em bases de memórias coletivas e negocia com a realidade por meio de projetos. Nesse sentido, há para ele uma retroalimentação entre identidade e memória que leva a formas de expressões culturais.

Com base nessas referências sobre a relação entre memória coletiva e identidade, argumentamos que a construção de artefatos visuais fundados na memória coletiva transcende uma representação estética dos grupos e adquire um caráter político de afirmação e reconhecimento identitário. Uma vez que a construção simbólica da identidade tem se expressado cada vez mais através desses elementos de diversidade visual, defendemos que se torna necessário investigar sociologicamente o desenvolvimento desse processo de publicização da imagem da cultura e do saber local (Geertz, 1998).

O processo da cultura visual: sociabilidade, representação e pertença

O conceito de cultura visual torna profícua essa proposta analítica, por valorizar a relação que o visual estabelece com outras linguagens e/ou sentidos, ao mesmo tempo em que destaca os valores e identidades que são difundidos através dessa forma de mediação, que pode ser uma pintura a óleo ou mesmo a internet. Para Mirzoef (2003, p. 20), esse conceito é uma forma de visualizar a existência cotidiana, uma “tática para estudar a genealogia, a definição e as funções da vida cotidiana pós-moderna a partir da perspectiva do consumidor, mais que do produtor”.

Nessa perspectiva, o visual é um lugar de construção e de discussão de significados, ou seja, um fenômeno cultural e social que expressa, através de suportes formais, significações sobre uma dada realidade social e, por isso, mostra-se pertinente captar esses sentidos.

A análise das formas de construção, fruição e reprodução dos elementos que compõem os artefatos visuais produzidos e disseminados por determinadas formações identitárias torna-se uma forma de acessar as sensibilidades, práticas articulatórias, símbolos, valores, códigos, redes de sociabilidades, atitudes e

linguagens de diferentes pertenças e reconstruir a memória política e cultural das mesmas.

No campo da cultura visual, alguns estudos contemporâneos (Mirzoeff, 2003; Jenks, 1999; Slater, 1999) colocam em relevo o fato de que a construção e reprodução, esteticamente elaboradas, das identidades nos espaços públicos midiáticos favorecem os grupos sociais alijados do poder político, a delimitação dos espaços sociais que esses ocupam e o reconhecimento social dos mesmos. Discute-se a construção de imagens como uma forma de mobilização de interesses determinada por padrões de comportamentos que ora reproduzem valores hegemônicos da cultura de massa, ora criam formas estéticas alternativas de propagação de valores culturais locais.

Sob esse viés analítico, o exame da cultura visual permite que se alcancem as linguagens políticas criadas e que produzem pertencimentos diferenciados em relação as identidades.

Mirzoeff destaca o visual como “lugar sempre desafiante de interação social e definição em termos de classe, gênero, identidade sexual e racial” (2003, p. 20); logo, torna-se necessário criar mecanismos que transcendam a tentativa de historiar ou ler as imagens, favorecendo uma compreensão mais ampla da sociedade contemporânea.

Paul Duncun (2003) se integra a essa vertente ao valorizar as possibilidades de trabalho com a cultura visual nos ambientes de aprendizagem. A sua sugestão é que, através da análise dos códigos presentes em artefatos visuais, sejam discutidas as formas como se articulam jogos de poder nas relações sociais e familiares e que sejam explorados as práticas, crenças e valores expressos nesses artefatos. Nesse caso, estariam sendo priorizadas não só as construções de valores e identidades, mas também as redes de negociação e conflito. Esse marco analítico se afina com a proposta de compreensão crítica da cultura visual apresentada por Hernandez (2000), que valoriza os significados culturais presentes nos artefatos visuais.

Dessa forma, segundo Sardelich (2006), deve-se desenvolver um estudo sistemático da cultura visual no sentido de se compreender a função crítica e o papel social que esta cultura estabelece nas relações de poder da sociedade contemporânea.

Para esse autor, na análise dos artefatos visuais, é necessário explorar as representações que esses expressam, considerando-se as matrizes culturais, históricas e sociais que referenciam os seus construtores. Trata-se, assim, de “compreender o que se representa para compreender as próprias representações” (Sardelich, 2006, p. 20).

No estudo sobre cultura visual e formações identitárias, acreditamos ser possível a análise dessas representações visuais empregando um esquema de classificação conotativo das imagens produzidas. Amparamos esse argumento conceitual no trabalho de Barthes (1990), para quem a imagem é portadora de uma mensagem de cunho conotativo, que tem uma codificação referente a um determinado saber cultural e significado simbólico.

Segundo Barthes (1989), a ideia de conjuntos simbólicos relativos à imagem expressa uma ratificação dos símbolos mais fortes, ou seja, os símbolos com maior poder significante no

espaço cultural, tornando possível a caracterização dos ícones da identidade dessa cultura. É com base nisso que as imagens das formações identitárias ganham força política e, assim, de representação ideológica, solidificando-se a partir da memória coletiva dos grupos culturais.

Considerações finais

Com o desenvolvimento de um estudo crítico sobre a esfera pública, buscamos redimensionar a visão sobre a dinâmica dos processos sociais e sobre as culturas locais que se propagam na sociedade pós-convencional, sobretudo no contexto da esfera pública da sociedade em rede, na qual a imagem é um recurso fundamental para as representações dessas identidades.

A esse processo de luta por reconhecimento soma-se a construção de uma cultura visual que favorece o fortalecimento da afirmação dos grupos, uma vez que os elementos dos arte-fatos visuais representam a forma perceptiva de reprodução dos seus valores e da memória coletiva local.

A proposta deste texto foi fazer a reflexão sobre a produção e divulgação, via novas mídias, dos bens simbólicos e materiais das formações identitárias, mas, sobretudo, na constatação de que esse processo incide na construção de uma identidade estética, fundada em elementos da memória coletiva e bens simbólicos cuja difusão se constitui numa forma de resistência e afirmação social e cultural.

Com isso, esperamos contribuir com o debate sobre a construção de identidades estéticas por parte de comunidades e grupos sociais para que se possa elaborar uma análise explicativa sobre a composição de uma esfera pública multi-identitária no contexto sociocultural pós-convencional e sobre como esse

processo contribui para a viabilização de formas de articulações e negociações, com um caráter afirmativo e diferencial no que concerne à ação política, com outros atores sociais.

Referências

- BARTHES, R. 1989. *Mitologias*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 180 p.
BARTHES, R. 1990. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 210 p.
DUNCUN, P. 2003. Visual Culture in the Classroom. *Art Education*, 2:25-32.
GEERTZ, C. 1998. *O saber local*. Petrópolis, Vozes, 230 p.
HALBWACHS, M. 1968. *La mémoire collective*. Paris, PUF, 215 p.
HERNANDEZ, F. 2000. *Cultura visual, mudança educativa e projeto de trabalho*. Porto Alegre, Artmed, 113 p.
JENKS, C. 1999. The Centrality of the Eye in Western Culture. In: N. MIRZOEFF, *An Introduction to Visual Culture*. London/New York, Routledge, p. 60-92.
LE GOFF, J. 1984. Documento/monumento. In: J. LE GOFF, *Memória e história*. Campinas, Unicamp, p. 535-553.
MIRZOEFF, N. 2003. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona, Paidós, 110 p.
RICOEUR, P. 2000. *La mémoire. L'histoir: L'oubli*. Paris, Seuil, 114 p.
SARDELICH, M.E. 2006. Leitura de imagens e cultura visual: desenredando conceitos para a prática educativa. *Educar*, 27:46-89.
SLATER, D. 1999. Photography and Modern Vision. In: N. MIRZOEFF, *An Introduction to Visual Culture*. London/New York, Routledge, p. 32-50.
VELHO, G. 1994. Memória, identidade e projeto. In: G. VELHO, *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, p. 16-32.

Submetido: 17/10/2011
Aceito: 28/10/2011