

CAMILA MARTINS BARBOSA

FOTOGRAFIA E MEMÓRIA: UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DE IMAGENS DO
SÉCULO XX

Monografia apresentada ao Centro
Universitário de Brasília como requisito
parcial à obtenção do título de bacharel
em Comunicação Social - Jornalismo.

Orientadora: Claudia Busato.

BRASÍLIA

2007

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL - JORNALISMO

CAMILA MARTINS BARBOSA

Fotografia e Memória: uma análise semiótica de imagens do século XX

Monografia aprovada em ____/____/____ para obtenção do título de Bacharel em
Comunicação Social - Jornalismo.

Banca Examinadora:

Claudia Busato

Úrsula Betina Diesel

Alexandre Humberto Gonçalves Rocha

AGRADECIMENTOS

Ao Nícolás Camargo, pela paciência, pelo enorme companheirismo, por ter dividido cada momento deste projeto, por toda ajuda, por cada sugestão. Sem você eu não teria chegado nem perto de onde cheguei.

À minha família. Aos meus amigos que, por vezes bem perto, outras mais distantes, sempre são meu lugar seguro e meu apoio incondicional. À Luiza Pantoja e Clara Coutinho, por dividirem tantos anos, sonhos e planos em fotografia comigo.

Ao Humberto Lemos, e ao Fotoclube F/508, onde eu pude crescer e amadurecer minhas técnicas, meu olhar e meus conceitos fotográficos, e acima de tudo, minha paixão pela fotografia. À Janaína Miranda, amiga e uma grande fotógrafa, pelas longas conversas sobre imagens, semiótica, arte e projetos fotográficos.

À Claudia Busato, pela excelente orientação, pela calma tão necessária nesse momento tão decisivo, tão curto e tão importante.

Obrigada.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	iii
SUMÁRIO.....	iv
LISTA DE FIGURAS	v
RESUMO.....	vi
ABSTRACT	vii
1. INTRODUÇÃO	1
2. BREVE HISTÓRICO, PERCEPÇÃO FOTOGRÁFICA E INTERPRETAÇÃO	3
3. FOTOGRAFIA E MEMÓRIA.....	9
4. OLHARES SEMIÓTICOS.....	13
5. ANÁLISE DAS IMAGENS	23
6. CONCLUSÃO.....	28
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	30

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Nick Ut. Children Fleeing an American Napalm Strike, 1972.	11
Figura 2. Joe Rosenthal. Iwo Jima, 1945.	12
Figura 3. Arthur Sasse. Albert Einstein, 1951.	24
Figura 4 . Max Halberstadt. Freud, 1914.	24
Figura 5. Yousuf Karsh. Winston Churchill, 1941.	24
Figura 6. Philippe Halsman. Dalí Atomicus, 1948.	25
Figura 7. Philippe Halsman. Crânio de nus de Dalí, 1950.	25
Figura 8. Jean Dieuzaide. Dali na água, 1951.	26
Figura 9. Alberto Korda. Che Guevara, 1960.	27

RESUMO

Este estudo tem como finalidade propor uma análise acerca da importância da fotografia dentro da construção da memória social e individual. Para isso, foram feitas análises de fotografias que foram inúmeras vezes veiculadas na mídia ao longo da história, ou seja, imagens marcantes dentro da história e da cultura da sociedade ocidental do século XX, seja por seu caráter documental, informativo e histórico, seja por seu caráter artístico, lúdico. Assim, para este estudo foi analisado um breve histórico da fotografia como elemento de construção da identidade e cultura da sociedade, uma vez que o contexto social da imagem, bem como do fotógrafo e do observador, é importante para que a imagem tenha relevância na construção da memória. O estudo da memória foi analisado a partir da sua relação com as imagens fotográficas. Além disso, a abordagem semiótica foi utilizada na tentativa de analisar a percepção e interpretação de elementos fotográficos, procurando uma reflexão acerca dos múltiplos significados imagéticos, da linguagem fotográfica e dos elementos que compõem a imagem. A fotografia, em sua importância como signo indexical, é uma importante fonte de acervo e patrimônio cultural e histórico, bem como fonte de processos perceptivos e sensitivos, por ser um signo composto de elementos icônicos. Por fim, este estudo propõe que sejam aprofundados os estudos da imagem, a fim de que a comunicação através dela, bem como sua produção possam ser melhor efetuados e compreendidos.

ABSTRACT

The purpose of this study is to analyze the photography importance in the individual and social memory construction. For that, analyses were made on pictures which had been published several over the history on mediatic vehicles, that means, remarkable images in the 20th century western society's history and culture, remarkable for their documental, historical and informative character, or their artistic character. So, for this study, a brief photographic historical was analyzed as an social and cultural identity construction element, because the image social context, as well as the observer and the photographer's context, are important to the image's relevance in the memory's construction. The memory studies were made from its relation to photographic images. A semiotic approach have been used in attempt to analyze photographic elements' perception and interpretation, trying to do a reflection about the images' multiple meanings, the photographic language and about the elements that a picture is made of. Photography, in its importance as an indexical sign, is an important source of cultural and historical patrimony, as well as an important source in sensitive and perceptive procedures, for its iconical elements compounds. At last, this study suggests that is important that image studies deepening, so its communication, as well as its production may be better done and comprehended.

1. INTRODUÇÃO

Este estudo propõe uma análise dos elementos que, na fotografia, colaboram para a construção da memória, individual e social. As transformações culturais dos últimos séculos, aliadas ao desenvolvimento tecnológico, possibilitaram ao homem transmitir suas mensagens não apenas por meio de palavras ou desenhos, mas por imagens do real impressas e guardadas no papel, e por fim na memória coletiva. O peso da imagem no relato de um acontecimento, ou na transmissão de uma mensagem, parece ser muito mais eficaz e perdurar por mais tempo na memória do indivíduo do que um material textual em sua totalidade. Uma fotografia parece deter um impacto maior sobre o observador do que o texto em relação ao leitor.

Com isso, o estudo proposto pretende refletir acerca da fotografia em si, como operador múltiplo, em que significante e significado se remontam, e assim observar os símbolos que as imagens criam e perpetuam na sociedade. Além disso, pretende-se observar os elementos imagéticos relevantes na construção da memória, ou seja, quais imagens possuem valor simbólico e social para o indivíduo e que papel essas imagens terão em sua memória. Outro ponto a ser explorado é a capacidade da imagem de possuir tal carga de conhecimento capaz de ampliar ainda mais o universo cognitivo do indivíduo que se habitua a observar fotografias de forma mais detalhada, estejam elas tanto em um contexto informativo quanto artístico. A fotografia, então, iria além da função estética e seria objeto de informação, acervo e patrimônio histórico e cultural de uma sociedade.

O objetivo deste estudo é propor uma análise da relevância da imagem fotográfica para a construção de uma memória social. Para compreender seu alcance, será esboçado um histórico da fotografia e a relevância social dela desde sua invenção.

Para o estudo da memória, serão analisados elementos que a constroem, e na fotografia pretende-se buscar elementos que são importantes para destacar a

carga de significados em uma imagem. Esse estudo busca analisar o contexto social e a sua relação com determinada fotografia.

Por fim foi selecionado um *corpus* fotográfico que contempla imagens que foram marcantes dentro de determinada época. O objetivo é encontrar os parâmetros que seriam construtores dessas memórias.

A abordagem metodológica que conduz este estudo são os estudos da linguagem, especificamente a Semiótica elaborada por Charles Sanders Peirce.

2. BREVE HISTÓRICO, PERCEPÇÃO FOTOGRÁFICA E INTERPRETAÇÃO

As inovações ocorridas durante o século XIX provocaram inúmeras transformações sociais, culturais e na forma como o homem passou a enxergar o mundo a sua volta. A Revolução Industrial trouxe uma gama de inovações tecnológicas que mudariam as relações humanas e a relação e interpretação que ele teria do mundo. A fotografia surge neste panorama e passa a ser um agente de grande relevância na maneira com que se produz conhecimento, informação e arte. Seu crescente consumo durante este século propiciou enorme aperfeiçoamento na tecnologia de produção das câmeras e nas diferentes técnicas fotográficas (KOSSOY, 2001, p.25). A fotografia trouxe à sociedade uma visão inicialmente tida como objetiva, realista e fragmentada. Mas é inegável que, com ela, o homem tornou-se capaz de *ver* e *rever* o mundo à sua volta a qualquer momento. "O mundo tornou-se de certa forma "familiar" após o advento da fotografia; o homem passou a ter um conhecimento mais preciso e amplo de outras realidades que lhe eram, até aquele momento, transmitidas unicamente pela tradição escrita, verbal e pictórica" (KOSSOY, 2001, p.26). Assim, o homem passa a estabelecer novas relações com a realidade que o cerca, e com realidades muito distantes da sua. A percepção humana também sofre mudanças com esse advento, uma vez que passa a ser constituída a partir de fragmentos da realidade.

Associada ao surgimento da indústria gráfica, as imagens fotográficas foram então capazes de ser vinculadas e reproduzidas inúmeras vezes. E passam a auxiliar na documentação história, no registro do cotidiano das sociedades, das diferentes culturas, e nas conexões entre diferentes culturas, e junto à imprensa, através do fotojornalismo. E não apenas na esfera social, mas ela passa a integrar a esfera individual, quando o homem passa a registrar seus momentos através da fotografia. "A descoberta da fotografia propiciaria, de outra parte, a inusitada possibilidade de autoconhecimento e recordação, de criação artística (e portanto de ampliação dos horizontes da arte, de documentação e de denúncia graças a

sua natureza testemunhal)(...) (KOSSOY, 2001, p.27). De forma individual e social, a fotografia surge como um dispositivo de construção de identidades, de registro cultural, mas também de divulgação e massificação de mensagens.

As novas tecnologias aceleram o processo de visualização e exposição às imagens fotográficas. Na era digital, o homem recebe a todo o momento uma grande quantidade de informações imagéticas, de forma rápida e por todos os meios de informação visual, desde jornais, revistas, cartazes, até conteúdos na internet. “Na percepção das imagens houve, pois, uma alteração substantiva, fruto de mudanças culturais lastreadas em desenvolvimentos industriais e tecnológicos” (KOSSOY, 2007, pg.136). Esse bombardeamento de imagens provoca mudanças na forma com que o homem as assimila. Surge, então, uma nova maneira de registrar e assimilar o mundo. Através fragmentos imagéticos o homem passa a montar e contar sua história, tanto individual, com as fotos familiares e os retratos, que marcam e registram os momentos importantes para cada um, como a história do homem em comunidade, com as fotografias das cidades, de construções, de eventos marcantes, das guerras e do cotidiano. A fotografia transforma-se então em registro histórico, disseminadora de conhecimento e informação, além de auxiliar pesquisadores, historiadores, estudiosos da sociedade em geral e na vida do homem comum (KOSSOY, 2001, p.42). O impacto da fotografia acontece, portanto, tanto nos planos sociais quanto individuais.

Com a fotografia, o homem acredita ser capaz então de registrar fragmentos do mundo de forma “objetiva” e “imparcial”. Isso ocorre uma vez que a riqueza de detalhes obtidos em uma imagem é o mais próximo à realidade do que aquelas produzidas em séculos anteriores (BARTHES, 1981, p.51). A partir de fenômenos ópticos e físicos, nos quais a captação da luz e sua passagem pelos dispositivos mecânicos da câmera fazem com que a imagem seja captada e registrada em materiais fotossensíveis, ou “uma superfície física delimitada, processada de um tal modo que reflete (ou transmite) um feixe de raios de luz em um dado ponto que coincidiria com o mesmo feixe de raios do original àquele ponto” (GIBSON apud. SANTAELLA, 2005, p.189). No entanto, essa “objetividade” parte de uma escolha: a escolha do fotógrafo em captar dado momento em

detrimento de outro. Além do momento, há a escolha do um recorte, da técnica utilizada, da iluminação, do ângulo, da proximidade, etc.

A escolha do registro de determinada imagem é influenciada, em grande parte, por uma carga de subjetividade daquele que a produz. “Toda fotografia tem sua origem a partir do desejo de um indivíduo, que se viu motivado a congelar em imagem um aspecto dado do real, em determinado lugar e época” (KOSSOY, 2001, p.36). Por mais distante do viés lúdico, por mais documental que seja a imagem, ou seja, ainda que ela seja o mero registro de determinado assunto, de determinado fragmento da realidade, ela sempre nasce da intenção e da escolha do seu autor.

E a partir desta intenção do autor, a produção fotográfica mostra-se dependente diretamente da bagagem histórica e cultural daquele a realiza. E da junção desses elementos técnicos, subjetivos e culturais depende também o êxito da fotografia como fonte de preservação da memória histórica (ou individual).

Havia fotógrafos que produziam imagens que em qualquer época seriam consideradas importantes e definitivas, e outros que produziam apenas imagens. O objetivo primordial era o de ressaltar o papel decisivo que a bagagem cultural, a sensibilidade e a criatividade podem imprimir no resultado final. (KOSSOY, 2001, p.36).

O fotógrafo mostra-se então como um elemento essencial para o sucesso de uma fotografia e para que ela seja capaz de registrar o momento de maneira singular. Aqui, pode-se dizer que o diferencial para que a fotografia marque ou não a memória de quem a vê, não somente diz respeito à bagagem cultural e sensibilidade do espectador, mas também do fotógrafo; quanto mais ricos forem esses elementos, maior será a capacidade da imagem em captar olhares e ser guardada na memória de quem a vê.

A fotografia pode ser encarada como um objeto *polissêmico* (BONI & ACORSI, 2006, p.129). Ou seja, os significados e interpretações que podem ser encontrados são múltiplos e dependem muito do acervo intelectual e cultural tanto do observador quanto do fotógrafo. Além disso, o conhecimento do contexto histórico, o momento em que se realizou a fotografia, as nuances do período, se

faz necessário para que a imagem possa ser corretamente interpretada, analisada e compreendida. Aqui, pode-se concluir que o momento contribui para que a fotografia seja algo que será lembrado anos e anos posteriores, ou que ela seja fadada ao esquecimento das coleções particulares. Associar a imagem ao seu contexto parece importante para que essa se destaque ou que seja apagada da memória. Sendo assim, para realizar análises e interpretações fotográficas, deve-se ter em mente o contexto no qual a fotografia se insere.

Jamais se poderão decodificar tais informações – que permitem enfoques multidisciplinares – se não houver um mergulho naquele momento histórico, fragmentariamente congelado no conteúdo da imagem e globalmente circunscrito ao ato da tomada do registro (...) ela não sobreviverá sem os dados que a identificam, sem a devida interpretação que a situa e valoriza. (KOSSOY, 2001, p.154)

Ao deparar-se com uma fotografia, o indivíduo passa por estágios de percepção e interpretação dos significados e mensagens contidos na imagem (LIMA apud BONI & ACORSI, 2006, p.129). A fotografia traz consigo uma pluralidade de significados, e disso nascem diferentes interpretações. A estas interpretações deve-se atentar para elementos internos e externos à imagem. Elementos que dizem respeito ao produtor da imagem, como sua motivação para a captura da imagem, sua bagagem cultural, o contexto social e histórico no qual ele está inserido, bem como às técnicas utilizadas e a tecnologia disponível no momento. Outros elementos estão ligados ao receptor, seu contexto social e cultural, sua sensibilidade, sua habilidade de analisar fotografias de forma coerente a partir da prática e convívio com estudo de imagens.

Aqui, é importante diferenciar percepção e interpretação (BONI & ACORSI, 2006, p.129). A primeira diz respeito à captação da imagem por meio dos sentidos, a recepção de formas, cores e conteúdo por meio do receptor. É o contato inicial com a foto, onde as ações são de cunho puramente ótico (LIMA apud BONI & ACORSI, 2006, p.129). No entanto, a capacidade de “percepção da representação visual não se baseia somente em uma capacidade inata do ser humano. A visão de espaços representados em perspectiva, por exemplo,

depende de prévia aprendizagem” (SANTAELLA, 2005, p.189). Ou seja, por mais “natural” que possa parecer a percepção da imagem, ela já é perpassada por elementos culturais aprendidos pelo indivíduo ao longo de sua vida. Porém, é na interpretação que as análises racionais serão realizadas.

Na interpretação, o conteúdo imagético “percebido” inicialmente é traduzido, decifrado, contextualizado. Ou seja: há na interpretação há a subjetividade e a interação entre imagem e receptor, uma vez que a interpretação é composta de elementos existentes dentro do repertório de cada um. “Quando se reconhece um ou outro motivo na imagem, percebe-se seu conteúdo. O passo seguinte é a interpretação, quando se decifra o que esse conteúdo representa para cada um” (BONI & ACORSI, 2006, p.129). Este momento coincide com o *studium* de Barthes (1981, p.46), onde a mente do receptor, “educada” a receber informações imagéticas, assimila e decodifica a imagem mentalmente, a fim de entender a imagem e aquele que a produziu.

Na percepção, a composição das fotos, em seus aspectos técnicos e conceituais, se faz essencial. Aqui, há a certa presença da assinatura do autor. Ao montar o enquadramento, ao captar as cores e formas, ao buscar pela melhor luz, e o melhor momento, o fotógrafo busca “congelar” um momento, e representá-lo ao seu modo (SCHNEIDER, 2002, p.02). Erros, ou “fracassos” alteram a percepção e posteriormente, a interpretação do receptor (JOLY apud BONI & ACORSI, 2006, p.129).

O momento da percepção é importante para o desencadeamento de toda análise posterior da imagem. O indivíduo é atraído por determinada cor, forma ou textura que lhe chamou a atenção, e partir daí dá-se uma seqüência de atividades mentais, interpretativas e associativas, que o aproximam ainda mais da imagem, ou afastam-no dela.

Toda carga de subjetividade do receptor interage com a imagem, criando assim uma nova concepção da mesma, uma nova imagem, diferente daquela a qual o fotógrafo tentou registrar e ainda muito mais distante do momento que se procurou registrar (BONI & ACORSI, 2006, p.129). Aqui, é importante salientar mais uma vez o caráter fugaz da captação fotográfica, e o equívoco contido no

conceito de que a fotografia seria um “registro fiel da realidade”, exatamente por ela ser algo que se afasta gradualmente e inevitavelmente do real. Segundo Arlindo Machado (1984): “O momento captado pela fotografia é sempre esse tempo inesperado e aleatório, esse centésimo de segundo destituído de controle em que o acaso não pode ser abolido por uma intenção” (MACHADO *apud* FILHO, 2002, p.04).

Para melhor compreender os mecanismos de percepção e interpretação das imagens, deve-se ter em mente a importância do contexto social e do repertório individual. Toda cultura, padrões e conceitos sociais, trajetória de vida, socialização e toda subjetividade atuarão nas análises, interpretações e registros fotográficos na memória do indivíduo (SCHNEIDER, 2002, p.03).

É preciso estabelecer a relação oposta entre a experiência mnêmica e a atividade de percepção. (BERGON *apud* BOSI, 1999, p.44) A percepção é parte de um momento presente, “um ato presente, uma relação atual do organismo com o ambiente (...) um ato novo” (BOSI, 1999, p.45). No entanto, uma vez que acontece a atividade perceptiva, atual, presente; ocorreram outras atividades anteriores, experiências passadas que povoaram esta nova percepção. Sendo assim, não há atividade presente que não seja perpassada por lembranças, memórias de experiências anteriores.

3. FOTOGRAFIA E MEMÓRIA

Todo o desenvolvimento humano é perpassado pelas experiências, aprendizados e a dinâmica da socialização. Ao longo do tempo o homem assimila, aprende e guarda suas memórias, os momentos que lhe foram importantes, em diferentes níveis e diferentes intensidades de importância. A memória surge como um exercício de “parar o presente” e voltar-se ao passado, através de fragmentos das experiências vistas ou vividas.

Não se trata apenas de um exercício histórico em que fatos, pessoas, momentos e experiências são ordenados cronologicamente e objetivamente, de forma sistemática, factual e racional. Relembrar é algo que requer um trabalho subjetivo, sem limites racionais, que ultrapasse as fronteiras históricas e pinta com novas cores as experiências do passado.

A memória revê o curso da existência como heterogêneo e fértil de possibilidades imprevistas, repleto de pequenos acidentes nunca negligenciáveis, suspendendo qualquer relação de mando e obediência entre o sujeito e a história, insuflando-a de mistério e surpresa, risco e expectativa, iniciativa e observação. (FILHO, 1988, p.96).

Olhar para o passado é tarefa indispensável para construir o futuro. A tarefa de relembrar parte de um chamado presente, que solicita às experiências passadas interpretações para as experiências atuais (BOSI, 1999, p.48). Toda bagagem absorvida durante o passado reflete no presente e irá constituir o futuro. A memória pode simplesmente “reviver o passado”, como ser “voltada para ação” (FILHO, 1988, p.96). Há aqui a distinção entre dois tipos de memória (BOSI, 1999, p.48), há a memória que se volta ao sonho, ao devaneio, a atividade de reviver bons momentos da experiência passada, e a *memória-hábito*, voltada para tarefas objetivas e experiências objetivas e faz parte de processos de socialização (BOSI, 1999, p.49).

Seria vão voltar as costas para o passado para só pensar no futuro. É uma ilusão perigosa acreditar que haja aí uma possibilidade. A oposição entre o futuro e o passado é absurda. O futuro não nos traz nada, não nos dá nada; nós é que, para construí-lo, devemos dar-lhe tudo, dar-lhe nossa própria vida. Mas

para dar é preciso ter, e não temos outra vida, outra seiva a não ser os tesouros herdados do passado e digeridos, assimilados, recriados por nós. De todas as necessidades da alma humana não há outra mais vital que o passado. (WEIL *apud* FILHO, 1988, p.105)

Apesar de ser uma atividade consciente que possui etapas inconscientes, a memória possui carga subjetiva, perpassada por valores, paradigmas, ideologias e cultura próprias da sociedade na qual o indivíduo se desenvolveu. Apesar do exercício íntimo de armazenar determinados momentos na memória, esse exercício é orientado pela cultura, pelas ideologias e valores sociais que rodeiam o indivíduo (FILHO, 1988, p. 99). “A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje” (GOFF, *apud* RODRIGUES, 2005, p.149). Sendo assim, é necessário avaliar como e por que razão certos fragmentos do passado são possivelmente armazenados. No entanto, essa premissa engloba toda e qualquer lembrança e, uma vez que o objeto do estudo na memória é o próprio ser humano, que em sua diversidade, foge de qualquer regra e qualquer sistema universalizante.

A imagem participa desse processo de formação da memória na medida em que é um registro de um fragmento e objeto para o qual muitas vezes se pode recorrer para recordar. Apesar da tradição escrita, a sociedade volta-se constantemente às imagens para construir o imaginário coletivo. Pode-se afirmar que a construção da memória é feita muito mais a partir de fragmentos imagéticos do que textuais. “(...) nossa memória só é feita de fotografias.” (DUBOIS, 1993, p.314). Além da fotografia, a televisão e o cinema trouxeram novas experiências visuais que influenciaram profundamente a maneira com a qual o homem passou a assimilar e interpretar o mundo à sua volta.

Associada à cultura de massa, as fotografias passaram a preencher espaços antes ocupados quase que exclusivamente pela escrita ou pela pintura. Elas passam a difundir não apenas informações, ou imagens em seu sentido estético, mas voltam-se também para difusão de valores e ideologias dominantes. Além disso, há cada vez maior propagação de imagens, e todas buscam atingir o

observador de alguma forma. Há todo momento o ser humano se depara com um grande volume crescente de informações e mensagens veiculadas através de imagens. Isso faz com muitos eventos históricos, símbolos culturais, registros da vida cotidiana sejam simbolizados e marcados na memória a partir dessas imagens. E muitas vezes uma única fotografia servirá de referência para todo um contexto histórico, e assim, grande será seu potencial de fixar-se na memória individual, bem como na de toda sociedade.

A fotografia de Nick Ut (Figura 1), “Crianças fugindo de uma bomba de napalm americana” (*Children Fleeing an American Napalm Strike, 1972*) que traz a imagem da garota vietnamita atingida pela bomba de napalm, correndo em desespero, sem roupa, de braços abertos, seguida por soldados americanos que parecem indiferentes ao sofrimento da menina e das outras crianças, marcaria profundamente o acontecimento histórico e tornaria-se a referência para memória da época, da guerra do Vietnã e das atrocidades que as guerras em geral trazem à sociedade civil.



Figura 1. Nick Ut. *Children Fleeing an American Napalm Strike, 1972.*

Da mesma forma, a imagem registrada por Joe Rosenthal (Figura 2) em 1945, “Iwo Jima”, tornar-se-ia um símbolo norte-americano após a Segunda Guerra Mundial. A fotografia tornaria-se um famoso monumento construído no Arlington Cemetery, em Washington.



Figura 2. Joe Rosenthal. Iwo Jima, 1945.

De forma individual e coletiva, a fotografia desempenha um papel importante na construção da memória, congelando momentos que se preservarão e perpetuarão um acontecimento para muito além de sua existência no tempo. “A perpetuação da memória é, de uma forma geral, o denominador comum das imagens fotográficas: o espaço recortado, fragmentado, o tempo paralisado; uma fatia da vida (re)tirada de seu constante fluir e cristalizada em forma de imagem” (KOSSOY, 2007, p.133).

Os processos de “filtragem” das imagens parte de processos conscientes e inconscientes; a consciência cumpre o papel de deliberar, de buscar na mente do indivíduo experiências passadas e imagens vistas anteriormente, e cabe ao inconsciente armazená-las, servir de depositário para a atividade mnêmica. (BOSI, 1999, p.52). Todavia, a atividade consciente de um indivíduo de relembrar imagens passadas parece atrelada a processos de socialização, exposição a imagens dentro e fora da veiculação pela cultura de massa, bem como ao grau de familiaridade com a análise fotográfica e aos conhecimentos históricos e sociais adquiridos ao longo da vida.

4. OLHARES SEMIÓTICOS

A metodologia aplicada neste estudo acerca da fotografia como fator que colabora na constituição e construção da memória serão os estudos semióticos elaborados por Charles Sanders Peirce. Para tal, é preciso analisar alguns dos conceitos elaborados pelo autor e assim, enquadrá-los dentro da esfera dos estudos da imagem.

O homem busca comunicar-se a todo o momento, e ele o faz através de signos, símbolos, sinais, gestos e linguagens diversas. “Somos humanos porque somos simbólicos” (SANTAELLA, 2004, p.IX). Essas diversas formas de comunicação produzem significados e representações diversos, que muitas vezes são difíceis de analisar e interpretar. “No contexto da semiótica, as palavras “representação”, “linguagem” e especialmente “signo” têm sido intercambiadas como equivalentes” (SANTAELLA, 2005, p.186). Para isso, a semiótica *peirciana* busca analisar a ação dos signos, ou sua semiose, e assim interpretá-los dentro de categorias lógicas e de uma linguagem passiva de compreensão. Para isso, é preciso então definir o signo e como ele age dentro da linguagem.

Um signo intenta representar, em parte, pelo menos, um objeto que é, portanto, num certo sentido, a causa ou determinante do signo, mesmo que o signo represente o objeto falsamente. Mas dizer que ele representa seu objeto implica que ele afete uma mente de tal modo que, de certa maneira, determina, naquela mente, algo que é mediatamente devido ao objeto. Essa determinação da qual a causa imediata ou determinante é o signo e da qual a causa mediada é o objeto pode ser chamada de interpretante. (PEIRCE apud SANTAELLA, 2005, p.43)

Sendo assim, é possível concluir a presença constante de três elementos durante a ação dos signos: objeto, signo e interpretante. “Falar em signo já inclui o objeto e interpretante, pois aquilo que constitui o signo é a relação triádica entre três termos: o fundamento do signo, seu objeto e seu interpretante” (SANTAELLA, 2005, p.43). O objeto é aquele que determina o signo e por ele é representado, sempre parcialmente e por vezes falsamente. Para que a ação representante do signo seja efetiva é preciso que ele afete alguma mente, e isso será denominado

interpretante. Esse afeito não pode ser confundido com interpretação. Aqui, são diferentes os conceitos de interpretação e interpretante. O primeiro diz respeito à compreensão feita das coisas, o segundo é o efeito produzido por um signo na mente que o absorve (SANTAELLA, 2005, p.43).

O signo é aquele que é representa um objeto e por ele é determinado, e funciona como mediador entre esse objeto e o interpretante. O objeto determina o signo e também o interpretante, mas para que a determinação do segundo ocorra é necessária a mediação do primeiro (SANTAELLA, 2005, p.43). No sentido geral, “como mediação, o signo é uma relação triádica entre um primeiro, o signo, um segundo, o objeto do signo, e um terceiro, o interpretante do signo que é, coexistencialmente, também interpretante do objeto pela mediação do signo”(SANTAELLA, 2005, p.191). Signos, portanto, podem ser palavras, imagens, sentimentos, pensamentos, qualquer coisa que seja determinada por outro objeto e a ele represente.

O signo pode ser classificado de três formas a partir de sua natureza e da forma de representação do objeto. Eles podem apresentar-se como qualidades (signo em si mesmo), fatos (signo em conexão com o objeto) ou leis (signo como representação para o interpretante) (SANTAELLA, 2004, p.92). Neste caso, a tricotomia aplicada para classificação dos signos propõe três categorias interdependentes: quali-signo, sin-signo e legi-signo.

O quali-signo diz respeito primeiridade, ou seja, às qualidades intrínsecas do signo, qualidades comunicadas por ele e que o tornam particular dentre outros signos semelhantes, abstraída de qualquer relação espaço-temporal (SANTAELLA, 2004, p.99). Essas qualidades poderiam ser compartilhadas por outros indivíduos, mas a forma como os quali-signos as apresentam é particular do próprio signo. Esta categoria prescinde as outras duas classificações.

Já o sin-signo diz respeito a existência única, singular do signo, a secundidade. “Peirce também se refere ao sin-signo como objeto da experiência direta” (SANTAELLA, 2004, p.100). Há a presença de quali-signos nesta categoria, no entanto, o importante aqui é a ocorrência espaço-temporal da existência única do signo.

Por fim, o legi-signo funciona como uma representação que possui uma lei que o rege na forma de agir (terceiridade). Trata-se de manifestações, denominadas *réplicas* (SANTAELLA, 2004, p. 102), que buscam regularidade, convenção, generalização.

Quanto ao legi-signo, o que o faz agir como tal é sua tendencialidade, isto é, tende a gerar o mesmo interpretante ou interpretantes semanticamente correlatos. Isto porque a natureza da lei é exatamente aquela de funcionar como mediação pela qual ocorrências particulares se conformarão à generalização. O poder da lei é o de governar particulares. Assim sendo, um legi-signo age como uma força de generalidade que tende a governar todas as ocorrências de interpretantes singulares. (SANTAELLA, 2004, p.105)

A fotografia, assim como qualquer signo, apresenta as três categorias em diferentes nuances, a partir de diferentes prismas de análise, no entanto, caráter singular de existência de cada fotografia a faz predominantemente sin-sígnica.

No caso da fotografia, é preciso notar que o negativo se constitui num sin-signo de tipo muito especial, visto que ele tem poder de gerar, pela revelação, infinitas cópias ou sin-signos que exibem um só e mesmo quali-signo. Nem o sin-signo, que é o negativo, nem os sin-signos, que são as revelações, podem ser confundidos com réplicas de legi-signos. Cada fotografia é um flagrante, ocorrência singular e atual, sob a dominância da secundidade. Porém, há um ângulo pelo qual toda e qualquer fotografia, tanto o negativo, quanto as revelações, pode ser considerada réplica ou legi-signo. Explicando: a câmera fotográfica é uma máquina que introjetou, na sua própria construção, as leis da visualidade características da perspectiva monocular. Nessa medida, toda e qualquer fotografia será sempre uma réplica de atualização dessas leis. Quando o fotógrafo interfere no processo fotográfico, visando subverter padrões de visualidade impostos pela câmera (uso de filtros, inovação de enquadramento, tempo de exposição etc.), a foto acentua, então, seu caráter sin-sígnico, inédito, colocando em proeminência seu aspecto mais propriamente qualitativo (talidade). (SANTAELLA, 2004, p.104)

Há outras classificações elaboradas por Peirce, entretanto, as categorias amplamente utilizadas são aquelas que classificam os signos entre ícones, índices e símbolos. Aqui, o signo é classificado a partir de sua relação com seu objeto

dinâmico, ou seja, aquele objeto externo ao seu signo, que determina o signo, ao contrário de seu objeto imediato, interno a ele, que “sugere, indica ou representa o objeto que está fora dele” (SANTAELLA, 2005, p.44). Apesar de haver várias categorias criadas por Peirce, um signo não pertence exclusivamente a uma única categoria.

Essas e todas as tricotomias estabelecidas por Peirce não funcionam como categorias separadas de coisas excludentes, mas como modos coordenados e mutuamente compatíveis pelos quais algo pode ser identificado semioticamente (...) Assim, o modo de ser de um signo depende do modo como esse signo é apreendido, isto é, do ponto de referência de quem o apreende. (SANTAELLA, 2004, p.96)

A tríade ícone, índice e símbolo diz respeito primariamente à distinção entre três espécies de entidades semióticas que um signo pode ter em razão de três espécies de relações em que o signo pode estar para com o objeto, como signo desse objeto. (SANTAELLA, 2004, p.109)

No entanto, é a partir da relação de um signo com seu objeto que se dá a predominância de alguma das três categorias *peircianas*, e não a partir de sua natureza, como visto anteriormente. Um sin-signo pode estabelecer tal relação com seu objeto que fará dele um ícone, ou mesmo um índice, ou ainda um símbolo.

A primeira categoria diz respeito à primeiridade, ou às qualidades das coisas, as quais mantêm uma relação de similaridade com o objeto que representam, tornando o signo idêntico ao seu objeto. Neste caso, diz-se que o signo é um ícone, pois ele possui qualidades que pertencem a ele, e que o relacionam com um objeto, que pode existir ou não. O ícone trata da possibilidade da existência ou não de um objeto; ele não mantém uma relação espaço-temporal com seu objeto. Dentro desta categoria, Peirce elabora ainda novas divisões, que partem do “ícone puro, passando ao ícone atual até o signo icônico” (SANTAELLA, 2004, p.110). A necessidade desta nova categoria deu-se uma vez que a complexidade de existência de um ícone decorre do fato de que ele ocorre em níveis abstratos, mentais. O ícone puro acontece em estágios extremamente

abstratos, onde há apenas a possibilidade de algo ser criado na mente, de algum sentimento ser produzido, esteja o objeto lá ou não.

O ícone puro diz respeito ao ícone como mônada indivizível e sem partes e, como tal, trata-se de algo mental. O ícone puro é uma *cosa mentale*, meramente possível, imaginante, indiscernível sentimento da forma ou forma de sentimento, ainda não relativa a nenhum objeto e, conseqüentemente, anterior à geração de qualquer interpretante. (SANTELLA, 2004, p.111)

O ícone atual, por sua vez, atua nos processos perceptivos, uma vez que trata do sentimento criado ou estimulado a partir da identidade entre ícone e objeto, através de “possíveis associações por semelhança” (SANTAELLA, 2004, p.111). Já o signo icônico, ou hipoícone, diferentemente do ícone que funciona como uma possibilidade, ou um quase-signo, o signo icônico “já se apresenta como signo” (SANTAELLA, 2004, p.111), ou seja, ele já representa algo, um objeto ao qual se assemelha. Os hipoícones podem ser de três tipos: imagem, diagrama e metáfora. A imagem entra aqui como algo a ser interpretado a partir de suas qualidades – suas cores, texturas, movimento, etc, ou seja, imagem como “mera aparência” (SANTAELLA, 2004, p.120).

É possível perceber a presença de ícones dentro da produção artística, inclusive dentro da produção fotográfica. Através das qualidades e sentimentos que os ícones representam, é possível criar e perceber a criação artística através do ícone atual. A percepção daquele que recebe as imagens pela primeira vez agirá a partir dos signos icônicos presentes na imagem que a remetem ao objeto ao qual ela se assemelha e que causam no observador um sentimento tão semelhante ao objeto que muitas vezes parece ser o próprio objeto. É através da iconicidade que se dá a percepção da qualidade das coisas, pois é importante lembrar aqui este tipo de percepção se dá em relação aos quali-signos, ou seja, a natureza formal do signo e suas qualidades.

Toda percepção tem caráter esquemático. Nunca percebemos mais do que uma seleção extremamente limitada dos aspectos formais daquilo que é percebido. Mesmo que a identidade material entre o objeto percebido e o modo como ele é percebido seja radicalmente distinta, há, contudo, uma comunhão na identidade formal de ambos (...) Nessa medida, o ingrediente icônico é justamente aquilo que dá suporte ao processo perceptivo, funcionando como substrato da ilusão, subjacente a toda percepção, de que o objeto, tal como percebido, é o próprio objeto (...) Perceber é, assim, movimento de reunião e separação. Reunião formal (primeiridade) e separação material (secundidade), para serem reintegradas numa mediação intelectual (terceiridade) que se dá no julgamento de percepção. (SANTAELLA, 2004, p.117)

Ao buscar uma forma a determinada coisa, o artista procura a representação de determinada produção ou abstração mental através de um ícone. A fotografia apresenta caráter icônico, por se assemelhar fortemente com seu objeto de representação, no entanto, ver-se-á a seguir que ela ultrapassa os estágios de ícone e se materializa, tomando forma singular e uma identidade própria, o que a caracteriza como signo indicial.

Os signos indiciais estão em grande quantidade na vida cotidiana, na natureza, nas produções artísticas. Costuma-se dizer que o índice é aquele signo que aponta, remete, indica seu signo. No entanto, há ainda outras classificações que caracterizam o índice como tal (SANTAELLA, 2004, p.121). Para que haja o índice é preciso que ele estabeleça com seu objeto uma relação (por vezes até espacial); para haver índice é preciso que seu objeto exista, pois diferentemente do ícone que parte de uma possibilidade ou abstração da existência ou não de um objeto, o índice mantém uma relação direta e efetiva com seu objeto. Os índices são vestígios factuais da presença física do objeto.

Índice: um signo ou representação que se refere a seu Objeto não tanto em virtude de uma similaridade ou analogia qualquer com ele, nem pelo fato de estar associado a caracteres gerais que esse objeto acontece ter, mas sim por estar numa *conexão* dinâmica (espacial, inclusive) com o Objeto (...) (PEIRCE apud SANTAELLA, 2004, p.122)

O importante para existência do índice é sua conexão com o objeto o qual ele representa, ao contrário do ícone, a semelhança com o objeto é irrelevante. A

presença do interpretante aqui também não é crucial para que ele seja um signo indicial. Embora ele só passe a “funcionar como signo ao encontrar um intérprete” (SANTAELLA, 2004, p.123), não é ele quem lhe confere o caráter indicial. Não é necessário haver interpretante para que um signo seja reconhecido como índice, o interprete aqui apenas reconhece no signo a ligação efetiva com o seu objeto. O signo indicial sempre irá apontar para seu objeto; conduzir o pensamento para uma experiência particular com um objeto individual e singular (RANDSDELL apud SANTAELLA, 2004, p.124). Desta forma, os índices acabam por estabelecer com seu intérprete uma forte relação, pois é ele quem introduz na mente observadora o objeto a ser representado. Por esta razão, os índices trazem ao homem uma infinidade de vestígios e significados para seus sentidos e para sua memória (SANTAELLA, 2004, p.124).

Há no índice vestígios também da presença icônica, onde as qualidades intrínsecas ao signo se fazem presentes no momento da observação deste signo, mas não são características necessariamente similares ao objeto representado pelo índice, uma vez que estas qualidades dizem respeito tão somente ao índice (SANTAELLA, 2004, p.131).

A fotografia então, surge como algo primordialmente indicial. Uma vez que as imagens fotográficas são representações da realidade e que com esta realidade estabelecem uma íntima relação, estas são indiciais. Além disso, a fotografia aponta sempre algo, representa algo, indica uma realidade, uma época. Fotografias de guerra ou fotografias de cunho social, como as de Robert Capa ou de Sebastião Salgado apontam, indicam, são índices de uma realidade, de um momento. E elas fazem com que seus intérpretes viam os olhos para os acontecimentos, para a guerra, ou a fome, ou a miséria, que são representados ali na forma de cenas factuais da guerra, ou na figura de pessoas famintas, crianças pobres, etc. Não somente as fotografias que causam impactos servem de exemplos indiciais, mas fotografias cotidianas, jornalísticas, publicitárias ou artísticas apontam, indicam, forçam o olhar do observador para a realidade ali representada.

A terceira categoria estabelecida por Peirce nesta tríade é do signo como símbolo. Cada uma dessas categorias estabelecidas por ele dentro desta tríade exerce um papel dominante em algum ponto da interpretação e da própria existência do signo. O ícone se estabelece a partir das qualidades intrínsecas a ele mesmo, independente do objeto ao qual ele se refere. Já o índice depende diretamente do objeto para que sua existência possa acontecer. O símbolo pertence à categoria onde as leis, as generalizações determinam sua existência e conseqüentemente a do interpretante (SANTAELLA, 2004, p.132). A relação do símbolo com seu interpretante é a base para existência desta categoria.

O símbolo, por sua vez, é, em si mesmo, apenas uma mediação, um meio geral para o desenvolvimento de um interpretante. Ele constitui um signo pelo fato de que será usado e interpretado como tal. É no interpretante que reside sua razão de ser signo. Seu caráter está na sua generalidade e sua função é crescer nos interpretantes que gerará. (SANTAELLA, 2004, p.132)

O símbolo faz parte da terceiridade e, portanto, carrega em si ícone e índice como partes integrantes de seu sistema. A estas partes que integram o símbolo, Peirce classificou-as como significação ou conotação (profundidade) e detonação (extensão). A primeira refere-se a características gerais, que nada tem a ver com o individual, e isto é a parte icônica que integra o símbolo. Já a segunda refere-se à parcela que não integra a generalidade do símbolo, à parcela referencial, aplicativa dele (SANTAELLA, 2004, p.133), à qual se remete a parte indicial. Sendo assim, a parcela icônica que integra um símbolo serve para que este possua abrangência, generalidade, em oposição à sua parcela indicial, que serve como ponte entre o que é geral para casos individuais, ou seja, a parcela indicial serve para “conectar o pensamento, o discurso, o signo geral a uma experiência particular” (SANTAELLA, 2004, p.134). O símbolo, portanto, é o signo que trata de conceitos, de generalidades, de hábitos e de *réplicas*, assim como o legi-signo. A partir da criação de réplicas pelos interpretantes dos símbolos, criam-se inúmeras atualizações dos conceitos destes signos.

Chamar atenção para a não-esgotabilidade dos interpretantes do símbolo nos interpretantes que possam porventura surgir, quando

de sua atualização em algumas réplicas, é tomar consciência da plasticidade do símbolo e sua aptidão para mudanças. O símbolo é um signo em transformação nos interpretantes que ele gerará, no longo caminho do tempo (...) (SANTAELLA, 2004, p.137).

A partir da análise destes conceitos semióticos elaborados por Peirce, é possível perceber que as três categorias se fazem presentes na fotografia em diferentes níveis. Uma vez que esta faz parte de uma linguagem visual produzida pelo homem, a fotografia pode, portanto, ser analisada como signo (SANTAELLA, 2005, p.186). E como tal, ela apresenta a tríade de primeiridade, secundidade e terceiridade em diferentes nuances.

Dizemos que o retrato de uma pessoa que não vimos é convincente. Na medida em que, apenas com base no que vejo nele, sou levado a formar uma idéia da pessoa que ele representa, o retrato é um ícone. Mas, de fato, não é um ícone puro, porque sou grandemente influenciado pelo fato de saber que ele é um efeito, através do artista, causado pelo aspecto do original, e está, assim, numa genuína relação Obsistente com aquele original. Além do mais, sei que os retratos têm apenas a mais leve das semelhanças com o original, a não ser sob certos aspectos convencionais e segundo uma escala convencional de valores etc. (PEIRCE apud. SANTAELLA, 2005, p.193)

No entanto a predominância indicial é notável, uma vez que a fotografia traz em si uma grande carga de referencialidade. Elementos icônicos, ou seja, qualidades gerais de signos presentes na foto, provocam no observador sentimentos, sensações, fazem com que ele perceba formas, cores, texturas. Elementos simbólicos, que dependem dos interpretantes gerados por essas fotografias, fazem com que estas se tornem referências para estudos de determinadas épocas, determinados acontecimentos, ou determinadas linhas de produção artísticas. Todavia, a fotografia depende diretamente do objeto do qual ela é mediadora. Sua existência passa a ser então, individual, singular, e cada imagem traz consigo uma história própria, características próprias, pois cada uma se remete a seu objeto específico de forma singular, e não haverá outra fotografia capaz de representar uma imagem de forma idêntica. ¹

¹ Apesar da possibilidade infinita de uma determinada fotografia ser reproduzida, cada uma delas será única, de existência singular, mesmo que remetendo ao mesmo objeto.

No entanto, pela semiótica também é possível afirmar que a fotografia difere-se do fato registrado, por ela ser o signo de um objeto que a determinou, seja ele o fato em si, ou elementos registrados que marcam a fotografia muito mais que o elemento factual em si. “O objeto é algo distinto do signo e isso explica porque o signo não pode substituir inteiramente o objeto, pode apenas estar no lugar do objeto, representa-lo e indicá-lo para idéia ou interpretante que o signo modifica” (SANTAELLA, 2005, p.191). Apesar da proximidade e da aparência fidedigna da fotografia com o elemento registrado, ela nunca poderá ser uma cópia fiel dele. A fotografia em si já possui uma existência singular, novas dimensões e novas características que a distanciam em forma, no tempo e no espaço do objeto fotografado.

5. ANÁLISE DAS IMAGENS

O *corpus* selecionado para análise foi composto de imagens que, ao longo do século XX, foram maciçamente difundidas pelas sociedades, inúmeras vezes veiculadas em jornais, revistas, pela televisão, na internet, como símbolos de uma determinada época, ou referenciais de uma geração, ou de uma sociedade. Estas imagens destacaram-se dentre inúmeras outras imagens produzidas sobre o mesmo tema que seguiram indiferentes e fora do processo de memorização individual e coletiva, pois a absorção da fotografia pela memória está intimamente ligada à exposição de um indivíduo a esta imagem.

Ao analisar as imagens percebe-se que o contexto que em foram registradas é extremamente relevante para que elas contribuam para a formação da memória social. A maioria das imagens aqui analisadas são registros de determinadas épocas, determinados acontecimentos históricos e pessoas marcantes na história da sociedade ocidental. Nos casos onde as fotografias funcionam como registro de fatos históricos marcantes, ou de pessoas famosas, percebe-se como a fotografia funciona como acervo da memória social por muitos anos após seu registro. Na sociedade de massa, poucos são aqueles que têm acesso a informações imagéticas e não conseguem reconhecer determinadas fotografias, mesmo que o fato registrado tenha ocorrido muitos anos antes do próprio nascimento do indivíduo que relembra a fotografia. As imagens tornam próximos, “familiares” pessoas e eventos por vezes muito distantes do observador em tempo e espaço, e ao fazer isso, ela constrói na memória individual um rico acervo de dados que possivelmente não poderiam ser criados sem a presença da imagem no cotidiano do indivíduo. Ao deparar-se com fotografias como as de Einstein, Winston Churchill e Freud, registradas por Arthur Sasse, Yousuf Karsh e Max Halberstadt respectivamente (Figuras 3, 4 e 5), um indivíduo é capaz de reconhecer tais personalidades, apesar do distanciamento temporal e espacial, e muitas vezes, apesar de desconhecer o trabalho produzido por ambos, não ter dúvidas quanto à importância histórica e cultural deles.

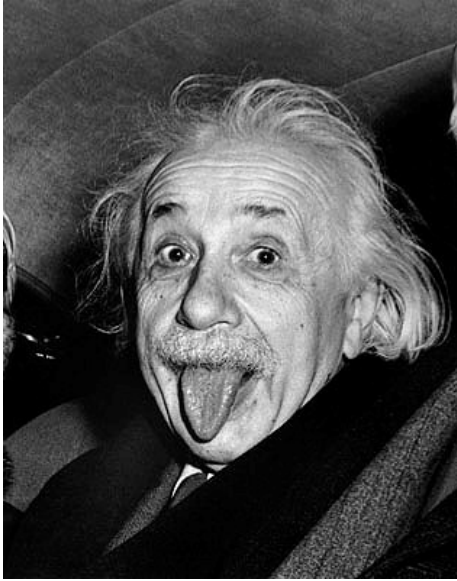


Figura 3. Arthur Sasse. Albert Einstein, 1951.

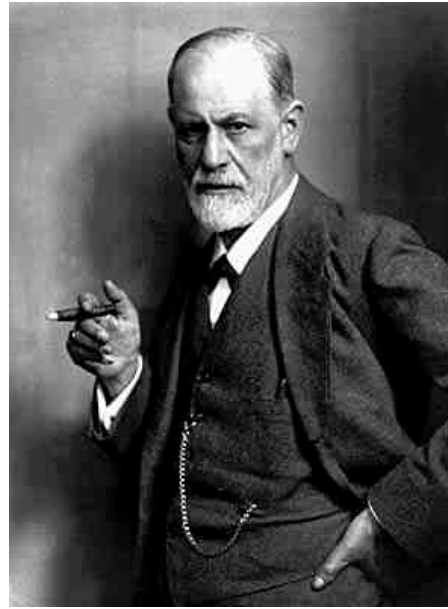


Figura 4. Max Halberstadt. Freud, 1914.



Figura 5. Yousuf Karsh. Winston Churchill, 1941.

Além disso, a fotografia constrói na memória modelos, sensações e sentimentos através de suas cores, formas e conteúdos. Aqui é possível perceber o caráter icônico da fotografia. Ao analisar fotos de caráter artístico e lúdico, é possível que elementos “irreais” das imagens, como nas obras de Philippe Halsman, onde cadeiras, gatos e jatos de água planando, na fotografia de *Dali*

Atomicus (Figura 6), ou corpos humanos que formam a figura de um crânio, na imagem *Crânio de nus de Dalí* (Figura 7), causem tamanho estranhamento que marquem a memória, por seu toque surreal, tão distante da realidade, por vezes lúdico, próximo a realidade onírica, por vezes macabra e ainda assim ser um registro fotográfico, que por muitas vezes ainda é considerada erroneamente como o registro do que é real.



Figura 6. Philippe Halsman. Dalí Atomicus, 1948.



Figura 7. Philippe Halsman. Crânio de nus de Dalí, 1950.

A imagem *Dalí na Água* (Figura 8), de Jean Dieuzaide parece sobressaltar-se à memória a partir da união entre a carga referencial, posta a partir da imagem de Salvador Dalí e sua carga “surreal”, icônica, carregada de sensações, que remetem a própria figura do artista dentro da água. Aqui, é possível perceber a estranheza do olhar e bigode de Dalí, e estas marcas já conhecidas do artista misturam-se à situação inusitada de estar submerso. Porém, todo caráter surreal parece ser intensificado à medida que o observador percebe não apenas o que já é explícito na figura de Dalí (seu estranho olhar, seus bigodes pontudos), nem na estranha situação em que ele se encontra. O que salta aos olhos, e coloca-se como elemento central da imagem são as pequenas flores colocadas em cada uma das pontas do bigode do artista. Toda imagem parece percorrer o caminho que nasce na água, corre pelo rosto de Dalí e culmina nas pequenas flores. Aqui, novamente, o “inesperado”, o que é de natureza icônica, alimenta a memória de uma parcela lúdica que contem não apenas informações estéticas e artísticas, mas sensações, sentimentos.

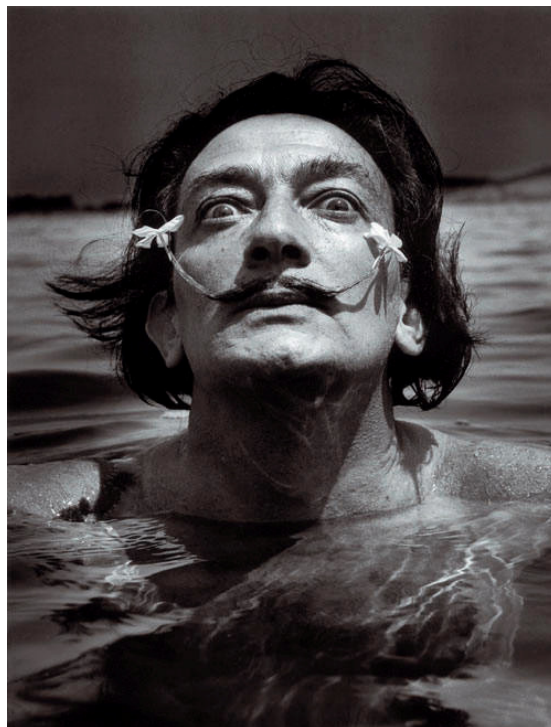


Figura 8. Jean Dieuzaide. Dalí na água, 1951.

Associada à sua maciça veiculação por meios de comunicação, a imagem do líder socialista Che Guevara parece ser parte integrante da memória coletiva de toda, ou grande parte, da sociedade americana. Muitos foram os lugares onde esta imagem esteve, para inúmeros fins ela foi utilizada. Seu conteúdo inicial, ou seja, a imagem de um líder político, esvaziou-se de significados e tornou-se mais um produto da cultura de massa, e da cultura *pop*. A imagem de Che Guevara (Figura 9), registrada por Alberto Korda, mostra-se como um exemplo de indexicalidade tão agudo, uma vez que sua existência é de tal forma singular, que não importam mais seus referentes, o signo existe, aponta seu objeto, mas a quantidade de referentes que podem ser criados é incontável, incalculável, devido a enorme divulgação da imagem para inúmeros objetivos diferentes, que de longe, fogem ao mais provável referente: um símbolo do socialismo e da luta cubana.



Figura 9. Alberto Korda. Che Guevara, 1960.

6. CONCLUSÃO

A fotografia, em suas inúmeras capacidades de representação e em sua linguagem singular, fornece à sociedade uma maneira de conhecer-se, informar-se, refletir acerca de sua história, de seu passado e de seu presente. Aprofundar os estudos sobre a imagem, familiarizar o indivíduo à prática na análise fotográfica e incentivar o cuidado com o acervo fotográfico pessoal e de toda sociedade pode ser uma importante fonte de informação cultural, memória coletiva ou individual, além de valorizar e manter o patrimônio imaterial da sociedade. Para isso, é necessário que se aprofunde nos estudos da imagem na sociedade contemporânea, seus usos, suas técnicas, e as conseqüências dessas imagens dentro da memória social e individual.

Ao final deste estudo foi possível analisar a importância da fotografia como alimento constante da memória, sua íntima relação com a atividade mnêmica. A partir de seus registros, sejam históricos, coberto de elementos culturais e informações acerca da sociedade, sejam artísticos, ou meras informações sensitivas e abstratas, as imagens prevalecem através dos tempos e perpetuam valores, acontecimentos, que alimentam a memória coletiva e também individual por longos anos após o registro da imagem. Ao perceber essa importância, é possível que a prática fotográfica, bem como a veiculação de determinadas imagens possam ter novos critérios, visando a valorização da fotografia como um patrimônio social e cultural e um elemento importante para construção das identidades coletivas e individuais.

A fotografia em sua indexicalidade aponta para elementos relevantes da história, da arte, do comportamento e da cultura humana que por muitas vezes a textualidade não poderia expressar de forma tão eficaz. Em sua iconicidade, a imagem alimenta a mente observadora de sensações, sentimentos, que remetem ao que é lúdico, inesperado, “irreal”. Um texto, apesar da capacidade com que detalhes que podem ser incluídos para descrição de acontecimentos, fatos, sensações ou sentimentos, parece ser limitado quando comparado à riqueza de elementos descritivos que compõem a imagem. A memória, portanto, possui

íntima relação com as imagens, e partir delas é possível o armazenamento e a construção da memória, seja ela factual, sensitiva ou emotiva.

Por fim, foi possível perceber, a partir deste estudo, a enorme necessidade de reflexões cada vez mais aprofundadas do estudo da fotografia, seja ela como suporte em qualquer área do conhecimento, ou uma reflexão sobre a fotografia como objeto de estudo. Além disso, pretendeu-se mostrar a necessidade de aprofundar os estudos na relação entre a imagem fotográfica e os processos de formação da memória e do imaginário, tanto do fotógrafo quanto do receptor. A análise de imagens e o estudo da fotografia contribuem não somente para aumentar bagagem cultural e artística de um indivíduo, ou de uma sociedade, ela também fornece elementos que auxiliam na construção e transformação dos indivíduos e das sociedades.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 1981.

BEIGER-THIELEMANN, M; et al. *Fotografia do Século XX: Museum Ludwig de Colónia*. Lisboa: Taschen, 1996.

BONI, Paulo César & ACORSI, André Reinaldo. A margem da interpretação e a geração de sentido no fotojornalismo. *Líbero: revista acadêmica*, v.9, n.18, p. 127-137, 2006.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. 9.ed. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

FILHO, José Moura Gonçalves. Olhar e memória. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. 2.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

KOSSOY, Boris. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. 1.ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

RODRIGUES, Georgete Medleg. Memória e esquecimento ou solidão informacional do homem contemporâneo: metáfora do filme amnésia. *Em Questão*, v.11, n.1, p.137-152, 2005.

SANTAELLA, Lucia. *A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas*. 1.ed. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.

SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora visual verbal: aplicações na hipermídia*. 3.ed. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2005.

SCHNEIDER, Greice. Os limites da representação visual na fotografia. In: XXI SEMINÁRIO DE PESQUISA ESTUDANTIL DA UFBA, 2002, Bahia.