

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE  
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL  
CURSO DE MESTRADO EM COMUNICAÇÃO**

**DO ANALÓGICO AO DIGITAL:  
AS TRANSFORMAÇÕES NA PRODUÇÃO DOS  
INSTANTANEOS FOTOGRÁFICOS DO COTIDIANO**

CAMILA LEITE DE ARAUJO

FORTALEZA

2010

CAMILA LEITE DE ARAUJO

**DO ANALÓGICO AO DIGITAL:  
AS TRANSFORMAÇÕES NA PRODUÇÃO DOS  
INSTANTANEOS FOTOGRÁFICOS DO COTIDIANO**

Dissertação submetida à Coordenação do Curso de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Comunicação.

Área de concentração: Comunicação

Linha de Pesquisa: Fotografia e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Silas José de Paula

FORTALEZA

2010

A688d

Araújo, Camila Leite de.

Do análogo ao digital: as transformações na produção dos instantâneos fotográficos do cotidiano. / Camila Leite de Araújo. – Fortaleza, 2010.

146f.: il.; cm.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará. Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza (CE), 2010.

Orientação: Prof. Dr. Silas José de Paula.

1-FOTOGRAFIA DIGITAL. 2-ÁLBUNS DE FOTOGRAFIAS. 3-ARQUIVO FOTOGRÁFICO. 4- FOTOGRAFIAS - COLECOES PRIVADAS. 5- ARQUIVO FAMILIAR. I- Paula, Silas José de (Orient.). II - Universidade Federal do Ceará. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. III - Título.

CDD: 779.2092

CAMILA LEITE DE ARAUJO

DO ANALÓGICO AO DIGITAL:  
AS TRANSFORMAÇÕES NA PRODUÇÃO DOS INSTANTANEOS  
FOTOGRAFICOS DO COTIDIANO

Dissertação submetida à Coordenação do Curso de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Comunicação.

Aprovada em: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Silas José de Paula (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará – UFC

---

Profª. Dra. Fabiana Bruno  
Escola Panamericana de São Paulo - Panamericana

---

Profª. Dra. Kadma Marques Rodrigues  
Universidade Estadual do Ceará – UECE

Este estudo contou com o apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

## AGRADECIMENTOS

Ao meu pai, por sua ternura, amor, disponibilidade e apoio.

À minha mãe, por ser minha melhor amiga, por sempre me incentivar, amar, acreditar e apoiar meus sonhos.

Ao Professor Silas de Paula, por ter sido meu orientador e desorientador, por todos os conselhos em instantes de dúvidas, pela atenção, motivação e partilha de vivências, sonhos e conhecimento.

À banca examinadora, pelas sugestões.

À Içara e à Bruna, por terem compartilhado e permitido que seus momentos de intimidade e afetividade fizessem parte dessa pesquisa.

Ao grupo Geit, em especial ao Yuri, Lara, Iana, Roberta e Analice, pelos passeios fotográficos, pelas práticas experimentais e pelas discussões teóricas que sempre me motivaram no processo do conhecimento e da vivência fotográfica.

Ao Renato, tesouro de Deus na minha vida, por todo amor, paciência e compreensão, mesmo nos momentos mais difíceis.

Aos meus colegas de mestrado, por todas as conversas que dividimos, particularmente ao meu colega de viagens, congressos e fins- de- tarde, Valdo.

A todos os professores do Programa de Mestrado em Comunicação, em especial às Coordenadoras Inês Vitorino e Márcia Vidal.

Ao Professor Márcio Acelrad, por ter me ajudado no despertar de um interesse acadêmico, por sua amizade e por seus conselhos.

Aos professores da linha de Audiovisual e Fotografia – Beatriz Furtado, Wellington Oliveira e Meize de Lucas.

Aos meus padrinhos, meus tios, primos, aos meus avôs e, sobretudo, à minha avó Ambrosina e sua irmã Zilda, por serem exemplos femininos tão fortes de como vencer e ser humilde nessa vida.

Aos meus amigos de infância Juliana, Paulo, Mariana, Priscila, Sissi, Camila, Rubens e Danilo; e à Camila Pinto e ao Rodrigo Figueiredo, pelo seu amor e amizade mesmo a distância; ao Jota e à Thâis pelo companheirismo.

A todos os autores e fotógrafos que me inspiraram na dissertação.

E principalmente a Deus, por ter me escolhido para participar da linda e triste aventura terrestre. Ao Universo, por sempre conspirar a meu favor, aos animais, plantas e lugares que fazem parte da rede de energia que corre em nossas veias e almas.

## RESUMO

Os álbuns analógicos do cotidiano nos permitem uma memória sobre um passado. Dentro deles guardamos imagens de pessoas queridas e de instantes ritualísticos. As máquinas digitais, por sua vez, possibilitam uma extensa produção fotográfica que resulta em posturas diferenciadas diante da câmera e arquivos digitais extensos. Uma das consequências dessa visualização da existência é o constante registro dos momentos íntimos, ao mesmo tempo, os jovens legitimaram a fotografia digital como sua verdadeira ferramenta de identidade e de comunicação, caracterizando tanto a si, como à imagem contemporânea, pela hibridez e efemeridade. Assim, a contemporaneidade passou a ser caracterizada por imagens heterogêneas e de estilos visuais não classificados tipologicamente. Além disso, com a tecnologia digital surgiram as redes de socialização virtual, como *facebook*, *orkut*, *fotolog* e *flickr* que ampliaram ainda mais a complexidade deste processo e passaram a expor momentos privados em espaços públicos. Mitchell (1992) trouxe para o discurso científico que lida com imagens e texto a expressão “virada pictórica” (*Pictorial Turn*), argumentando que as imagens ao nosso redor transformam não só o mundo e as identidades, mas têm um papel cada vez mais importante na construção da realidade social. Isto determina que o instantâneo não deva ser compreendido como mera repetição e reciclagem de modelos passados; mas que precisa lidar com novas questões advindas com o processo contemporâneo de negociação e contestação, da representação dos sentidos e do prazer. Na tentativa de perceber as transformações que os instantâneos contemporâneos sofreram com a passagem do analógico para o digital, e assim compreender as especificidades materiais, estéticas e sociais do ato fotográfico digital e analógico, realizamos uma análise comparativa entre dois álbuns familiares: um analógico e um digital.

Palavras-chave: Álbum de Família. Fotografia Analógica. Fotografia Digital. Esfera Pública. Memória.

## ABSTRACT

The analog photo album allows us a memory of a past, within those archives we keep the picture of our beloved ones and the moments that we socially choose to represent us. Digital cameras, on the other side, provide an extensive photographic production which results in differentiated postures before the camera and extensive digital archives. One consequence of this visualization of existence is the constant recording of intimate moments, while the young legitimized digital photography as their tool of identity and communication, both featuring themselves and the contemporary image as transience and hybridity. Therefore, the contemporary is characterized by heterogeneous images with visual styles not classified topologically. Furthermore, with the digital technology arose the social virtual communities like *facebook*, *orkut*, *fotolog* and *flickr* expanded more the complexity of the process and began to exhibit the private moments in a public space. Mitchell (2005) brought to the scientific discourse which deals with imagery and text, the term “Pictorial Turn”, arguing that the images around us transform not only the world and identities, but have an increasingly important role in the construction of the social reality. This determines that the snapshot should not be understood as a mere repetition and recycling of past models, but has to deal with new issues emerging from contemporary process of negotiation and contestation, representation of the senses and pleasure. In an attempt to understand the transformations that the snapshots suffered from the transition from analog to digital, and thus understand the specific materials, aesthetic and social aspects of digital and analog photographic act, we performed a comparative analysis between two family albums: one analog and one digital.

Keywords: Family Snapshots. Analog Photograph. Digital Photograph. Public Sphere. Memory.

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Família Albuquerque.....	36
Imagem 2 – Família Albuquerque.....	38
Imagem 3 – Família Albuquerque.....	39
Imagem 4 – Família Albuquerque.....	40
Imagens 5, 6 e 7 – Fotografia digital.....	44
Imagens 8 e 9 – Materialidade analógica e digital.....	55
Imagens 10 e 11 – Fotografia digital.....	77
Imagens 12 e 13 – Fotografia digital.....	77
Imagens 14, 15 e 16 – Álbum digital Içara.....	88
Imagem 17 – Comentários no álbum digital Içara.....	88
Imagens 18, 19 e 20 – Álbum digital Içara.....	91
Imagens 21, 22 e 23 – Álbum digital Içara.....	91
Imagens 24, 25 e 26 – Álbum Araujo.....	93
Imagens 27, 28 e 29 – Álbum digital Içara.....	93
Imagem 30– Álbum Araujo.....	96
Imagens 31 e 32 – Álbum Araujo.....	97
Imagens 33, 34, 35 e 36 – O percurso do olhar no álbum Araujo.....	98, 99 e 100
Imagem 37 – Página 2 do álbum Araujo.....	102
Imagem 38 – Página 3 do álbum Araujo.....	103
Imagens 39 e 40 – Páginas 4 e 5 do álbum Araujo.....	104
Imagens 41 e 42 – Páginas 6 e 7 do álbum Araujo.....	105
Imagens 43 e 44 – Páginas 8 e 9 do álbum Araujo.....	105
Imagem 45 e 46 – Página 10 e 11 do álbum Araujo.....	106
Imagem 47 – Página 1 do álbum Araujo.....	107
Imagem 48 – Página 12 do álbum Araujo.....	107
Imagens 49, 50 e 51 – Página 1, linha 1 do álbum digital Içara.....	108
Imagens 52, 53 e 54 – Página 1, linha 2 do álbum digital Içara.....	109
Imagens 55, 56 e 57 – Página 1, linha 3 do álbum digital Içara.....	109
Imagens 58, 59 e 60 – Página 1, linha 4 do álbum digital Içara.....	110
Imagens 61, 62 e 63 – Página 2, linha 5 do álbum digital Içara.....	110

Imagens 64, 65 e 66 – Página 2, linha 6 do álbum digital Içara.....	111
Imagens 67, 68 e 69 – Página 2, linha 7 do álbum digital Içara.....	111
Imagens 70, 71 e 72 – Página 2, linha 8 do álbum digital Içara.....	111
Imagens 73, 74 e 75 – Página 3, linha 10 do álbum digital Içara.....	112
Imagens 76, 77 e 78 – Página 3, linha 11 do álbum digital Içara.....	112
Imagens 79, 80 e 81 – Página 3, linha 12 do álbum digital Içara.....	112
Imagens 82, 83 e 84 – Página 4, linha 13 do álbum digital Içara.....	113
Imagens 85, 86 e 87 – Página 4, linha 14 do álbum digital Içara.....	113
Imagens 88, 89 e 90 – Página 4, linha 15 do álbum digital Içara.....	114
Imagens 91, 92 e 93 – Página 5, linha 16 do álbum digital Içara.....	114
Imagens 94, 95 e 96 – Página 6, linha 20 do álbum digital Içara.....	114
Imagens 97, 98 e 99 – Página 6, linha 21 do álbum digital Içara.....	114
Imagens 100, 101 e 102 – Página 6, linha 22 do álbum digital Içara.....	115
Imagens 103, 104 e 105 – Página 6, linha 23 do álbum digital Içara.....	115
Imagens 106, 107 e 108 – Página 8, linha 28 do álbum digital Içara.....	115
Imagens 109, 110 e 111 – Página 8, linha 29 do álbum digital Içara.....	116
Imagens 112, 113 e 114 – Página 8, linha 30 do álbum digital Içara.....	116
Imagens 115, 116 e 117 – Página 8, linha 31 do álbum digital Içara.....	116
Imagens 118 e 119 – Página 9, linha 32 do álbum digital Içara.....	117
Imagem 120 – Comentários maternos do álbum digital Içara .....	120
Imagens 121, 122 e 123 – Álbum Araujo.....	122
Imagens 124 e 125 – Álbum Araujo.....	123
Imagens 126, 127 e 128 – Álbum Araujo.....	124
Imagens 129, 130 e 131 – Álbum digital Içara.....	124
Imagens 132, 133 e 134 – Álbum Araujo.....	125
Imagens 135, 136 e 137 – Álbum digital Içara .....	125
Imagens 138 e 139 – Álbum digital Içara .....	126
Imagens 140, 141 e 142 – Álbuns.....	126
Imagem 143 – Álbum Araujo.....	127

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>13</b>
1.1	A imagem de nós.....	13
1.2	Metodologia.....	16
1.3	Capítulos.....	20
<b>2</b>	<b>PRIMEIRO CAPÍTULO: A FOTOGRAFIA, A TÉCNICA E A MATERIALIDADE.....</b>	<b>23</b>
2.1	Um mundo de imagens.....	23
2.2	O fotográfico.....	27
2.3	O indivíduo e o arquivo.....	36
2.4	A materialidade da fotografia.....	45
<b>3</b>	<b>SEGUNDO CAPÍTULO: O INSTANTÂNEO FAMILIAR.....</b>	<b>51</b>
3.1	A representação da intimidade.....	51
3.2	A atualização de sentidos no instantâneo fotográfico.....	56
3.3	Fotografia e representação.....	61
3.4	A fotografia analógica e a Era Moderna.....	64
3.5	A fotografia moderna e sua estética.....	67
3.6	A modernidade líquida e a cultura protética.....	70
3.7	A imagem contemporânea e sua estética.....	74
<b>4</b>	<b>TERCEIRO CAPÍTULO: ALBÚM DE FAMÍLIA: UM ARQUIVO ÍNTIMO DE UMA MEMÓRIA COMPOSTA.....</b>	<b>80</b>
4.1	Análise comparativa entre uma produção analógica e uma digital.....	80
4.2	Aspecto privado: o casual do álbum.....	86
4.3	Aspecto ritualístico: o contextual do álbum – narrativa e sujeitos.....	93
4.4	Outro aspecto ritualístico: a intencionalidade.....	121
4.5	Aspecto espontâneo: o cognitivo.....	128
<b>5</b>	<b>REFLEXÕES FINAIS .....</b>	<b>132</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>141</b>

# 1 INTRODUÇÃO

## 1.1 A imagem de nós

Desde os primórdios da humanidade, as imagens estão presentes nas sociedades. Muito antes de os sistemas de linguagem escrita estarem desenvolvidos, as imagens já contavam histórias, registravam momentos, apontavam acontecimentos e serviam de ligação com determinados aspectos da realidade. A fotografia ampliou essas possibilidades, porém ainda é um campo de estudos em formação, principalmente no relacionado à fotografia amadora. Mais do que nunca, aprofundar as questões sobre a fotografia contemporânea é um imperativo na pesquisa acadêmica. A fotografia é a matriz das imagens tecnológicas atuais. Merece, portanto, um aprofundamento teórico cada vez maior.

Para Barthes (1984), a imagem tornou-se a religião moderna, em uma sociedade na qual a Igreja perdeu o grau de importância mantido durante muito tempo; nesta nova sociedade, os pais passam o dia a trabalhar, e as imagens pessoais sustentam a base e a união familiar. A televisão, a internet, revistas, jornais, livros, etc. informam, comunicam, educam, entretêm e abrem espaço para movimentos artísticos, políticos, sociais e ambientais da contemporaneidade. O visual passa a ser visto como constituinte central da vida.

Desde sua invenção, a fotografia acompanha o desenvolvimento e a vida cotidiana das pessoas, das famílias e dos grupos, configurando-se como a linguagem essencial das histórias pessoais. Ao observarmos as imagens fotográficas de determinada família, além de aspectos de memória, mitos, construção de um olhar e de identidade coletiva, fica claro que elas se apresentam diferenciadamente em cada época.

No século XIX, as imagens fotográficas ornamentaram os lares da classe média. Criava-se assim forte relação entre as memórias já construídas e as vivências que ainda aconteceriam, possibilitando a produção de significados sobre os espaços físicos e as relações pessoais neles vividas. O ambiente doméstico tornou-se o “arquivo” que permitia a seus habitantes construir suas próprias formas de ver o passado pessoal e coletivo. No entanto, a contemporaneidade trouxe a fotografia digital, a internet e as redes de socialização virtual, como *facebook*, *orkut*, *fotologs* e *flickr*s que ampliaram este processo e passaram a expor em público o até então privado.

Enfatizamos: as fotografias do cotidiano, feitas por pessoas comuns, são verdadeiros documentos que narram e legitimam momentos sociais e visões de cada

época. Imagens que, por serem realizadas, em sua maioria, por amadores, foram negligenciadas pelas instituições de ensino e pesquisa.

Mitchell (1992) trouxe para o discurso científico que lida com imagens e texto a expressão “virada pictórica” (*pictorial turn*), argumentando que as imagens ao nosso redor não só transformam o mundo e as identidades, mas têm um papel cada vez mais importante na construção da realidade social. Isto ressalta a necessidade de levar em conta as mudanças das circunstâncias históricas da produção imagética. Esta troca de circunstâncias determina que o instantâneo não deve ser compreendido como mera repetição e reciclagem de modelos passados; ele precisa lidar com novas questões advindas com o processo contemporâneo de negociação e contestação, da representação dos sentidos e do prazer.

Diferentemente de outras épocas, a contemporaneidade é um período caracterizado por imagens heterogêneas, de estilos visuais diversos e não classificados tipologicamente, o que aponta para uma complexidade cada vez maior do processo. Contudo, a classificação tipológica do iconográfico parece ter estacionado no modernismo com suas várias escolas de representação, sendo poucas e dispersas as ideias de mapeamento dessas produções contemporâneas criadas coletivamente pelas mais diversas tribos e pelas novas tecnologias que alimentam o imaginário atual. (MAFFESOLI, 2001).

Os registros desses momentos íntimos das fotografias do cotidiano deram uma dimensão sem precedência ao valor simbólico dos pequenos momentos vividos socialmente, aos instantes que nos passam despercebidos e que muitas vezes se tornam invisíveis por estarem sempre presentes. Talvez, por isto, o ambiente familiar tenha sido visto por diversos autores como “a mais poderosa fonte de identidade na era moderna”. (GILLIS, 1996, p.114).

No mundo moderno, seus conjuntos de movimentos estéticos eram amparados pela forte crença da humanidade nos valores iluministas, na ciência, na tecnologia, no progresso, na arte e nas instituições sociais – a fotografia observava esses princípios. As ideias e as representações visuais privilegiadas seguiam padrões e manifestos de determinada escola, por meio de códigos-chaves para a construção e a interpretação que excluía visões divergentes. Hoje, mais que em qualquer outra época, o mundo está representado por imagens.

Com a análise cuidadosa das diferenças entre as abordagens que serviam como base para a produção modernista e as que agora dão suporte às representações visuais

contemporâneas, torna-se possível perceber os indícios – ainda pouco conhecidos –, que contribuem para a tipificação dessas imagens.

Portanto, é necessário estudar a fotografia não apenas como objeto da construção das histórias pessoais, mas como material de especulação teórico-reflexiva que se articula e se confunde com algo em parte documental, em parte artístico, em parte ficcional. É preciso tomar a fotografia não somente como o objeto específico de estudo, mas como uma forma de discutir o fotográfico.

Como evidenciado, as imagens contemporâneas foram tipograficamente pouco mapeadas e as ideias sobre elas ainda estão dispersas. Os instantâneos contemporâneos são heterogêneos, híbridos, uma colagem de multiplicidades. Eles não possuem um estilo único. Nas palavras de Cauduro e Rahde (2005, p.196): “A busca da liberdade na construção e na criação de imagens não obedece cegamente aos cânones propostos por escolas e movimentos, como aconteceu na modernidade”.

Se o mundo, a partir da Era Moderna, experimentava uma relação com as imagens de forma intensa e jamais antes vivenciada, na contemporaneidade isso se dá de forma mais anárquica e desordenada. A hibridação criada com base em imagens já elaboradas invade o cotidiano e reflete a pluralidade da realidade, e a contemporaneidade, em seu ceticismo profundo, faz uma revisão dos pressupostos tradicionais e modernos sobre a arte, as representações e os meios comunicativos. De acordo com Maffesoli (1995), as imagens e a aparência dessas produções se destacam cada vez mais.

A realidade não é mais um conjunto de fatos e não contém uma essência única interpretativa. Nessa ótica, a uniformidade, tão valorizada no modernismo, perde espaço para a diferença. Assim, o real passa a ser visto como uma construção social onde o que vale é a multiplicidade dos pontos de vista, vivências pessoais que agregam as representações dos meios comunicacionais com as da cultura e do popular.

Para Manovich (2003), a imagem fotográfica tradicional que representava o não-humano e a diabólica objetividade da visão tecnológica transformou-se em algo humano, familiar e domesticado apesar da nossa complexa relação com os computadores. Para ele, toda fotografia atual tem relação com a memória e a nostalgia da modernidade, do século XX, da era do pré-digital.

Independente de qualquer coisa, toda imagem hoje representa a fotografia. Embora o digital aniquile a fotografia analógica, ao mesmo tempo solidifica, glorifica e

imortaliza o fotográfico – é a lógica da fotografia após a fotografia. Na realidade, o que ele preserva e propaga são os códigos culturais estabelecidos anteriormente.

Ao mesmo tempo, como Mitchell (1986) argumenta, a diferença entre uma imagem digital e a fotografia se dá por meio de características físicas fundamentais que têm consequências lógicas e culturais: isto é, o *status* do filme analógico e das imagens digitais e as diferenças na percepção cultural. Para ele, a dificuldade na manipulação do analógico era confortavelmente percebida como um relato verdadeiro gerado casualmente sobre coisas do mundo real. Outra abordagem é a crença segundo a qual as imagens digitais, sendo inerentemente e facilmente mutáveis, colocam em xeque nossa distinção ontológica entre o imaginário e o real ou entre fotografia e desenho. Além disso, numa imagem digital, a relação essencial entre o significante e o significado é o da incerteza.

Tendo em vista essas diversas abordagens, o principal objetivo dessa pesquisa é a análise das estratégias narrativas da produção fotográfica contemporânea que veiculam imagens do cotidiano íntimo e sua relação com os álbuns fotográficos analógicos. Trata-se, portanto, de responder e identificar os diferentes dispositivos utilizados por estas produções, as mudanças ocorridas e quais implicações trouxeram para o campo da teoria fotográfica.

## **1.2 Metodologia**

O que a produção desses instantâneos familiares realizados para os espaços virtuais apresentam de novo em relação às fotografias dos álbuns familiares modernos (analógicos)? Ainda é possível pensar o instantâneo contemporâneo, no seu diálogo com a fotografia moderna, sob as perspectivas teóricas que marcaram tal tradição? Quais os atuais desdobramentos poéticos e estéticos de afetividade e de experiências subjetivas? Uma imagem mediada pelo computador e tecnologia eletrônica é radicalmente diferente de uma imagem obtida através da lente de uma câmera e por um filme? O fenômeno da imagem digital nos força a repensar conceitos como realismo ou representação?

Com o objetivo de responder tais questões, partimos da hipótese segundo a qual a produção de instantâneos familiares contemporâneos, em especial os vinculados por álbuns digitais, tem sido marcada por 1) posturas performáticas diante da câmera e que devem ser analisadas em relação às poses dos álbuns modernos; e 2) tem apontado para

novas linhas investigativas que rompem com os modelos de pensamento que lidavam com metáforas textuais, sobretudo as interpretações estruturalistas e pós-estruturalistas, e não conseguem mais dar conta dos processos imagéticos contemporâneos.

Para isso, a metodologia utilizada nessa pesquisa leva em conta o desenvolvimento da análise de um álbum representante de cada tecnologia, analógica e digital – partindo da ênfase de um extensivo exame conceitual das convenções que caracterizam tais instantâneos.

Além disso, devemos ter em mente o seguinte: a representação e a transformação tornaram-se temas centrais para a performance e a aparência de um comportamento considerado normal pela família, na qual as convenções estão, de certa forma, estabelecidas.

Com a aceitação dessa premissa – comportamento não aleatório – foi necessário: 1) especificar os padrões daquilo que, usualmente, acontece ou não acontece na construção social do instantâneo e no processo completo de comunicação; e 2) construir alguns argumentos sobre o “porquê” de grupos específicos de pessoas organizarem seus pensamentos e comportamentos de determinada maneira.

Neste sentido, é imprescindível atenção às convenções fotográficas possíveis de ocorrer desde o nível mais básico da técnica, passando por sua materialidade, estética e utilização social. Lembremos: o formato das imagens fotográficas é resultado do retângulo perfeito usado nos quadros das pinturas. Como ressalta Slater (1991), mesmo os ícones (retratos, objetos em movimento, fotos noturnas, paisagens, etc.) que existem nas atuais câmeras portáteis e auxiliam o trabalho do fotógrafo são convenções de como tais imagens devem ser reconhecidas e produzidas. As fotografias utilizam códigos visuais das formas vividas, mais ainda do que formas textuais de comunicação.

Contudo, trata-se de um estudo acerca de fotografias não somente amadoras, mas também familiares, e, assim, optamos por álbuns pertencentes à própria família da autora. Isto possibilitou uma análise mais detalhada. Dessa forma, não apenas estas imagens seriam mais próximas e de fácil acesso, como também haveria informações extras sobre as relações sociais ali presentes do conhecimento exclusivo de uma pessoa da família. Ademais, a afetividade existente nessas produções faria parte, também, da própria afetividade da autora.

O álbum analógico é o primeiro álbum construído pelos pais da autora a partir de seu nascimento, na metade da década de 1980, o qual será chamado nessa pesquisa de Álbum Araujo. Nessa época, o desenvolvimento tecnológico acarretou visível queda no

custo da produção de tais construções visuais e as famílias, quase sempre limitadas a apenas um álbum sobre toda a família, passaram a ter vários álbuns que acompanhavam o crescimento e os passos de cada membro familiar. Esse fato influenciou o caminho hoje percorrido na fotografia digital. Assim, o Álbum Araujo retrata um período especial para a análise da fotografia analógica, época incerta e de rápidas mudanças sociais e tecnológicas para a imagem fotográfica familiar.

O álbum digital escolhido situa-se na rede social do Orkut<sup>1</sup>, e também gira em torno do nascimento e crescimento de um novo membro da família da autora. Trata-se do nascimento de Içara, filha da Bruna, prima da autora. A escolha desse álbum específico deu-se pelo fato delas viverem quase do outro lado do país. Por esse motivo, Içara ainda não foi conhecida pessoalmente pela pesquisadora. Esta, porém, acompanha seus momentos mais especiais, por meio de seus álbuns digitais. Tais álbuns não foram impressos, mas pelo uso da internet conectam toda a família. Eles são aqui denominados Álbum digital Içara.

Quanto às escolhas desses instantâneos, deram-se por proximidade. Antes de decidir por estes, outros foram analisados e serão vistos alguns resultados dessas análises no decorrer da pesquisa – nos dois primeiros capítulos, onde há uma reflexão a respeito dos modelos de pensamento que fundamentaram a utilização técnica e as convenções estéticas e materiais específicos desses dois tipos de produção.

A seleção de tais imagens aqui pensadas: dois *flickr*s contemporâneos<sup>2</sup> e cinco imagens analógicas pertencentes à família Albuquerque<sup>3</sup> – correspondentes às décadas de 1950 e 1960 – foram feitas de forma aleatória. Imagens indicadas pelos participantes do projeto fotográfico Geit<sup>4</sup> serviram de base para discutirmos a estética, a técnica e os conceitos norteadores de cada tipo de produção – analógica e digital.

---

<sup>1</sup> A família possui álbuns em outras redes virtuais, mas o Orkut foi escolhido por ser a rede com maior notoriedade social no Brasil atualmente. A rede é filiada ao Google e, apesar de ter sido fundada em 2004, iniciou seu quarto ano com a participação de 23 milhões de usuários brasileiros. Além disso, o Orkut se enquadra no conjunto de redes que mais se inspiraram nos álbuns de fotos analógicas, as quais, de diversas formas, seguem seu modelo de arquivamento das imagens do cotidiano e da família – que no contexto contemporâneo e da esfera social virtual não se restringe a uma família nuclear, mas civil, formada por amigos e colegas. Na verdade, essa rede vai além do álbum de fotos *on-line*, porquanto, além de armazenar fotos, incorpora ferramentas de desenvolvimento social facilitando o surgimento de comunidades virtuais.

<sup>2</sup> As imagens constituintes dos *flickr*s de Yuri Leonardo e Analice Diniz aqui apresentadas foram autorizadas à divulgação pelos seus respectivos autores.

<sup>3</sup> A Família Albuquerque autorizou a divulgação de suas imagens pessoais nessa pesquisa.

<sup>4</sup> Grupo de pesquisa e prática fotográfica formado por professores e alunos do Curso de Comunicação Social da UFC.

Assim, como Barthes (1984) argumentou não ser possível o divórcio entre imagem e referente, acreditamos terem as fotografias significados extremamente intrínsecos como imagens e, ao mesmo tempo, significativas como objeto. Não esperamos atingir a impossibilidade de separar a materialidade da imagem fotográfica, fusão ao mesmo tempo ambígua e indissolúvel. Pelo contrário, pretendemos aqui analisar como a forma influencia na imagem e juntas fazem o produto fotográfico final.

Com a transferência do enfoque metodológico para longe do conteúdo por si só, podemos ver o seguinte: não é apenas a imagem na qualidade de imagem que é o centro significativo; o material e as possibilidades de apresentação e de uso é que são centrais para a função de uma fotografia como um objeto socialmente saliente. A materialidade em diálogo com a própria imagem para criar valores. (EDWARDS; HART, 2005).

Pensar as fotografias desta forma possibilitou, em parte, repousar sobre o fato de serem elas coisas: produzidas, consumidas, guardadas, armazenadas, transportadas, redistribuídas, algumas vezes danificadas, rasgadas e cortadas. Exatamente pelo fato da visualização implicar uma ou várias interações físicas.

Essas características materiais impactam a maneira como as imagens serão vistas e determinam diferentes expectativas e formas de utilização. A experiência de olhar para uma imagem em uma tela de computador é absolutamente diferente da experiência de observar essa mesma imagem como parte de uma narrativa visual em um álbum impresso, com número de páginas previamente determinado.

Conforme ressaltam Edwards e Hart (2005), a fotografia é algo tridimensional: sendo ao mesmo tempo imagem conteúdo<sup>5</sup>; imagem sociocultural,<sup>6</sup> e imagem material<sup>7</sup>. Nessa pesquisa optamos por valorizar os três aspectos ao analisarmos as especificidades da natureza fotográfica em suas duas tecnologias.

---

<sup>5</sup> Toda fotografia é a imagem de algo e isso ninguém discute. Esse fator foi o mais explorado nos estudos fotográficos com as teorias da “janela do mundo” e com os questionamentos acerca da verdade e transparência na fotografia. A imagem-conteúdo é o “porquê” uma imagem é comprada, guardada ou trocada.

<sup>6</sup> Essa dimensão se refere ao fato de que toda fotografia é uma experiência cultural e social, abordagem fotográfica presente nos estudos sociais, históricos e antropológicos. Janet Wolff, em **Produção Social da Arte** (1981), argumenta que nenhum tipo de representação visual é separada de sua formação cultural. A imagem- material é o “como” uma imagem é remetida através de outras a estar sempre presente em nosso mundo representacional, circulando no mundo imagético. A imagem sociocultural é o fator temporal que nos auxilia identificar de “quando” é determinada imagem mesmo que ela esteja restaurada, digitalizada, reimpressa ou colorida. (EDWARDS; HART, 2005).

<sup>7</sup> É, exatamente, por serem objetos materiais que podem circular no tempo e no espaço e, assim, ocupar lugares. Por tais fatores, as autoras ressaltam que essa dimensão fotográfica não pode ser vista como um fator mercadológico ou de consumo. Pensar essa materialidade engloba, portanto, estar consciente dos processos de intenção, produção, distribuição, consumo, utilização, descarte e reciclagem dessas fotografias. (ATTFIELD, 2000, apud LURY, 1998).

### 1.3 Capítulos

Para o desenvolvimento da dissertação optamos por dividi-la em três capítulos que contemplassem: a imagem material – desde a emergência da cultura visual, passando pelos aspectos técnicos que constituem a fotografia analógica e digital, abordando as peculiaridades materiais das duas tecnologias e refletindo nas relações sociais da família com a representação de sua intimidade; a imagem conteúdo – concentrando-nos em conceitos e características específicas das imagens analógicas e digitais, para então compreender as especificidades de cada estratégia narrativa do cotidiano familiar. Trata-se, portanto, de responder e identificar os diferentes dispositivos visuais e estéticos utilizados por tais produções; e a imagem sociocultural – sobre como a narrativa analógica estabeleceu-se em um diálogo coletivo de uma intimidade que representava um tesouro familiar e uma memória social e como a tecnologia digital mudou as relações sociais das famílias com essa produção visual do cotidiano.

Assim, o primeiro capítulo abarca a imagem material e o desenvolvimento técnico da fotografia analógica que culminou na tecnologia digital, processo que transformou e atualizou os conceitos básicos da relação social e pessoal da família com a fotografia – como o arquivamento e mapeamento do indivíduo e da intimidade. Ou seja, esse capítulo parte dos distintos aspectos técnicos das duas tecnologias para chegar a algumas conclusões a respeito de como a materialidade dessas imagens influencia nas relações dessas produções visuais da intimidade com as esferas do que é considerado público e privado. Jay, Mitchell, Lury e Benjamin dão o suporte teórico desse capítulo.

O segundo capítulo complementa o primeiro com reflexões acerca das imagens conteúdos, ou seja, os conteúdos imagéticos mais comuns de representarem as imagens pessoais. Partimos da tênue e intrínseca relação entre o documental e o ficcional – que percorreu os debates sobre a imagem fotográfica desde sua invenção e acentua-se com a exploração da subjetividade na produção contemporânea; do aspecto representacional das imagens familiares – a partir da reflexão a respeito do aspecto icônico e indicial; e chegamos aos conceitos estéticos de tais visualidades – como a relação representacional desses instantâneos com a Era Moderna, fotografia expandida e cultura protética – teoria segundo a qual a fotografia passa a ser uma prótese da percepção das pessoas, tornando-se a linguagem favorita dos jovens na comunicação. Autores como Hall, Silva,

Barthes, Pierce, Szarkowski, Lissovsky, Rubens Fernandes Júnior, Tacca, Fabris, Cauduro e Rahde serviram de base para tal reflexão.

Como nos dois primeiros capítulos analisamos a base dos modelos de pensamento que marcam as tradições analógicas e digitais, no terceiro capítulo veremos a imagem sociocultural, ao pesquisar como as famílias se relacionam com os instantâneos do cotidiano e de que forma a tecnologia influi nessas relações. As análises do álbum digital e analógico basearam-se nos quatro aspectos<sup>8</sup> indicados por Jim Batty (2002) como os essenciais para caracterizar uma produção fotográfica.

O capítulo abrange a construção social do instantâneo analógico, explorando a representação da intimidade familiar e considerando os aspectos que configuram a especificidade de sua natureza analógica com a análise do Álbum Araujo. Esperamos, assim, contribuir para a compreensão do que era o tradicional álbum familiar e a forma como eram produzidos, montados e relatados de forma coletiva. A análise do Álbum digital Içara oferece base para identificarmos as mudanças acarretadas pela tecnologia digital na forma da família se representar e se ver, ou seja, compreender o que mudou do que tinha sido estabelecido nessa relação social com a fotografia analógica, assim como as novas relações sociais surgidas com a tecnologia digital.

---

<sup>8</sup> O casual, o intencional, o contextual e o cognitivo.

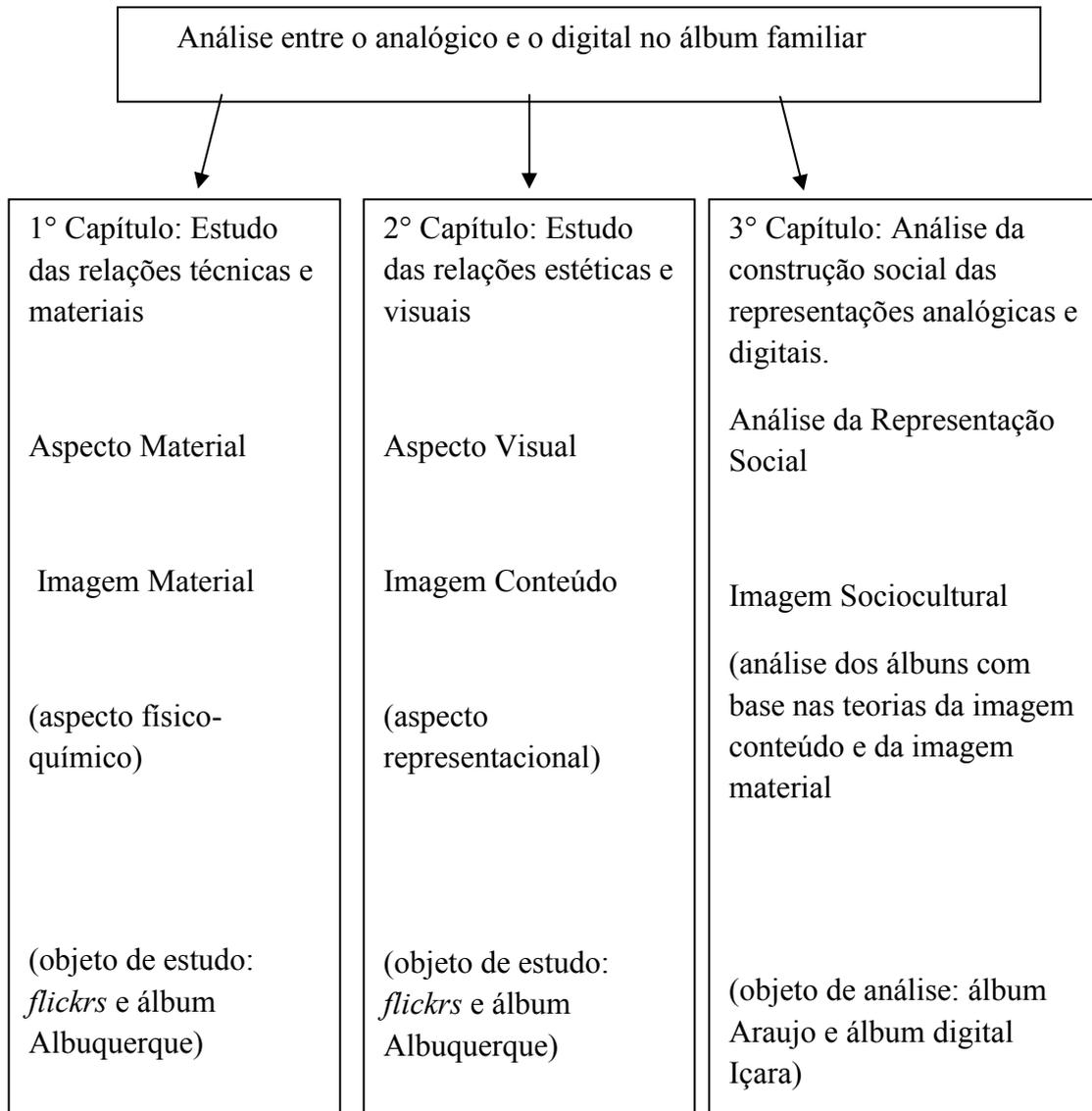


Figura 1.

## 2 PRIMEIRO CAPÍTULO: A FOTOGRAFIA, A TÉCNICA E A MATERIALIDADE

### 2.1 Um mundo de imagens

O mundo como texto, defendido até pouco tempo atrás por vertentes como o estruturalismo e o pós-estruturalismo, está cedendo lugar ao mundo como imagem, isto é, à tendência a visualizar a existência, mesmo no caso de fenômenos que não são visuais em si. (FABRIS, 2007, p.1).

É inegável a grande explosão visual hoje em curso no mundo. A comunicação pela palavra escrita e falada, dominante nas formas legitimadas de representação e compreensão do mundo, perde espaço para as imagens. Agora, a consciência humana é mais visual e visualizada do que nunca, desde imagens de satélite até imagens médicas do interior dos corpos onde essas experiências visuais legitimam uma forma de conhecimento<sup>9</sup>. Para Fabris (2007), embora a palavra seja considerada a forma mais elevada de intelectualidade, a imagem começa a ser percebida como algo mais do que mera ilustração do texto. Isto é, a humanidade passa a ter o seu mundo representado e apresentado imagetivamente – seja no formato analógico ou digital – a partir de algo factual ou de valores numéricos.

Em 1951, Berenice Abbott<sup>10</sup> declarou que a existência das palavras estava sendo ameaçada pela forte importância que a imagem começava a adquirir socialmente. O mundo estava condicionado a visualizar. Cercada por filmes, fotografias, tabloides, revistas e jornais, a imagem quase substituíra o sistema verbal como meio de comunicação. Ainda em 1923, Lázló Moholy-Nagy já constatava a necessidade do conhecimento da produção e do consumo de imagens, igualando sua importância a do alfabeto. Chegou a argumentar que, no futuro, quem não soubesse dominar a máquina fotográfica, seria considerado tão ignorante quanto quem não domina o uso da caneta.<sup>11</sup>

O futuro do qual Moholy-Nagy (1967) falava é agora. A relação entre palavra e imagem, levantada por Abbott, sofreu inúmeras mutações: a imagem pode não só substituir uma, mas chega a valer mais do que mil palavras; como, também, a efêmera imagem contemporânea pode precisar de mais de mil palavras para contextualizá-la. A autora teve seu discurso reforçado por Mirzoeff (2004), entre outros<sup>12</sup>, para quem as imagens proliferaram de tal forma que não se pode mais dizer que elas fazem parte do dia-a-dia, mas que elas são a vida diária no mundo contemporâneo. É a visualização da existência.

---

<sup>9</sup> Ver, por exemplo, Mirzoeff (2004).

<sup>10</sup> Abbott (1980, p.179 apud FABRIS, 2007, p.1).

<sup>11</sup> Ver Wells (2002, p.10).

<sup>12</sup> Ver também Jay (1994), Mitchell (1986, 2005) e Hall (2003).

Embora, na ótica de alguns autores, a visão tenha imperado sobre os demais sentidos desde o início da filosofia ocidental até o século XIX, para outros, este ‘frenesi do visível’<sup>13</sup> só surgiu na segunda metade do século XIX, acarretado pela enorme multiplicação social das imagens. E, ainda: o domínio da cultura visual e sua constante presença em todos os espaços sociais acentuaram-se ainda mais na contemporaneidade. Jay (2004) fala de uma era essencialmente ocularcêntrica, “da visão como o sentido mestre da era moderna”. Era que tem suas bases no Renascimento e começa a perder seu *status* de nobreza com as revoluções científicas, a invenção da impressão, da fotografia, telescópio, microscópio, cinema e por fim pela tecnologia digital. Essa superexposição do visual acabou minando o olhar. A máquina fotográfica, com sua maior confiabilidade, descentralizou o poder do olho humano. Ao perder seu “privilégio imemorial” dominante desde a Renascença com a perspectiva cartesiana, o olho, que antes era o grande centro de poder da visão, passou a ser questionado. Comolli (1994), entretanto, argumenta que esta exacerbação visual multiplicou positivamente os regimes de visualidade e, assim, tornou possível a diversidade de pontos de vista.

Devemos, porém, destacar: desde tempos imemoriais buscava-se a técnica capaz de reproduzir o mundo. O Renascimento trouxe uma nova configuração com a perspectiva *artificialis*, isto é, a perspectiva geométrica baseada no modelo ocular através de projeções sobre a retina, resultante de uma convenção em parte arbitrária. Como afirma Panofsky (1973), a constituição da perspectiva *artificialis* abarca, primeiramente, um modo no qual o sujeito é o centro de sua própria representação.

No entanto, desde a pré-história podem ser encontrados exemplos das imagens pessoais e do mundo ao redor do homem. Para Silva (2008), a fotografia é apenas mais um elo na cadeia da representação a se iniciar com os pictogramas faciais em rochas e paredes. A invenção da fotografia surgiu com a necessidade que a Europa renascentista já experimentava de se ter uma imagem pessoal, apontando desde seu início a possibilidade de democratizar a imagem representada. Para o autor, esta possibilidade deu-se, quase ao mesmo tempo, à democratização da escrita e da literatura. Afinal, apesar do daguerreótipo surgir somente alguns anos após o nascimento da imprensa, já se vivia a revolução e a democratização aberta da imagem e o começo da modernidade visual. Antes da invenção da fotografia, a classe média crescente já demandava métodos de preservação de suas imagens, exigência satisfeita pela “pintura de miniatura”. Neste

---

<sup>13</sup> Ver Comolli (1994) e Bérghson (2006).

processo desenhava-se o rosto das pessoas a um preço inferior ao de tamanho natural. Esses retratos eram guardados e exibidos em caixinhas e outros utensílios que se tornaram famosos pelas formas ovais e que representam as primeiras formas de álbum familiar. Ao mesmo tempo, inúmeros pesquisadores tentavam alcançar o objetivo de fixar as imagens da câmera obscura. Tal objetivo foi alcançado oficialmente na França, em 1839.

Para Benjamin (1994), o apogeu fotográfico deu-se no primeiro decênio de vida: “a época de Hill e Cameron, de Hugo e Nadar”<sup>14</sup>. Década que precedeu a industrialização fotográfica. O autor fascinou-se pelos retratos pessoais, a exemplo de inúmeras pessoas nesses quase duzentos anos. E, assim, a fotografia desde sua invenção, e cada vez mais, faz parte do cotidiano dos indivíduos, auxiliando sua comunicação, construção de memória e identidade.

Segundo Krauss (1990), Nadar, consciente de ter feito parte de um momento histórico extraordinário, sentiu-se no dever de registrar e divulgar a importância da descoberta fotográfica, procurando transmitir, na escrita de suas memórias – *Quand j'étais photographe*<sup>15</sup> –, a intensidade psicológica, física e emocional da transformação de algo mágico em rotineiro:

Quando correu a notícia que dois inventores acabavam de fixar qualquer imagem que lhes fosse trazida em placas prateadas, espalhou-se um espanto universal que não podemos aquilatar hoje em dia, por estarmos tão acostumados à fotografia há muitos anos e termos nos acostumados indiferentes a ela em função de sua vulgarização. (NADAR, p.1, 1900 apud KRAUSS, 1990, p.22).

Benjamin (1994) reforça o ponto de vista de Nadar. Para ele, a nitidez das fisionomias era impressionante: os primeiros *portraits* fotográficos eram misteriosos, tímidos, cheios de detalhes, vívidos e impressionantes. A longa exposição forçava os modelos a ficarem imóveis demoradamente, transmitindo um sentido de continuidade indefinida do tempo. Na década anterior à sua industrialização, encantou a todos. Mais tarde, a fotografia se libertou da concepção existente de arte não-tecnológica e ampliou enormemente seus domínios de aplicabilidade.

---

<sup>14</sup> Benjamin (1994, p.91).

<sup>15</sup> *Quando eu era fotógrafo*, escrito por Nadar, em seus últimos anos de vida e publicado em 1900, quando ainda, segundo Krauss (1990), em plena atividade profissional. O autor foi motivado pelo sentimento de obrigação de relatar testemunhos oculares dos primeiros anos fotográficos. Organizado em treze capítulos, escritos como contos pitorescos, apenas um resultou em uma tentativa de um relato histórico – O primitivo da fotografia. Nadar, além desse livro, publicou outras onze obras.

Para realmente entender a função da fotografia na sociedade atual, é preciso retroceder o olhar e acompanhar seu desenvolvimento na história do pensamento. Mas a fotografia, apesar de ter se desenvolvido de forma contínua e acelerada, não teve, durante muito tempo, qualquer investigação retrospectiva. Riego (2008), por exemplo, questiona a maneira como a história da fotografia foi construída, alegando que o modelo canônico estabelecido por Beaumont Newhall<sup>16</sup> necessita de inúmeros reparos, não só por propor um tipo de análise oriunda da história da arte, mas também por ser focada em fotógrafos místicos, deixando de lado aspectos essenciais de sua atuação. (FABRIS, 2007).

Essa crítica a um modelo historiográfico da fotografia pretendeu apontar outros caminhos para a compreensão da complexidade das imagens técnicas. Uma das questões cruciais é se a imagem fotográfica deve ser pensada sob a perspectiva da história da arte, se abordada como uma disciplina autônoma ou reportada à cultura visual. A respeito de Camelo Vega (1996, apud FABRIS, 2007) acreditar que a fotografia possa ser incorporada a uma história da arte compreendida como história das imagens, Fabris (2007) diz que a história da arte moderna não tem fornecido uma resposta satisfatória. A fotografia sempre foi e, ainda, é ignorada pelos estudos da história da arte ou pelos que se dedicam aos movimentos de vanguarda, “mesmo quando ela é parte integrante da poética de artistas como Aleksandr Rodtchenko, El Lissitzky, Max Ernst, Man Ray e László Moholy-Nagy, por exemplo<sup>17</sup>”. (FABRIS, 2007, p.2).

Moxey (1996, apud FABRIS, 2007), por sua vez, propõe pensar a cultura visual como uma disciplina interessada em todas as imagens com valores culturais. Entretanto, para Fabris (2007), reportá-la à cultura visual seria correr o risco de atingir uma resposta apenas parcial em seu aspecto do trânsito social fotográfico. Sobre isso, reconhece que o estudo da recepção, ou do consumo<sup>18</sup> das imagens possibilita a reflexão sobre os modos de prazer e resistência despertados pelo universo visual<sup>19</sup>.

## 2.2 O fotográfico

---

<sup>16</sup> Riego (2008) se refere ao texto escrito em 1949, *The history of photography from 1939 to the present*. Cf. Ibid., p. 47-49; Navarrete, José Antonio. Good bye, Mr. Newhall. In: Fontcuberta, Joan, org. op. cit., p.62.

<sup>17</sup> Ver Fabris, Anateresa. *Un'altra storia dell'arte? A partire dalla fotografia*. Ágalma, Roma, v. 7-8, p. 75-86, 2004.

<sup>18</sup> Como agora é denominado pela pesquisadora Meaghan Morris.

<sup>19</sup> Krauss, Rosalind. *Welcome to cultural revolution*. October, Cambridge, (77), Summer 1996, p.83-96. October Magazine, Ltd. And Massachusetts Institute of Technology.

Para Fabris (2007), pensar a imagem fotográfica sob o viés de uma disciplina autônoma, abordando suas especificidades tanto técnicas quanto sociais, poderia esclarecer e problematizar de forma mais adequada a relação conflituosa da fotografia com o campo institucional da arte. Segundo a autora ressalta, outras propostas foram e devem ser feitas, como a obra de Walter Benjamin, que mostrou:

[...] as profundas transformações que a imagem técnica trouxe para os conceitos de arte, de artista e de obra e para a configuração de uma nova visão da realidade, moldada por um artifício que a sociedade oitocentista considerou natural por motivos ideológicos. (FABRIS, 2007, p 16).

Para demonstrarmos, resumidamente, o avanço tecnológico fotográfico desde seu surgimento até a contemporaneidade, dividiremos a história da técnica fotográfica em quatro períodos de imagerias distintas: o pré-fotográfico, a fotografia-tempo, a fotografia instantânea e a fotografia digital.

O período pré-fotográfico relaciona-se com os princípios óticos e químicos necessários para a invenção da fotografia que já eram de conhecimento dos cientistas muito antes de Niépce. O princípio ótico do qual aqui falamos é a “câmara obscura”, cujo primeiro registro foi feito pelos chineses no século IV A.C. O próprio Aristóteles questionou-se a respeito das imagens formadas pela refração solar, mas foi o árabe Al-Hazen<sup>20</sup>, no século X, que ficou famoso por ter visualizado um eclipse solar com o uso da câmera. Assim, formadas pelos raios, as imagens solares só precisavam tornar-se permanentes para se chegar à fotografia.

Os princípios químicos que possibilitariam essa fixação começaram a ser explorados em 1064, quando Ângelo Sala cria um composto de prata<sup>21</sup> que reagia ao sol. Só faltava descobrir como interromper tal processo e fixar a imagem.

---

<sup>20</sup> Segundo Silva (2008), a invenção consistia em um quarto escuro, com um pequeno furo no teto, ou em uma janela, por meio do qual se projetava a vista externa sobre a parede oposta.

<sup>21</sup> A partir daí, vários pesquisadores começaram a usar sal de prata para fazer desenhos solares. Em 1725, Johan Schulze conseguiu a primeira dessas imagens efêmeras: com um pote de nitrato de prata e papel carbono ao sol, percebeu que as partes expostas ao sol tornavam-se violeta-escuro em contraste com a cor esbranquiçada do material não exposto. Os sedimentos escurecidos delineavam as partes esbranquiçadas formando, assim, silhuetas em negativo. No início do século XIX, Thomas Wedgwood realizou experimentos semelhantes: colocou folhas de árvores e asas de borboletas sobre papel ou couro branco que haviam sido sensibilizados com a prata. Ao expor tais superfícies ao sol, também, obteve silhuetas em negativo. Mas nenhum dos dois inventores conseguiu tornar suas imagens permanentes, pois a luz continuava a escurecer as imagens.

No verão de 1826, com a experiência de Niépce, deu-se início à fotografia-tempo. Este período, abarca todos os aperfeiçoamentos tecnológicos que levaram à popularização fotográfica até chegarmos ao instantâneo. Foi uma época marcada por três personalidades: Niépce, Daguerre e Fox Talbot. A façanha de fixar a primeira imagem por meio da luz, por mais estranho que pareça, não foi alcançada pela utilização da prata. Niépce também era litógrafo e pesquisava um meio de copiar automaticamente desenhos em pedras. Para isso, colocou sobre uma chapa<sup>22</sup> um tipo de asfalto, betume da Judeia, que endurecia à luz solar, e o dissolveu em um solvente – óleo de lavanda –, sobre essa mistura colocou uma ilustração a traço, previamente banhada a óleo para que ficasse translúcida. Assim, o asfalto da parte translúcida do papel endureceu e o protegido pelo traço continuou solúvel e foi removido da placa<sup>23</sup>. Esse processo recebeu o nome de *heliogravure*, do grego: *hélíos* – sol e do francês: *gravure* – gravura.

A partir daí, experimentou usar umas de suas chapas dentro da câmera obscura, resultando, depois de um dia inteiro de exposição, na quase indecifrável imagem de telhados e chaminés, conhecida como a primeira imagem fixada em uma superfície fotossensível. Cerca de um ano depois, Niépce recebeu uma carta de Daguerre<sup>24</sup>. Motivados pelo mútuo interesse em fixar imagens, os dois passaram a se encontrar e manter contato por correspondências, até se tornarem sócios. Em 7 de janeiro de 1839, seis anos após o falecimento de Niépce, Daguerre anunciou com sucesso sua invenção, o daguerreótipo<sup>25</sup>, à Academia Francesa de Ciências.

No mesmo mês, no dia 25, Fox Talbot apresentou ao Royal Institution of Great Britain seu dispositivo negativo/positivo, denominado calótipo. Ou seja, ele inventou um processo usando papel coberto com sais de prata, que produzia uma imagem em negativo e que permitia cópias, ao contrário do daguerreótipo. Este foi o passo fundamental para o desenvolvimento da fotografia, já que, com exceção do processo de

---

<sup>22</sup> A chapa utilizada por Nicéphore Niépce era uma placa de peltre – uma liga de estanho com antimônio, cobre e chumbo.

<sup>23</sup> Após a placa ter tido o asfalto não endurecido retirado, foi tratada com um ácido que corroeu suas partes expostas, assim as linhas gravadas pelo ácido retinham a tinta para fazer as cópias.

<sup>24</sup> Louis Daguerre era 22 anos mais jovem que Niépce, e apesar de não ter a formação clássica e científica deste, era um talentoso pintor e cenógrafo.

<sup>25</sup> “O daguerreótipo era uma chapa de cobre revestida com uma superfície de prata, bem polida. Para obter a sensibilização, colocava-se a placa, com a face de prata voltada para baixo, sobre um recipiente coberto de cristais de iodo. Esse conjunto era fechado no interior de uma caixa. O vapor de iodo, ao reagir com a prata, formava iodeto de prata, que é sensível à luz. Durante a exposição na câmera, a placa gravava uma imagem que, nesse estágio, era latente – uma mudança química invisível ao olho humano. Para se revelar a imagem, colocava-se a chapa [...] no interior de outra caixa, em cujo fundo havia um prato com mercúrio aquecido. O vapor de mercúrio reagia com os grãos expostos de iodeto de prata. [...]” (TIMELIFE BOOKS, s/d, p.11).

fixação, o procedimento do daguerreótipo diferia completamente do usado na fotografia moderna.

O surgimento da fotografia estourou quase como um cometa sobre o bem comportado mundo da Europa vitoriana. Poucos meses após a divulgação da nova tecnologia e do novo processo de fixação de imagem, surgia mais uma profissão, uma arte e mania. Como Silva (2008) ressalta, rapidamente deixou-se de falar em arestas, pontos de fuga e linhas nos horizontes, como na época da arte renascentista, mas de brometo de mercúrio, sal, água, prata e luz que penetra na solução química.

Tanto em Paris como em Londres, as casas de instrumentos ópticos – onde se podiam comprar lentes – e as farmácias – onde os reagentes químicos eram encontráveis – foram repetidamente assediadas por entusiastas da fotografia, ansiosos por adquirir suas próprias câmeras e preparar suas próprias chapas. Os balcões da cidade floresciam com caixas de formas estranhas que apontavam para a rua; zanzando por perto, ansiosos fotógrafos contavam de relógio em punho os minutos necessários para gravar, sobre a chapa sensível, a imagem de uma árvore, de um poste de iluminação, de um edifício mais interessante. (TIMELIFE BOOKS, s/d, p.8).

Assim uma linguagem mais científica passou a fazer parte dos processos artísticos e de experimentação no século XIX. Se para Gauthier (1992) a distinção entre campo e quadro era imprescindível para pensar a representação visual, na fotografia essas categorias parecem coincidir e tornarem-se homólogas: o campo passa a ser representado pelo que é visualizado no quadro do visor da câmera, que, por sua vez, se transformará no quadro da fotografia. Ou seja, o campo é o referente, e o quadro agirá do lado do significante. Outro fator diferencial entre as produções visuais: a fotografia moderna deixa para trás as exaltações românticas da pintura dos séculos XVIII e XIX para ser influenciada por uma visão realista de uma vida urbana industrial marcada pelas contradições sociais, pobreza e desejos. (SILVA, 2008). Conforme mostra a citação:

Tal excitação e atividade espalharam – se pelo mundo. Em 1853, nada menos que 10000 americanos produziram três milhões de fotos e três anos mais tarde a Universidade de Londres já incluía a fotografia no seu currículo. Uma nova vocação e uma nova profissão tinham nascido. (TIMELIFE BOOKS, s/d, p.8).

Iniciados pela pintura, os fotógrafos dos primórdios eram ex-retratistas<sup>26</sup>. Os *portraits* fotográficos possuíam noções de enquadramento, composição e estética.

---

<sup>26</sup> Pintores que faliram com a fotografia, mas também se consagraram ao entrarem para o novo mercado. “No momento em que Daguerre conseguiu fixar as imagens da câmera obscura, os técnicos substituíram,

Assim, o gênero do *portraiture* passou a se desenvolver e a ser amplamente reconhecido como uma profunda influência na representação da identidade individual e do cotidiano e um dos fatores que tornaram os *portraits* tão populares foi o fato de possibilitarem o culto da recordação.<sup>27</sup>

Apesar de mais acessível que os retratos feitos por pintores, o daguerreótipo ainda era limitado e de custo elevado. Surgem, então, em 1854 as chamadas *cartes-de-visite* – uma técnica fotográfica desenvolvida pelo fotógrafo francês André Adolphe Eugène Disdéri.<sup>28</sup> Esta invenção foi crucial para maior popularização dos retratos.<sup>29</sup>

Em 1840, surgem os *cabinets-portrait*<sup>30</sup>. Com formato maior, 11x 16,5 cm, e de fácil manejo, permitiram o aparecimento de acessórios adicionais que atraíam maior interesse pela imagem. Nessa época os estúdios viram camarim e a fotografia dá seus primeiros passos para a combinação de ficção e veracidade que marcam a imagem fotográfica atual.

O retrato fotográfico é frequentemente apontado como objeto empregado para estender e popularizar a função da apresentação cerimonial, no retrato a óleo, na caracterização do indivíduo que se desenvolveu na burguesia. Embora a influência da pintura a óleo nos novos rumos do retrato fotográfico não deva ser subestimada, é importante apontar o significado da caricatura no realismo visual neste processo. Na argumentação de Cardinal (1992), a prática dos *portraits-chargé* – um esboço de retrato que possuía uma dose extra de entusiasmo e ênfase – influenciou e deu suporte para o

---

nesse ponto, os pintores. Mas a verdadeira vítima da fotografia não foi a pintura de paisagem, e sim o retrato em miniatura.” Ver Benjamin (1994, p.97).

<sup>27</sup> O álbum de fotografias, do qual já existem registros poucos anos depois de inventada a fotografia, é a técnica doméstica de arquivo que vai permitir o cultivo de imagens de si mesmo e dos parentes mais próximos. No início, o álbum era constituído apenas de páginas soltas, embora criadas para tal fim, guardadas em armários e escrivaninhas, mas pouco depois de meados do século XIX já há notícia de álbuns editados como cadernetas ilustradas com luxuosas capas em países como França, Alemanha, Inglaterra e Itália. Para seu início oficial, costuma-se evocar a Inglaterra, com a publicação do álbum dos Mayall, com cartões de visita (cartões com fotos pessoais) da família real. (SILVA, 2008).

<sup>28</sup> O nome de sua invenção alude ao formato e tamanho similar de um simples cartão de visita: era impresso sobre um molde que media 4 x 2.5 inches. Feitos a partir de um primeiro negativo de chapa-úmida com uma câmera especial que tinha quatro lentes e um suporte de chapa que poderia ser deslizado de um lado para o outro, o que permitia a obtenção de quatro a oito negativos, pois quatro exposições eram feitas em cada metade da placa, e a sua reprodução em uma única folha de papel fotográfico. Uma única ampliação desse negativo poderia ser repartida em oito retratos separados. Tal fato reduziu tanto o tempo quanto a quantidade de material usado no processo fotográfico.

<sup>29</sup> “Nos Estados Unidos doze *cartes-de-visite* valiam o preço de um daguerreótipo.” (MOURA, 1983, p.11, apud BUENO, 2007, p.351). Já no ano seguinte, após patentear sua criação, Disdéri tinha um time de cerca de 77 assistentes, e operava em escala quase industrial, com poses fixas e adereços.

<sup>30</sup> Formato que se aproxima muito do tradicional 10x15 cm.

contexto no qual o retrato fotográfico descobriria sua racionalidade e idioma característico<sup>31</sup>. (LURY, 1998).

Essa história tem tido implicações ambivalentes para a representação do indivíduo no retrato fotográfico. Assim, “ter um retrato era um desses atos simbólicos pelos quais os indivíduos das classes sociais ascendentes tornavam-se visíveis para si próprios e para os demais, e se classificavam entre aqueles que gostavam de seus status sociais”. (TAGG, 1988, p.37, apud LURY, 1998, p.45).

Para falarmos do indivíduo desde o início da fotografia até o fim da Era Moderna, devemos ter em mente a noção de corporeidade, consciência e memória. Os indivíduos modernos, chamados por Lury (1998) de cartesianos ou “indivíduos possessivos”, eram sujeitos reconhecidos por meio de um único corpo<sup>32</sup>. Nos retratos do período pré-moderno existia algo além das relações de semelhança com as características pessoais. Era mais importante representar a posição social ou a relação com o simbolismo religioso do que a verossimilhança com o sujeito representado. Da Renascença em diante, surge necessidade de representar a unicidade do indivíduo e o significado das experiências individuais em uma nova forma de realismo nas representações visuais. Entretanto, ter um corpo reconhecível em uma representação não constitui historicamente um fator suficiente para se definir o indivíduo. É necessário, além do corpo<sup>33</sup>, apresentar uma memória e consciência capaz de afirmar o *status* de sujeito separado do corpo social<sup>34</sup>. (LURY, 1998).

Como podemos observar, a tecnologia transformou a fotografia e a popularizou mais ainda. Apesar dos valores terem mudado, assim como a instituição familiar – que se transformou com o mundo industrial e com as novas lógicas de consumo e posição

---

<sup>31</sup> Ele identificou um *mix* complexo de realismo e caricatura alegórica nos estágios precoces do desenvolvimento do retrato fotográfico, uma mistura na qual permaneceu através de sua história.

<sup>32</sup> A construção da noção de corporeidade, assim como o reconhecimento desta se devem às imagens pessoais, aos retratos, à marca digital dos polegares e aos códigos genéticos. Esses dados indicavam um corpo, um sujeito “possessivo” desses indícios. O sujeito possuidor de um “individualismo possessivo” é um mito que carrega noções de unicidade, liberdade e autodeterminação. Além disso, é historicamente específico mesmo dentro das sociedades euro-americanas, estando presente desde a Renascença até sua consolidação com o Iluminismo. Celia Lury (1998) afirma que esse mito universal acerca do sujeito autodeterminado obscurece a dependência de práticas de exclusão e princípios de classificação hierárquicas.

<sup>33</sup> A moldura fotográfica confina o corpo no ato da pose como um veículo expressivo, sendo representado tipicamente como objeto pertencente ao indivíduo, pensado como material externo e de posse que define o espaço fotográfico. Pode-se dizer, assim, que o *portrait* fotográfico contribuiu para o reconhecimento necessário do corpóreo como indivíduo.

<sup>34</sup> “Locke discute a identidade pessoal como reveladora da tensão do que ele descreve como ‘indivíduo plural’. O indivíduo como proprietário de si, modulado por três tipos de relacionamento, um que envolve seu corpo, outro que envolve a coletividade e por fim a memória.” (p.18).

social – permaneceu a necessidade de confirmar, por meio da imagem, a identidade e a memória. As relações industriais, além de terem acarretado a morte da aura artística e de terem legitimado o retrato como o último recanto da contemplação, fortaleceram também o atrelamento da fotografia à família. Não foi a tecnologia que mudou os costumes, mas com mulheres saindo de casa para trabalhar, houve evidente revisão do conceito de família. (BUENO, 2007).

No início de 1870, ocorreram duas inovações, independentes e relacionadas, ambas cruciais para o surgimento do instantâneo fotográfico. A primeira refere-se à chapa seca à base de gelatina, extremamente sensível. A emulsão gelatinosa permitia um grande avanço: ser aplicada em um suporte flexível. Assim, os filmes de rolo substituíram as chapas de vidro. Com isso, a fotografia tornou-se acessível e simples a milhões de amadores, possibilitando a fotografia instantânea. Em 1888, George Eastman, fundador da Kodak, colocou nas mãos dos consumidores a primeira máquina fotográfica de funcionamento simples. Transformou, desse modo, o que até então tinha sido um processo árduo e complicado em algo simples e acessível para um número muito maior de pessoas.<sup>35</sup>

É importante ter em mente que os álbuns se tornaram mais acessíveis nesse mundo no qual “imagem é tudo”, e que, para ser considerado alguém, é preciso também “ser percebido”<sup>36</sup>. Já que ver é o ato dinâmico de perceber o mundo atribuindo significados e valores a este, a fotografia – considerada como a gramática do ver e do ser visto – torna-se a linguagem primordial para se viver socialmente, representando não apenas uma construção de memória, mas uma autoconstrução social. Nesse sentido, podemos dizer que a cultura de construção das memórias familiares<sup>37</sup>, assim como do

---

<sup>35</sup> Em 1890, a Kodak lançou uma câmera muito mais barata, a Brownie, que ampliou a prática da fotografia.

<sup>36</sup> George Berkeley, filósofo irlandês que criou a teoria segundo a qual “ser é ser percebido”, no livro *Ensaio sobre uma nova teoria da visão*.

<sup>37</sup> Conforme Favart-Jardon (2002), a memória familiar é um processo ativo, fundamentalmente plural, é assim a herança passada e renovada por todos os membros, não de forma acumulativa, mas em um processo em que os membros são por vezes receptores, por vezes produtores. Consistindo na preservação e no desenvolvimento de um patrimônio simbólico que nunca se estabiliza. A memória individual é, assim, um modo de percepção coletiva, que muda de acordo com o espaço individual dentro do grupo, na relação estabelecida com os membros e com o próprio ambiente. A partir desse dado, o autor conclui que a memória é construída em parte e influenciada pelas relações com as pessoas mais próximas que funcionam como molduras para tais memórias: família, esposos e amigos. Distingue a memória familiar em duas faces opostas complementares: a “memória íntima” – de difícil comunicação por ser subjetiva, pessoal e emocional – e a “memória composta” – representa a identidade familiar, que, apesar de estar contida no indivíduo, é construída e dividida socialmente, mais normativa e menos emocional.

registro cotidiano e das identidades dos indivíduos, cresceu enquanto a classe média foi se estabelecendo socialmente.

Com papel cada vez mais significante nas novas tecnologias e apesar de seus paradigmas estéticos e de uso terem mudado com o passar dos anos, a fotografia continua presente na vida das pessoas, as quais ainda se veem apaixonadas por ela e por todas suas possibilidades.

[...] a fotografia altera as condições do confinamento na caverna: o nosso mundo. Ao nos ensinar o mais novo código visual, as fotos modificam e ampliam nossas idéias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar. Constituem uma gramática e [...] uma ética do ver. (SONTAG, 2004, p.13).

Assim, a fotografia analógica continuou se desenvolvendo até sofrer seu segundo *boom*<sup>38</sup> nas décadas de 1970 e 1980. A partir daí passa a ter seu caráter homológico confrontado pela emergência da imagem virtual e por fim quase desaparece com a tecnologia digital. Isto é, com a emergência da imagem virtual, o estatuto da fotografia ficou repleto de dúvidas, contradições e constantes mudanças. A imagem virtual foi considerada diferente das outras formas de imagens até então. Sua morfologia passou a se apresentar em pontos, e não em linhas, como na televisão, ou em plano, como na fotografia analógica e pinturas. Formadas por simulações numéricas e sem suporte material, estão em todos e em nenhum lugar ao mesmo tempo. Dessa forma, questões como representação, duplicação e cópia se dão de modo muito diferente da fotografia analógica. “[...] apresenta uma aparência perceptível, faz parte do real, mas é totalmente constituído por cálculos, distinguindo por isso do real.” (FABRIS, 2007, p.2). Segundo a autora, compete aos estudiosos analisar os paradoxos e as contradições embutidos nessa imagem quase imaterial e, ao mesmo tempo, dotada de uma materialidade inequívoca aos olhos da maioria das pessoas.

A fotografia digital trouxe câmeras que padronizam determinados aspectos da visualidade. Exemplo disso são as câmeras com um segundo visor, na sua parte frontal, que possibilita aos sujeitos fotografados se verem durante o ato fotográfico – propiciando um controle maior do modelo sobre a encenação e a pose.

Este tipo de câmera incentiva as pessoas a produzirem seus autorretratos. Além disso, podem se certificar se estão sendo enquadradas de forma desejada nesse processo.

---

<sup>38</sup> Considerando o primeiro *boom* fotográfico, o surgimento da *carte-de-visite* e o *cabinet-portrait*, que permitiram pela primeira vez maior disseminação da imagem fotográfica.

Nesse sentido, as imagens familiares, cada vez mais, referem-se à de pessoas alegres em momentos aparentemente recortados da vida cotidiana e íntima e que buscam, também, momentos supostamente mais espontâneos, pois as câmeras digitais podem disparar várias fotografias consecutivas. Outro exemplo da tentativa de capturar momentos menos pousados foi o desenvolvimento de um sistema que mede a intensidade com a qual alguém está rindo e dispara automaticamente – tecnologia que mede vários pontos do rosto.

As imagens que demonstram os primeiros indícios do vínculo criado entre os homens e a linguagem visual sofreram e, ainda, sofrem inegável modificação ao longo dos séculos na sua dimensão sociocultural da percepção visual. Um dos elementos constitutivos desse processo de transformação do olhar pode ser encontrado na introdução massiva da alfabetização que disciplinou e racionalizou o olhar estruturando o campo de visão – de alto a baixo, da esquerda para a direita.<sup>39</sup>

Apesar de dificilmente existir hoje um ser humano, em qualquer parte do globo, que não tenha experimentado ver seu rosto impresso em uma fotografia, há relativamente pouco tempo, as coisas eram bem diferentes. O retrato fotográfico foi uma inovação recebida com entusiasmo por uns e com temor por outros. Embora seja resultado de esforços coletivos e de longas pesquisas no decorrer do tempo, a invenção era, também, considerada maléfica. Nessa ótica, Benjamin cita o jornal alemão *Leipziger Anzeiger*:

[...] fixar efêmeras imagens de espelho não é somente uma impossibilidade, como a ciência alemã provou irrefutavelmente, mas um projeto sacrílego. O homem foi feito à semelhança de Deus, e a imagem de Deus não pode ser fixada por nenhum mecanismo humano. No máximo o próprio artista divino, movido por uma inspiração celeste, poderia atrever-se a reproduzir esse traço ao mesmo tempo divino e humano, num momento de extrema solenidade, obedecendo às diretrizes superiores do seu gênio, e sem qualquer artifício mecânico. (BENJAMIN, 1994, p.92).

Ao mesmo tempo, a fotografia transformou-se em objeto indicador de classe social, e pouco a pouco passou a ser acessível às classes mais populares, mudando a nossa forma de ver a cidade, o cotidiano e a família. Enfim, toda a história da fotografia criou uma mitologia e um ritualismo urbano próprios da cultura fotográfica atual.

Nesse sentido, a relação entre a fotografia e as imagens pessoais passa a ser um capítulo central na reflexão voltada a entender as rupturas nas formas como nos vemos e

---

<sup>39</sup> Ver Sauvageot (1994).

nos projetamos. Para Silva (2008), é justamente essa a visão da modernidade. A forma retangular se impôs tanto para a pintura renascentista quanto para a fotografia. Tal aspecto remete a uma forte convenção que nem sempre existiu e que, também, hoje não é aceita por todas as culturas.<sup>40</sup>

Durante o Renascimento e a Idade Média, as imagens eram intimamente relacionadas ao religioso – ver era uma maneira de compreender a mensagem divina<sup>41</sup>. A partir da modernidade, a fotografia aproximou-se dos indivíduos e da vida cotidiana, e com a contemporaneidade essa imagem adquiriu tanta importância que modificou a visão de mundo das pessoas e a forma como elas vivenciavam suas vidas. O estudo do fotográfico como fato cultural e artístico baseou-se na linguística, na semiótica, na filosofia da linguagem, na psicanálise e na antropologia simbólica. Segundo Silva (2008), a imagem fotográfica passou a assumir a missão do retrato pictórico, permitindo, com o tempo e o avanço tecnológico, seu uso ao grande público. Sem dúvida, a fotografia passou a ser um fenômeno especialmente urbano e seus usos passaram a produzir um grande arquivo da cidade e seus cidadãos. Estes arquivos que serviram para constituir identidades e noções de cidadania. Exemplo disso são os registros de identidade, os arquivos policiais e as fotos de jornais e meios audiovisuais. Isso sem falar nos arquivos familiares, pornográficos, cerimoniais e de outros rituais.

### **2.3 O indivíduo e o arquivo**

A modernidade trouxe consigo as imagens do cinema, da fotografia e da publicidade. Com o crescimento do princípio da reprodução, surgiu a necessidade de ser fotografado e construir uma memória. Mais que em qualquer outra época, o mundo passou a ser visto por representações visuais. Exemplo disto é a fotografia a seguir, da filha da família Albuquerque, integrante de um álbum pessoal – como indicam os traços no canto inferior da imagem – produzida entre as décadas de 1950 e 1960. O objetivo

---

<sup>40</sup> É bom lembrar que a consolidação dessa organização retangular, que passa por um esforço racionalista do Renascimento, é vista muitas vezes como uma progressiva perda de liberdade na visão das imagens, pois imobiliza o espectador em outro espaço – a base da perspectiva cartesiana. Além disso, ressalta-se que hoje o *widescreen* se populariza cada vez mais, substituindo o retângulo perfeito oriundo dos gregos.

<sup>41</sup> Silva (2008) ressalta que para muitos, como Anne Thibault-Lauran, o ícone no Renascimento não era feito para ser olhado, mas contemplado. Segundo um antigo costume, as imagens deviam ser colocadas na parte mais alta da igreja, e feitas ou para serem vistas de cima, por Deus, ou para atrair o olhar do crente para o céu.

dessa imagem é apresentar ao espectador a jovem, em uma pose na qual ela se descobre e se mostra em movimentos delicados e charmosos.



Imagem 1 – Família Albuquerque.

Ao mesmo tempo que a fotografia a mostra de maiô, na praia e deitada no chão, à semelhança de uma típica jovem do litoral nordestino, o cabelo não parece sofrer os impactos dos fortes ventos da região. Muito pelo contrário, seu penteado está impecável; sua pele não está bronzeada, é branca e delicada, a sugerir sofisticação. Além disso, ela não está suja de areia ou em uma posição na qual normalmente se toma sol. Essa imagem representa não apenas a moça nela exposta, mas também suas preferências sociais, ou seja, a forma como ela quer se ver e, portanto, ser vista.

Há mais de um século a fotografia tem sido associada ao registro das identidades dos cidadãos. Imagens que atestam a presença do indivíduo dentro de uma sociedade. Se para Descartes<sup>42</sup> pensar era a prova de existir de fato, no mundo ocidental moderno a prova de uma existência, de uma identidade, era certamente uma fotografia. A presença identitária do sujeito tem a sua existência atestada como cidadão pela foto incluída nos documentos.

A imagem fotográfica modificou a forma como o indivíduo se inseriu no mundo, como dizia Benjamin (1994). A foto é uma posse simbólica do mundo e também fundamento para a realidade. Desde a modernidade, com uma convivência cada vez mais intensa com as imagens, os sujeitos passaram a vivenciar através da visualidade o mundo ao redor. A apreensão de mundo somada à sensação de inclusão social que a fotografia possibilitava fizeram com que os indivíduos conseguissem, mediante relações

---

<sup>42</sup> “*Dubito, ergo cogito, ergo sum*”. “Eu duvido, logo penso, logo existo.” Aparece na tradução latina do *Discours de la Méthode* de 1637.

imaginárias, se posicionar em uma homogeneidade estandardizada do mundo burguês e, ao mesmo tempo, de forma particular e singular, de maneira que as vivências e experiências individuais saíssem do âmbito interior e privado para construir as singularidades de uma existência. Assim, a fotografia exterioriza conceitos que passam a ser visualizados e comprovados publicamente em comunidade.

No decorrer desse período entre as duas tecnologias, o indivíduo passou a “se reconhecer” e reforçar alguns conceitos que surgiram nesse percurso, como o individualismo, a individuação e a individualidade<sup>43</sup>. O “descobrimto do indivíduo” não apenas deu importância a ele, mas significado ao ato de separar esses conceitos, identificá-los, registrá-los e, por fim, a possibilidade de controlá-los. Uma das formas simples de controle por meio da imagem é a necessidade que se tem de sustentar socialmente a pose.

Na fotografia a seguir vemos mais uma das imagens pessoais da família Albuquerque, mas à primeira vista temos a impressão de se tratar de uma família norte-americana e seu *american way of life*. Da fotografia participam pessoas que parecem ser vários filhos, todos bem vestidos no jardim da casa. De forma despretensiosa, os homens estão de calça e sapato. Contudo, não se assemelha a uma imagem do dia-a-dia, rotineira, de um domingo em família brincando no jardim; não aparenta ser tão espontânea, e sim planejada. Como podemos perceber, as filhas sentam-se ao lado da mãe, em uma escadinha de idades, todas de vestido e com os cabelos curtos e arrumados, como várias Jackies Kennedy de todas as idades e gostos – o que parece mais uma vez remeter a um padrão estético norte-americano – e suas mãos descansam levemente sobre o colo. Ademais, o jardim gramado e cheio de árvores e a casa de madeira são mais dois signos que não parecem indicar uma casa dessa região do Brasil.

---

<sup>43</sup> Ver Lury (1998).



Imagem 2 – Família Albuquerque.

Ao longo do tempo, a fotografia passou a ser não somente uma ferramenta promissora nas evidências de tais leituras, como também um suporte para a documentação dessas formulações, tendo como consequência a categorização dos seres humanos em tipos. A esse arquivo criado com fotografias (e outros critérios de indexação) denomina-se individualização.

Mencionada categorização teve sua base nas ciências da frenologia e da fisionomia, e prometia revelar segredos e características interiores, vistas como secretas, fundamentando-se na interpretação dos signos exteriores do corpo; e, então, tais informações eram cruzadas com as estatísticas e a burocracia governamental. Sua metodologia baseava-se na isolação analítica das especificidades anatômicas, principalmente da cabeça e da face, e na atribuição de uma significação para cada característica. A fotografia atuou, portanto, na autoidentidade como uma construção cultural e legal, ao presumir uma concepção particular do indivíduo e a relação deste com a sociedade.

O uso da fotografia para arquivar os indivíduos a definiu como um conjunto de técnicas de representação a partir da qual analogias parciais eram feitas. Esse processo pode ser visto como um mecanismo por meio do qual a responsabilidade pelas atitudes dos indivíduos era dividida entre esses, a sociedade e a natureza. Além desta alocação da responsabilidade, a mídia fotográfica servia para julgar a inocência e/ou a culpa dos indivíduos.

Paralelamente a esse processo, discursos narrativos específicos dos indivíduos se desenvolveram e, com eles, o processo do individualismo<sup>44</sup> que apontou para a centralidade das categorias de gênero; para a emergência histórica do indivíduo possessivo de um corpo e de uma história; e para a constituição das esferas da natureza e da sociedade.

A foto a seguir poderia exemplificar um arquivo constituído de imagens de moças, ou representativo das características básicas das garotas integrantes dessa determinada classe social, nessa região do país, durante determinada época. Mas, além de demonstrar genericamente o que são – jovens, alegres, amigas, sorridentes, cheias de energia, confidentes uma das outras e divertidas – também possibilita aos espectadores repararem nas características que distinguem umas das outras. Tanto suas peculiaridades, como altura, e outros aspectos físicos, quanto no que esses traços indicam de suas personalidades.



Imagem 3 – Família Albuquerque.

Portanto, embora a individuação trabalhe na contramão do discurso do individualismo, não é uma ameaça apenas a ele, mas também à individualidade<sup>45</sup>. E a individualidade é um conceito central para se pensar na unicidade de cada pessoa, as

---

<sup>44</sup> Individualismo foi designado como uma doutrina da natureza humana que possui quatro interconexões: liberdade, ação, racionalidade e automotivação. Assim, consiste, segundo Lury (1998), da concepção humana de liberdade como estado natural da humanidade: o indivíduo é soberano no que se refere ao seu ser, soberania expressa na capacidade das ações e na transformação do mundo. A capacidade de ação é ordenada pelo planejamento, cálculo e racionalidade; e pelo exercício de automotivação o indivíduo toma responsabilidade por suas próprias ações. Ver Lury (1998). Ainda conforme este autor, o individualismo, que começou com Hobbes e se estendeu a Locke, é visto por Abercrombie como um ponto de vista expansionário e confiante das conquistas e possibilidades humanas.

<sup>45</sup> “Marilyn Strathern em ‘After Nature’ (1992) oferece uma forma de explorar as implicações do relacionamento paradoxal entre o que tem sido chamado de individuação e individualização. A autora considera a relação entre os discursos de individualismo, individuação e individualidade na sociedade contemporânea uma forma de ressaltar o papel da fundação da cultura.” (LURY, 1998, p.15).

qualidades interiores expostas pela expressividade, consciência subjetiva, personalidade e desejos. O cultivo de tais qualidades é o que diferencia uma pessoa da outra. Logo, no descobrimento do indivíduo, o autodesenvolvimento é uma virtude primária, assim não apenas as diferenças, como também as qualidades devem ser reconhecidas e cultivadas.



Imagem 4 – Família Albuquerque

A fotografia que mostra a família Albuquerque no jardim abre espaço para o espectador ver a imagem seguinte, na qual a filha mais nova, com sua graça infantil, reza com fervor e aceita Deus em um ritual religioso de obediência e entrega. Essa fotografia corresponde, segundo Silva (2008), mais a uma pose visual que a uma sentença verbal.

A foto atua, pois, com seu observador segundo as circunstâncias afetivas e históricas que os ligam e que permitem que uma foto diga algo a alguém. Seu ponto de vista é aberto aos novos observadores, com os quais adquirem significação. (SILVA, 2008, p.31).

Como mostra a história, a fotografia esteve sempre presente tanto no processo de separar e classificar quanto no de reconhecer as diferenças e as qualidades dos indivíduos. O *portrait* deu uma nova dimensão ao indivíduo. Em apenas três décadas de invenção, já havia uma enorme gama de volumes de práticas fotográficas usadas em fichas policiais, para registro militar, na indústria pornográfica, na documentação enciclopédica, nos álbuns de família, cartões postais e registros antropológicos. Assim, pode-se dizer que a fotografia passou a mapear a raça humana, definindo-a como indivíduos, gêneros, tipos humanos, e como espécies; delimitava, desse modo, o terreno do outro, organizando-os tipologicamente e topologicamente. (SEKULA, 1986, apud LURY, 1998).

Com a aplicação dessas técnicas, surge um “arquivo de sombras”<sup>46</sup> que abarca todos os indivíduos em um corpo social – nacional. Um arquivo que tudo inclui e expõe o que deveria ser considerado como corpos de heróis, líderes, pobres, doentes, loucos, criminosos e “inferiores racialmente”. Isto implicou uma hierarquia social e moral de tipos e gêneros<sup>47</sup>. (SEKULA, 1986, apud LURY, 1998). Ainda sob este foco, o leque de utilizações no qual a fotografia foi inserida é amplo, e nesse percurso, repleto de trilhas paralelas que se interligam, surgem algumas vertentes cujas histórias são múltiplas e descontínuas, mas indicam parte do pensamento da vida moderna.

O retrato permitiu o controle do indivíduo, a procura e a representação de caráter. Ao mesmo tempo, reforçou a crença no individualismo pleno, oferecendo uma visão na qual o indivíduo é, em primeiro lugar e principalmente, uma personalidade cujas características podem ser lidas a partir das expressões faciais e gestos.

Pensando nisso, Cartie-Bresson afirmou que o *portrait* “permite traçar as semelhanças dos homens”<sup>48</sup>. Para Lury (1998), o retrato é uma moeda com duas faces: por um lado individualiza ao ressaltar a essência ou a personalidade e, por outro, ameaça constantemente o individualismo, absorvendo o indivíduo em um esquema taxonômico da humanidade<sup>49</sup>, à semelhança dos homens.

Sekula (1986, apud LURY, 1998), em *The body and the archive*, sugere existir dois modelos de significado fotográfico no paradigma do realismo visual e ótico. A primeira abordagem é a realista, pela qual a filosofia insistia na verdade de proposições gerais, na realidade das espécies e dos tipos. A segunda abordagem é a nominalista, ou seja, nega a realidade de categorias genéricas como qualquer coisa além de uma construção mental. Para o autor, ambas as abordagens eram bastante combinadas em

---

<sup>46</sup> “*Shadow archive*” pode ser traduzido como um arquivo generalizado, inclusivista, cheio de sombras, de imagens vagas, vestígios, de visão. Pode-se dizer que é caracterizado por uma ordem natural ou evolucionária no tempo, assim como um espaço hierárquico no social. Foi a partir desse arquivo que as analogias parciais e as classificações hierárquicas de gênero ou tipo surgiram, especificamente o que Anne McClintock (1995) descreveu como a analogia triangular da raça, classe e gênero. (LURY, 1998).

<sup>47</sup> Os seres humanos, mais do que nunca, são considerados sujeitos e objetos desse novo discurso igualitário. Esse conhecimento é, também, aproveitado para estratégias de canalização social e controle que caracterizavam os hospícios, as penitenciárias e eventualmente o fator de emprego.

<sup>48</sup> Tradução da autora. “Enable us to trace the sameness of man”. (LUTZ and COLLINS, 1993, p.97, apud LURY, 1998, p.50).

<sup>49</sup> Na primeira dissertação americana sobre fotografia, *The camera and the pencil* (1864), o retratista Marcus Aurelius Root falou da fotografia como um meio supremo de arquivar a semelhança única de um indivíduo e preconizou a adoção de convenções para indicar regras sociais ou tipos. Essa compreensão complexa sobre o relacionamento do indivíduo e tipos, raças, gênero e classes, naturais e sociais é desenvolvida no decorrer da primeira parte do século XIX, embora a tipologia social é que passa a predominar. (LURY, 1998).

tentativas positivistas do século XIX de definir e regular o homem comum<sup>50</sup>. Essa promessa de arquivo numérico foi frustrada pela bagunça da contingência fotográfica e a quantidade absoluta de imagens, transformando a questão da classificação e do arquivo em algo problemático. Assim, a entidade do comum criou as condições para novos tipos de individualidade que geraram ainda mais problemas de interpretação e classificação.

Com a fotografia digital e bancos de dados produzidos a partir de seu uso social, a multiplicidade de imagens em arquivos pessoais adquire números jamais inimagináveis. A quantidade das imagens produzidas por uma única pessoa é tão numerosa que provavelmente ficará no arquivo e sua observação compartilhada se dará de forma muito menos frequente do que se dava com os arquivos analógicos. Essas novas tecnologias eletrônicas conduzem-nos, então, a uma outra memória, agora artificial (com os cartões que substituíram os filmes), e à concepção de outros arquivos. O uso social que se faz da fotografia, seja esta tomada como expressão da realidade, com a aparência de uma linguagem sem códigos ou sob a pretensão de algo tão natural quanto o que nossos olhos veem, ou como simples marca, no sentido lógico de um índice, como é apontado por autores como Dubois ou Scheefer, assinala uma maneira de compreendê-la. No entanto, em todos os casos, o uso social da foto de reprodução eletrônica ainda está em aberto. (LURY, 1998).

Por meio da pintura e da fotografia, o indivíduo passou a produzir e a reconhecer a própria imagem. Esse longo processo de descobrimento do indivíduo resulta, de forma geral, na importância cada vez maior que adquiriu socialmente, e hoje culmina nos experimentos subjetivos que dão suporte ao individualismo experimental na fotografia digital. Este é definido por Lury (1998) como um processo de experimentação por meio do qual as identidades renegociam os termos de autopossessão, onde a experiência é adotada como técnica do ser<sup>51</sup>.

A contemporaneidade vive, assim, o princípio da diversidade, da construção infinita e contínua das identidades, tendo como consequência a perda da tipologia dessas mais diversas individualidades que existiam na sociedade moderna, ou plural. Ou seja, de “penso, logo existo” de Descartes, passamos com a Era Moderna a “sou visto,

---

<sup>50</sup> Tanto nas abordagens nominalistas quanto nas realistas, a identidade dos indivíduos é constituída em relação a uma base, social ou biológica, de um tipo ou gênero. Ou seja, os indivíduos são definidos em termos de variação humana mediante analogias parciais dessas classificações. Ver também Lury (1998).

<sup>51</sup> Sua emergência é possibilitada pelo sucesso da “aventura do eu, como outro” na fotografia, e é construída pelo sujeito por meio de suas próprias decisões.

logo existo” que com o individualismo experimental abre espaço para um novo processo: “posso, logo sou”. (LURY, 1998).

Desse modo, é possível identificar a individualidade não mais pelos aspectos que a caracterizavam anteriormente; como uma personalidade fixa, tendo se dado naturalmente ou socialmente, sendo imutável ou vista como algo além da vontade do próprio indivíduo. Ao invés disso, cada vez mais, as pessoas são vistas como responsáveis por suas decisões e por quem são. Podemos dizer, então, que os indivíduos estão tomando decisões estratégicas ou técnicas para se autoconstituírem. Tal discurso caminha paralelamente ao de identidade plural e de identificação em progresso (HALL, 2003), onde máscaras adaptáveis às mais diferentes situações são usadas das formas mais convenientes.

Pela experimentação, o que era previamente automático é convertido em algo da vontade; o subconsciente é trazido à tona; o esquecido ressurgiu; a falta de controle ou responsabilidade sobre o ser é convertida em intenções; e o sujeito a um cálculo. Como diz a autora, a identidade passa a ser um exercício da vontade e do risco sem fim. Nessa nova realidade, o processo de autodescobrimento do indivíduo que se iniciou com a tecnologia analógica através das imagens pessoais adquire experiências sem precedentes com a fotografia digital e suas inúmeras possibilidades de experimentação. A acessibilidade dessas imagens pela circularização na rede virtual, acentuada pela rápida disseminação dos repasses pessoais, coloca a fotografia como idioma preferido nas práticas de comunicação mediada. Como ressalta Dijck (2008), as mudanças das fotografias pessoais não são resultado da tecnologia digital, mas parte de uma complexa transformação tecnológica, social e cultural.

A fotografia como ferramenta de formação de identidades e meio de comunicação sempre esteve presente no ato fotográfico, porém essa característica era vista como algo posterior à sua primeira função, a de memória. Na fotografia analógica, as imagens pessoais eram, primeiramente e principalmente, um meio autobiográfico de uma lembrança. Vistas como a forma mais confiável para lembrar ou verificar “como a vida era”, mesmo que a imaginação e projeções estivessem intrínsecas a esse processo de lembrar. Função vista por Dijck (2008) como, ainda, igualmente vibrante, apesar de reconhecer a inegável função como formadora de identidades e comunicação na Era Digital.

Em contraposição, inúmeras pesquisas recentes de antropólogos, sociólogos e psicólogos sugerem que o crescimento e desenvolvimento das câmeras digitais tenham

favorecido a função de comunicação e de formação de identidades em detrimento da fotografia como instrumento de memória<sup>52</sup>. Assim, a fotografia contemporânea já não é mais conceituada como um instrumento primordial da memória. Ela se fortifica como um instrumento de construção de identidade na individualidade e na formação de grupos (conceituais e virtuais). Dijck (2008) esclarece: identidade e comunicação não são novos usos da imagem fotográfica, mas sempre estiveram intrínsecas em suas funções, mesmo na Era Analógica. Conforme admite, essa geração parece ter aumentado o uso de câmeras digitais “nas suas vidas” para a comunicação, ao invés de estocar as imagens “da vida”.

Se a fotografia digital retira das imagens pessoais o peso da responsabilidade da memória, e aponta uma nova questão da identidade, devemos ressaltar que o avanço e aumento das manipulações imagéticas têm servido para uma constante remodelação pessoal dos indivíduos contemporâneos. Servem, portanto, cada vez mais como uma ferramenta de construções de identidades. Exemplo disso são as imagens<sup>53</sup> a seguir, nas quais podemos ver diferentes versões de um mesmo jovem: rebelde dos anos 1960, *classic*, *pop* e psicodélico. Cada postura, apelo e diferença traduzida no tratamento de pós-produção.



Imagem 5, 6 e 7 – Fotografia digital.

A fotografia digital e seus inúmeros *softwares* possibilitam uma manipulação praticamente sem limites, e essa manipulação é usada como uma constante remodelação pessoal que, sobretudo, os jovens vivem na contemporaneidade.

Para Cauduro e Rahde (2005), o sujeito contemporâneo é um sujeito cambiante, de identidade descentrada, fragmentada e contraditória. Obviamente tais sintomas acabaram por se refletir nas representações visuais que estes produzem e consomem. Eles chamam a atenção para a necessidade de preservar essas representações. Quanto

---

<sup>52</sup> Ver GARRY, Maryanne and GERRIE, Matthew. When photograph create false memories, current directions. *Psychological Science*, 14(6), p.321-5, 2005.

HARRISON, Barbara. Photographic visions and narrative inquiry, *Narrative Inquiry* 12(1):87-111, 2002.

<sup>53</sup> Fotografias que compõem o *site* de imagens pessoais: <http://www.flickr.com/photos/analicediniz/>

mais efêmera, mais cuidadosamente devem ser conservadas, “para a relatividade e provisoriedade de nossas significações, como que enfatizando a necessidade de sermos tolerantes com as diferenças (‘defeitos’) dos outros e de nós mesmos.” (CAUDURO; RAHDE, 2005, p.202). Ou, segundo Lury (1998), a identidade cambiante é por si o reflexo dessas experimentações visuais. Sejam as imagens resultantes dos indivíduos contemporâneos, ou as metamorfoses desses sujeitos resultantes das experiências gráficas de suas próprias imagens, a imagem contemporânea distingue-se das representações visuais modernas por sua efemeridade.

Os retratos sempre foram desejados, as pessoas começaram a se descobrir ou a se fantasiar com a popularização da imagem. Se hoje somos pequenas réplicas de nós mesmos é um reflexo da própria essência da imagem. (BUENO, 2007, p.350).

Esse argumento complementa o comentário de Mirzoeff (2004), ao discutir as imagens da Lady Diana na mídia, sobre a impossibilidade de ver sem a mediação fotográfica, nem mesmo por si próprio, como indivíduo. O autor chama a atenção para o fato de que a vida da princesa foi completamente construída pela fotografia. Imagens do cotidiano, de composição e qualidade simples, muitas vezes produzidas por *paparazzos*, o que estabelecia um contraponto entre a Lady Di e os retratos oficiais da família real. Tal fato aproximou a princesa das pessoas comuns.<sup>54</sup>

Ainda assim, descobrir a verdadeira identidade de alguém não é algo simples, não apenas em decorrência das falsas identidades, das biografias múltiplas e das fotografias que nos parecem indicar caminhos numerosos e divergentes a respeito da identidade de um único jovem, mas também porque, quando diante de uma câmera, mesmo nos momentos mais cotidianos e rotineiros da vida pessoal, a foto significa uma representação, uma construção de um olhar, a modelação de uma identidade.

#### **2.4 A materialidade da fotografia**

A publicação de uma coletânea de ensaios nos anos 1980, *A materialidade da comunicação*, de Gumbercht e Pfeiffer, aponta um modelo teórico no qual o estudo dos mecanismos materiais que permitiam a emergência dos sentidos era, pela primeira vez, visto como mais importante do que a determinação dos sentidos nos fenômenos

---

<sup>54</sup> Ver também Fabris (2007).

comunicacionais<sup>55</sup>. Essa teoria possibilitou pensar imagens com base em suas materialidades; ou seja, pensá-las a partir do papel no qual foram produzidas, da tesoura que serviu para cortá-las e do tipo de impressão ao qual foram submetidas, além da época que essas imagens indicam: as roupas da moda, os penteados e os padrões de beleza vigentes, a tecnologia fotográfica – monocromática, preto e branco ou colorida – o amarelamento do tempo nessas imagens e o padrão visual que expressam.

Ter nas mãos uma fotografia é estar atento aos seus aspectos táteis e sentir seu cheiro. Estas percepções vão muito além de apenas olhar seu conteúdo imagético<sup>56</sup>. A materialidade pode, como em alguns casos das imagens da família Albuquerque, nos levar evidências de que esta já pertenceu a uma narrativa visual mais extensa, como um álbum de família.

A fotografia era muito antiga, os cantos estavam desgastados por terem sido colados em um álbum, a impressão se mostrava desbotada, e a imagem conseguia mostrar duas crianças juntas no fim de uma pequena ponte de madeira em um conservatório envidraçado, chamado naqueles dias de Winter Garden. (BARTHES, 1984, p.67).

Para Edwards e Hart (2005), esta citação é uma das mais famosas e influenciadoras descrições já feitas na literatura fotográfica. O que Barthes (1984) primeiro descreve é o objeto material daquela imagem e não a imagem propriamente dita. Ressalta, particularmente, os cantos embotados da fotografia, evidências de um pertencimento espacial, e a percepção de se tratar de uma imagem antiga, quimicamente desbotada. Para as autoras, a imagem material refere-se ao fato da fotografia ser um objeto físico, uma materialidade com volume, opacidade, taticidade e presença que existe em um tempo e em um espaço. Além disso, as autoras enfatizam as duas formas de materialidade na fotografia: a plasticidade da própria imagem – as variações químicas e físicas que possibilitaram imprimir o documento imagético, que exigem escolhas subjetivas de técnicas de produção que raramente são aleatórias; e as formas de

---

<sup>55</sup> Esse pensamento da materialidade da cultura passou a se desenvolver a partir das contribuições iniciais de diversos autores. Georg Simmel, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, Harold Innis, Eric Havelock, Marshall McLuhan e Jacques Derrida. (FELINTO; ANDRADE, 2005).

<sup>56</sup> Ou seja, além de sua indexação – breve instante em que a luz do mundo atinge, por uma abertura calculada da câmera, o filme fotográfico ainda sensível –, abordagem dominante nas preocupações dos estudos fotográficos. As autoras alertam sobre a necessidade de romper conceitualmente com a predominância desses estudos que focam apenas nessa dimensão fotográfica. Restabelecendo o equilíbrio, como um dispositivo heurístico, e a partir daí observar os atributos físicos e materiais da fotografia que acabam por influenciar a disposição e a projeção de determinada informação visual.

representação – os médios e grandes formatos, os álbuns e os formatos digitais, bem como as montagens e as molduras.

Ambas as formas de materialidade transportam outro elemento essencial: os traços físicos de uso e de tempo. São traços que contam a própria vida e trajetória da fotografia como objeto material. Uma foto sobre a qual alguém já chorou ou sorriu, que carregou consigo durante um bom tempo no bolso, ou que foi guardada com zelo e cuidado. Traços que já fazem parte daquela imagem e que remetem às palavras escritas no lado posterior ao da imagem.

Depois da virada linguística e com a virada pictórica, as autoras falam de uma virada material, uma influência metodológica formativa nos estudos culturais que nos últimos anos tem sublinhado cada vez mais a centralidade e a complexidade do significado social em relação à aplicabilidade dos objetos. Se antes o conceito de cultura trazia intrinsecamente uma ressonância do simbólico, do imaterial e, portanto, do espiritual<sup>57</sup>, com a modernidade essa noção adquire contornos menos antropocêntricos<sup>58</sup>. Isto resultou numa dimensão mais material, apesar da noção hermenêutica ainda continuar forte nos estudos da comunicação<sup>59</sup>.

No contexto de tal pensamento, a cultura se caracteriza como uma realidade construída por objetos e acoplagens entre sistemas, e um dos seus princípios fundamentais é que toda expressão de um sentido é profundamente determinada pelas circunstâncias materiais e históricas de sua realidade cotidiana, pelas materialidades que constituem seu mundo cultural. (FELINTO; ANDRADE, 2005).

A análise de cultura material procede de uma posição antropológica de observação direta, o que permite o questionamento de pressupostos já enraizados acerca da superioridade da linguagem sobre outras formas de expressão, tais como as formas visuais e materiais. Com a possibilidade de utilização dessa moldura metodológica e teórica, é possível pensar o visual em análise com a cultura material, preocupando-se

---

<sup>57</sup> “Em seus sentidos mais tradicionais, a cultura é entendida precisamente como tudo que contribui para o engrandecimento espiritual do homem. [...] A noção de espiritualidade e cultura foi explorada por T.S Eliot, ‘Notes Towards the Definition of Culture’ (1948), onde o autor afirma que nenhuma cultura pode se desenvolver fora de um contexto religioso, a cultura e religião são vistos, assim, como fundamentais para se dar sentido ao mundo.” (FELINTO; ANDRADE, 2005, p.3).

<sup>58</sup> Segundo os autores, a figura do sujeito humano ocupava, até então, posição central, tanto como gerador quanto como receptor de valores imateriais. “Nesse paradigma hermenêutico, toda espécie de matéria constitui apenas um suporte, um veículo para a apreensão daquilo que realmente importa, o sentido dos fenômenos.” (FELINTO; ANDRADE, 2005, p.3).

<sup>59</sup> Os autores lembram que metodologias essencialmente interpretativas, como a análise de conteúdo ou os estudos de recepção, continuam a construir o grosso das práticas epistemológicas no campo da comunicação.

não apenas com as formas materiais, mas essas em associação com uma ação social. Assim como outros objetos, as fotografias não são, portanto, apenas palco para as ações e significados humanos; elas são essenciais para eles<sup>60</sup>.

Contudo, os objetos não podem ser vistos como meras entidades passivas nos processos sociais. Eles devem ser encarados como construtores ativos. Esse argumento teria surgido a partir das transformações da virada material, com a ideia segundo a qual um único ponto de vista sobre um objeto não pode ser o suficiente para compreender sua existência; este deve ser visto como pertencente a um processo contínuo de produção, troca, uso e significado. Para Gumbrecht, a noção de presentificação<sup>61</sup> é usada para descrever uma forma de história cujo objetivo não é mais recuperar o sentido dos eventos passados, mas permitir serem revividos e rerepresentados (e não representados). (FELINTO; ANDRADE, 2005).

Para Mitchell (2005), essa relação pela qual o homem interpreta a fotografia como um objeto construído a partir de um contexto e ao mesmo tempo um veículo que o possibilita reviver certas e novas situações é denominada de consciência dupla<sup>62</sup>. Experiência ambígua com algo que é ao mesmo tempo material, porém também age como se tivesse vida. Enfatiza o autor: Devemos refletir não apenas sobre os seus significados, sobre o que as imagens nos dizem, mas principalmente sobre o que elas não dizem, sobre seus silêncios. Tanto a fotografia quanto o cinema passaram a ser considerados como legitimadores de uma dinâmica de experiências que estimulam a sensibilidade dos seus espectadores, constituindo, assim, importantes mecanismos de expressão e reflexão de uma nova cultura. Dessa forma, treinam os sentidos do homem moderno, ora adaptando e ora aprofundando o corpo dos indivíduos ao fluxo de novos estímulos urbanos.

Nas décadas finais do século XIX, surgiu um grupo de reformistas sociais atentos para a possibilidade de um desequilíbrio entre o aumento do estímulo nervoso, hiperestímulo, gerado pela vida nas grandes cidades, e os ritmos corpóreos. Com tantos

---

<sup>60</sup> Segundo Gell (1998), os próprios objetos podem ser vistos como atores sociais, na medida em que não são importantes por si só, mas sua relevância recai também nos seus efeitos sociais. A forma como constroem e influenciam o domínio da ação social em contraste ao que seria caso eles não existissem, ou, no caso das fotografias, se não existissem neste ou naquele formato específico (FELINTO E ANDRADE, 2005).

<sup>61</sup> Esse conceito orienta o projeto de Gumbrecht (1997).

<sup>62</sup> A consciência dupla tem sua expressão tanto nas crenças populares, na forma sofisticada de se ver arte, como no sentimento nacionalista em relação a símbolos patrióticos. E, ainda, nas experiências lúdicas das crianças com suas brincadeiras e brinquedos e na circularização de estereótipos raciais.

estímulos, o corpo passa a ter seu sentido fadigado e, para se recuperar e voltar a sentir, necessita se hiperestimular como que um vício por essa cultura frenética. Aparece a necessidade de fortes sensações para, então, despertar.

Ressaltam-se, assim, as transformações modernas e seus efeitos sobre o corpo. Este sofre uma série de choques físicos e transformações perceptivas contínuas com o aumento da quantidade e da intensidade dos novos estímulos sensoriais nas grandes metrópoles. Geram-se, então, demandas específicas a esta mesma cultura, na medida em que essa se desenvolve. Portanto, o corpo está em um estágio de mudança<sup>63</sup>. (FELINTO; ANDRADE, 2005). O pensamento sobre materialidade propõe considerar o corpo e suas relações de acoplagem com os objetos, no qual o corpo passa a ser o ponto central de análise, a partir de todas as inscrições que sofre em suas relações com o poder e os aparatos tecnológicos.

Nesse caso, importam apenas as escolhas. São decisões afetivas que constroem e dão respostas aos significados e consequências às coisas e às relações humanas com as quais estão associados. A decisão de transformar uma fotografia criada no âmbito íntimo e familiar em algo público muda a forma como esta deve ser pensada e definitivamente sobre como é sentida. Em muitos casos, uma vez que os objetos tornam-se ativos em outros significados e sentidos, já estão dormentes e obscuros ou alterados radicalmente do seu propósito de criação. Esses antigos vestígios de vida material que se agarraram às fotografias são pistas vitais para a compreensão da potencial história dessa imagem. Os caminhos e as trajetórias materiais dessas fazem interseção com os discursos de conhecimento e poder.

Ao terem seus lugares, valores e funções mudadas, as imagens assumem diferentes posições sociais e, assim, acumulam valores sociais. Lembremos: o poder da imagem está relacionado com o seu estatuto de objeto acumulado. (POOLE, 1997 apud LURY, 1998). A mudança de modelo material de uma fotografia da categoria de objeto de consumo particular para um inalienável objeto de arte de uma galeria constitui-se em uma mudança radical na compreensão das fotografias mediante seu desempenho como objetos materiais em espaços muito diferentes.

---

<sup>63</sup> “O rápido agrupamento de imagens em mudança, a descontinuidade acentuada ao alcance de um simples olhar e a imprevisibilidade de impressões impetuosas: essas são as condições psicológicas criadas pela metrópole. A cada cruzar de rua com o ritmo e a multiplicidade da vida econômica, ocupacional e social, a cidade cria um contraste profundo com a cidade pequena e a vida rural em relação aos fundamentos sensoriais da vida psíquica.” (SIMMEL, 1903 apud WILLS, 1995, p.116).

Quanto às propriedades visuais da superfície fotográfica, sempre dependeram do suporte material de cada técnica e época. Pouco a pouco, as formas ultrapassaram uma utilização direta da indexação visual, e criaram, literal e metaforicamente, outras dimensões para a imagem. Mas a sucessão de novas técnicas fotográficas, formatos e formas materiais exigiram diferentes maneiras de posar, de tirar a fotografia, e diferentes arranjos espaciais, tanto de composição quanto de visualização do objeto material fotográfico.

Nesse sentido, podemos fazer um percurso histórico no qual a imagem se torna sucessivamente mais leve e efêmera. As primeiras fotos eram molduradas como quadros, grandes e pesadas. Depois surgiram os álbuns com placas de metal. Com o tempo, o metal foi substituído por papel e ainda posteriormente por plástico. Depois surgiram as máquinas de projeção, e então o escaneamento e digitalização de imagem. Daí foi rápido para o armazenamento em CDs, *pen-drives*, memória interna, externa e na própria web.

Em todas essas etapas, o suporte material mudou a relação do olho com a imagem, na verdade não apenas o olho, mas um conjunto de funções corporais dentro de um contexto somático maior, implicando relações de um visualizador incorporado. Formas materiais criam experiências corporais diferenciadas. Por exemplo, dispositivos de enquadramento distinguem as relações entre espaço fotográfico e espaço real; por vezes, o quadro da fotografia acentua o espaço.

Essas imagens capturadas de relações sociais cotidianas, apesar de serem vistas como objetos triviais, são as mais poderosas e eficazes forças sociais e serviram durante determinado tempo para representar as relações em um contexto particular e íntimo. Pensar essas imagens a partir de suas materialidades significa poder resolver os reais contextos nos quais os objetos são feitos para significar, desvendando, assim, as mais sutis conotações culturais.

Segundo Certeau (1994), os objetos retiram seus valores culturais de certos lugares e situações. Embora tais escolhas não possam ser reduzidas a uma única expressão proposital, essas expressões são significados latentes e incidentais, formando pontes entre os mundos físicos e mentais, conscientes e inconscientes. Os objetos contribuem para a construção de um mundo culturalmente constituído. Da mesma forma, as fotografias do arquivo íntimo pessoal devem ser pensadas em sua materialidade e na situação material do usuário no momento de seu uso. Por exemplo: as configurações espaciais do contexto de produção e distribuição dessa imagem; a

tecnologia envolvida no processo; e a estruturação dos mecanismos de interface. Edwards e Hart (2005) concluem que a materialidade tem um caráter positivo, pois está preocupada com objetos físicos reais, em um mundo fisicamente apreendido não apenas através da visão, como também das relações corporais, consubstanciando olfato, paladar, tato e audição. Acreditam, assim, não estar lidando com um fetichismo redutor, mas com um fluido e complexo relacionamento entre as pessoas, as imagens e os objetos.

### 3 SEGUNDO CAPÍTULO: O INSTANTÂNEO FAMILIAR

#### 3.1 A representação da intimidade

Fotografias são talvez os mais misteriosos de todos os objetos que constituem e engrossam o ambiente que reconhecemos como moderno. (SONTAG, 1981, p.3).

Os lares modernos representam os principais arquivos das imagens e da memória pessoal, como um álbum com diferentes proporções e interações, e também verdadeiros documentos culturais e visuais que marcaram uma época e que ainda influenciam as nossas relações com a materialidade da imagem e suas interações com o privado, o público, o tempo e o espaço.

Desde sua invenção e cada vez mais, com sua popularização, a fotografia passou a ser produzida, mostrada e, as mais valiosas, dispostas em espaços íntimos da vida familiar. Essas relíquias dos instantes cotidianos circulavam no espaço e no tempo presente, quer fossem encontradas entre as folhas de um álbum ou em escaninhos, prateleiras, criados-mudos, carteiras, ou em velhas caixas de sapatos guardadas no armário.

Henry Wilhelm deu ótimo exemplo da nossa relação com fotos familiares durante palestra proferida, em julho de 2007, em um dos maiores eventos internacionais de fotografia – o *Rencontre d'Arles*, na França. Ele mostrou a primeira página do jornal *The New York Times* onde aparecia uma mulher que fugia da casa em chamas carregando nos braços uma série de retratos de sua família. Questionada sobre a razão de não tentar salvar outras coisas, ela respondeu que os bens poderiam ser comprados novamente, mesmo com dificuldade, mas as imagens de sua vida estariam perdidas para sempre.

Para entendermos a dinâmica de memória domiciliar, precisamos primeiramente explorar as condições especiais da vida da classe média do século XIX, já que a estrutura de uma típica casa burguesa difere radicalmente das concepções das casas que surgiram no início do século XX e criaram a base para as habitações familiares nas quais hoje vivemos.

*Designs* mais antigos enfatizavam os ornamentos, muitas vezes, em um espaço organizado de modo quase casual. Contudo, impulsos reformistas motivaram os arquitetos modernistas a se expressarem de forma mais notável nos grupos *avant-garde Neues Wohnen e Bauhaus*, que sentiam que os interiores tradicionais falharam em servir às necessidades dos moradores. (SILVA, 2008).

Ao mesmo tempo, a organização altamente segmentada dos lares da classe média do século XIX contribuiu para a expansão de uma cultura da memória do íntimo e da exposição dessas imagens de forma mais descontraída para quem se interessasse em conhecer a família e seu lar. Apesar da crença na separação da esfera do público e privado, para Tebbe (2008), as casas modernas já eram públicas e privadas ao mesmo tempo: uma vitrine para o mundo e também um abrigo contra ele. Os espaços domiciliares dialogavam com os dois conceitos e ofereciam a seus moradores a oportunidade de compartilhar as imagens pessoais com as pessoas queridas à família.<sup>64</sup>

Wilson Gomes, ao fazer uma análise acerca dos translados idiomáticos do termo, concluiu que o termo original do alemão *öffentlichkeit* – condição das coisas e fatos naquilo que neles é aberto, visível, exposto. – não possuía a noção de espaço cujo termo esfera pública hoje agrega. Segundo o autor, isso se deu sob influência do termo em anglo-americano *public sphere*. (SILVA, 2006). Com a Era Digital e com a redemocratização ocorrida na sociedade brasileira a partir de 1980, o conceito de esfera e de espaço público ganhou novas proporções. De acordo com o proposto, os inúmeros espaços que passaram a caracterizar o antigo estilo de casas são separados em três regiões: espaços comunais, espaços privados e bastidores, referindo-se às áreas utilizadas principalmente pelos membros da família (atores).

As divisões da casa representavam zonas com significados particulares. Espaços festivos da casa como a sala eram considerados os “palcos de entrada”, lugares onde a família recebia e encenava<sup>65</sup> para seus convidados e comemorava seus momentos íntimos – aniversários e natais. Nesses espaços encontravam-se as imagens que as famílias escolhiam cuidadosamente pela família para representar suas individualidades para seus convidados, além de serem fotografias que influenciavam diretamente nas memórias a serem construídas naquele lugar.

Os espaços das casas criavam forte conexão com as zonas festivas. Ou seja, as memórias davam sentido comemorativo e significado aos espaços domiciliares e às relações pessoais neles vividas. Formam-se estreita relação entre as memórias já construídas e as vivências que ainda aconteceriam. Desse modo, o ambiente doméstico tornou-se o “arquivo” que permitiu seus habitantes construírem as próprias formas de

---

<sup>64</sup> O ato de compartilhar tais vivências do cotidiano ganhou novas proporções com a tecnologia digital e os celulares que utilizam dispositivos fotográficos.

<sup>65</sup> Encenação é um dos elementos de entretenimento do espetáculo, dentre outros a encenação, a plateia, os lugares oficiais, a verticalidade e o evento de mídia. (SILVA, 2006).

ver o passado pessoal e coletivo. Um ambiente emocionalmente construído que transmitia segurança, estabilidade e continuidade para seus moradores<sup>66</sup>.

Assim, o passado influenciava diretamente no presente, pois ornamentar os lares é, segundo Tebbe (2008), domesticar o tempo que marcou a casa, preenchendo-a com enfeites, decorando-a com retratos e atribuindo sentido comemorativo a seus espaços. Já os quartos arquivavam imagens mais íntimas, vistas apenas pelos visitantes mais próximos – é o que o autor classifica como bastidores da representação familiar, os espaços mais íntimos de vivência e trabalho.<sup>67</sup>

Portanto, a classe média moldou suas casas com a memória, preservando uma versão idílica do passado. O que reforçou o sentimento de estabilidade e continuidade – principais sustentáculos da cultura da memória familiar e do culto da domesticidade. As memórias domiciliares faziam parte de uma construção baseada no desejo generalizado de uma decoração tranqüilizadora que ressesgurasse as narrativas de seu passado. No século XIX deu-se mais evidência à família, ao popularizado Natal, aniversários infantis e ao aniversário de casamento. Todos enfatizando a continuidade e estabilidade no seio familiar.

Como podemos observar, a cultura tanto da construção dessas memórias familiares<sup>68</sup> como do registro cotidiano e das construções das identidades cresceu, enquanto a classe média foi se estabelecendo socialmente. Os lares burgueses do século XIX favoreciam o registro da vida que neles se estabelecia, das festas familiares e memórias cotidianas produzidas naquele ambiente para decorar a si próprio. Ornamento usado como uma narrativa que contava a história de seus habitantes e dos momentos passados. Aquelas mesmas paredes, onde se expunham os retratos dos familiares mais

---

<sup>66</sup> Segundo Tebbe (2008), esses são os principais sustentáculos da cultura da memória familiar e do culto da domesticidade.

<sup>67</sup> De certa forma, isso também ocorre nos sites de relação social da internet, onde o usuário tem a possibilidade de compartilhar seus álbuns apenas com as pessoas relacionadas e adicionadas ao seu perfil ou ao público em geral e também de inserir imagens que apenas poderão ser visualizadas por um grupo específico dos seus contatos.

<sup>68</sup> Conforme Favart-Jardon (2002), a memória familiar é um processo ativo, fundamentalmente plural, é assim a herança passada e renovada por todos os membros, não de forma acumulativa, mas em um processo no qual os membros são por vezes receptores, por vezes produtores. Consistindo na preservação e no desenvolvimento de um patrimônio simbólico que nunca se estabiliza. A memória individual é, pois, um modo de percepção coletiva, que muda de acordo com o espaço individual dentro do grupo, na relação estabelecida com os membros e com o próprio ambiente. A partir desse dado, o autor conclui que a memória é construída em parte e influenciada pelas relações com as pessoas mais próximas que funcionam como molduras para tais memórias: família, esposos e amigos. Distingue a memória familiar em duas faces opostas complementares: a “memória íntima” – de difícil comunicação por ser subjetiva, pessoal e emocional – e a “memória composta” – a qual representa a identidade familiar, que, apesar de estar contida no indivíduo, é construída e dividida socialmente, mais normativa e menos emocional.

queridos, e que eram as que cercavam e protegiam seus habitantes contra elementos externos, edificavam uma narrativa acerca de quem morou ali, de quem participou dos momentos íntimos de festa e viagem, contando a história da família, dos seus queridos e das conquistas pessoais, permitindo ver um instante precioso, resgatado no tempo e preservado pela imagem fotográfica. (TEBBE, 2008).

Ou seja, as fotografias expostas faziam parte de um processo com começo e fim – um tempo linear – uma narrativa mais linear do que a hoje encontrada no ciberespaço – mesmo que o tempo cronológico não coincidissem com a colocação das fotos. Primava-se, assim, por uma ordem ritual, de motivos ou ocasional. Diferentemente, as imagens virtuais nos fazem reviver outras imagens – um tempo circular – mesmo que não estejam diretamente relacionadas.<sup>69</sup> Hoje, a estética *clean* das residências retirou boa parte dos inúmeros fragmentos estáticos de instantes cotidianos dos personagens familiares das paredes e das estantes. Imagens que perderam, gradativamente, seus espaços, sua materialidade e passaram a ser arquivadas apenas digitalmente. Surge assim uma nova relação com a memória, com o arquivo e com a convivência de tais lembranças. Nas fotos a seguir, podemos ver dois tipos de imagem: o analógico e o digital.



Imagens 8 e 9 – Materialidade analógica e digital.

Ao comparamos essas duas imagens<sup>70</sup>, a diferença maior reside no seguinte fato: enquanto a primeira está exposta num álbum, em casa, guardada em alguma caixa ou gaveta, a segunda pode circular o mundo pelo ciberespaço. Ver uma imagem digitalizada significa não mais saber, só pelo seu aspecto, se foi produzida há dois anos ou há dois dias<sup>71</sup>. Conforme podemos perceber, a primeira imagem perdeu algumas

---

<sup>69</sup> Ver Silva (2008).

<sup>70</sup> Pertencentes respectivamente à família Albuquerque e ao álbum eletrônico <http://www.flickr.com/photos/analicediniz/>

<sup>71</sup> Claro que outros signos podem direcionar o espectador a uma noção temporal: a moda de roupas e cortes de cabelo, modelos de carros e frases expressas em placas ou em publicidades espalhadas pela cidade e retratadas na imagem fotográfica. Mas a real materialidade da imagem ao ser digitalizada passa a ser preservada dos fatores espaciais e temporais que a estragam, rasgam, a tornam amarelada e expressam marcas de dobras ou cola que evidenciam a sua pertença a um álbum ou porta-retrato.

definições imagéticas, como a diferença de tons e traços entre água, areia, ar e céu, e criou outras materialidades que deixaram traços, dobras, datas e versos. Assim, elas perdem seu lugar no espaço e no tempo para estabelecerem outros tipos de relações e paradigmas.

As imagens arquivadas digitalmente perderam os traços do tempo e de uso. Apesar de terem perdido em materialidade, essas imagens ganharam em convívio social, já que o espaço virtual permite a um observador construir a ordem sequencial desses arquivos, marcando maior liberdade do sujeito no seu ato de olhar e se relacionar com as imagens, e rompendo convenções que operavam conjuntamente, em um código fotográfico, em uma narrativa de um álbum material, assim como pressupostos sociais, que permitiam serem analisadas e melhor compreendidas.

De modo geral, boa parte das fotografias sobre o passado não são preservadas. Inúmeras transformam-se em lixo reciclável, ou ocupam espaço em alguma gaveta da casa até alguém criar coragem para jogá-las fora. Segundo Kossoy (2001), até mesmo alguns fotógrafos têm demonstrado pouco interesse em manter a memória desses registros.

Muitas vezes nos deparamos com antigos álbuns de família, com rostos sem nomes e sem histórias. Eles ocupam lugares, mas não são cuidados; começam a desbotar e um dia desaparecem. Esse processo de deterioração da memória acentua-se na contemporaneidade, tanto pelo descaso com as fotografias analógicas quanto com o frágil e temporário armazenamento da fotografia digital em computadores e discos virtuais.

Como a fotografia representa a janela para um passado, com a sua destruição perde-se essa ligação com o mundo de ontem e, ao mesmo tempo, dela também se perde o referente – o passado, representação dessa fotografia e a visão que ela possibilitava – como guia visual, um olhar que esteve lá, o olhar daquele fotógrafo, naquela situação. Por tais razões servem as imagens e os arquivos. Para podermos fazer essas e outras descobertas; para não perdermos as lembranças de certos momentos e das pessoas que nos são caras, para que nossa imagem não se apague; para que não percamos as referências do nosso passado, dos nossos valores, da nossa história, dos nossos sonhos (KOSSOY, 2002).

Com as novas técnicas, a materialidade do álbum fotográfico analógico é transformada em um banco de dados virtual que está propenso ao desaparecimento no primeiro problema com o computador. Assim, imagens de pais e filhos, maridos e

mulheres, irmãos e parentes podem se perder para sempre. A memória do cotidiano feita pelos amadores, que nos legou um tipo fundamental de memória dos séculos XIX e XX, pode não se repetir e desvanecer no universo virtual da atualidade. É nesse processo que Cunha (2004) argumenta que a harmonia da visualidade familiar passa a se fragmentar e a nitidez, a continuidade e as causalidades explícitas desaparecem. Restam apenas ruínas, descontinuidade e isolamento. Para a sua existência, a materialidade imagética passa a depender dos aparatos tecnológicos e dos processos comunicacionais do virtual.

Evidentemente, a principal questão diz respeito a certa desterritorialização do fluxo informacional, sentida às vezes na forma de um incremento da capacidade narrativa dos grupos sociais, incremento também da capacidade de inserir novas informações à rede (redução de filtros, de controle); e outras vezes sentida como mais um mero artifício ardiloso dos centros hegemônicos para reconstruir os procedimentos clássicos do colonialismo e da expansão capitalista, incapazes de manter no contemporâneo padrões criados na revolução industrial. Em tempos de “livre” circulação de capitais, a liberação dos fluxos informacionais digitais seria o modelo incontornável. A pergunta que o problema da desterritorialização coloca insistentemente é a seguinte: seja a partir da ingenuidade dos integrados ou a partir da crítica dos apocalípticos, estaríamos ou não vivendo uma etapa de superação de fronteiras, a fase terminal da geografia política, a era da adesão absoluta e incontornável ao magma digital?

### **3.2 A atualização de sentidos no instantâneo fotográfico**

Na argumentação de Silva (2008), o álbum familiar não representou – nem em seu surgimento e ainda menos na fotografia digital – apenas um registro visual do cotidiano e das memórias familiares, mas um recurso para contar essa história. Uma narrativa visual que oferece suporte para um relato oral, transformando-se com o tempo e de acordo com cada relator que apresenta o álbum a um visitante ou espectador. Ele aponta a diferença entre narrar e relatar, sendo esta última uma forma de atualizar os sentidos do instantâneo fotográfico que compõe esse arquivo coletivo da intimidade.

Nessa perspectiva, o autor nos instiga a questionar a fotografia como reprodução de uma realidade, ou seja, menos como uma duplicação do mundo, cópia ou reprodução e mais como uma produção carregada de mistérios e imaginação, marcada pela luz refletida de algo que esteve ali. Não só uma pessoa ou um objeto em especial, mas seu índice. Por isso, define a fotografia como representação fantasmática de uma pessoa, do

efeito de luz produzido por seu corpo. Realmente, a primeira condição existencial das imagens fotossensíveis é ser na sua gênese um índice, pois, antes de tudo, é uma impressão química, produzida por um fluxo fotônico procedente do cenário e do reflexo dos corpos, podendo, a partir daí, assemelhar-se a seu referente e, conseqüentemente, tornar-se um ícone, para finalmente adquirir sentido e ser um símbolo da família e da sua união. Entler nos oferece uma interessante reflexão a respeito dos princípios fotográficos:

Para começar, aceito a indicialidade como um princípio genético da fotografia, sem julgar necessário maiores ponderações. Tal definição não se coloca como contraditória diante daquelas que sustentam o caráter simbólico ou analógico da imagem. A conexão física entre o referente e o suporte sensível diz respeito a um momento da pragmática fotográfica que não nega, em si, nem a existência dos códigos do aparelho que se interpõem a um e outro, e nem a analogia, em maior ou menor grau, como um dos seus efeitos (ENTLER, 1994, p.60)

Assim, a fotografia permanece no centro de um vigoroso debate acerca da visualidade humana, que aponta para duas grandes formulações teóricas: uma voltada para o aspecto indicial<sup>72</sup>, documental, referencial e de registro do real da fotografia e, a outra, para o aspecto icônico<sup>73</sup> que enfatiza a interpretação da composição interna da imagem, seus elementos constituintes, podendo ser acionados pelo caráter icônico. (NUNES, 2007). De fato, são conceitos inerentes ao modo como a fotografia é vista socialmente, seja como uma duplicação da realidade ou como um mundo imaginário produzido coletivamente pelos nossos afetos e que influenciam a maneira como as pessoas se comportam no ato fotográfico (poses naturais ou performáticas), no uso como instrumentos de memória de um passado, como ferramenta de identidades em construção ou, ainda, na interação entre a narração visual intrínseca e própria de cada imagem, o relator ou expositor do álbum (quem conta a história) e seus espectadores.

---

<sup>72</sup> Entretanto, não devemos nos esquecer que além dos suportes de base imaginária narrativa e enquadramento, existe mais uma relação da fotografia com o objeto representado: ela é passado, e, como tal, constitui-se como prova da realidade. É nesse ponto que a foto se diferencia das demais artes visuais. Mas é pela narrativa e pela releitura dessas imagens que seu contexto é atualizado. Apesar dessa relação física entre o fotografado e o objeto ainda ser considerada o aspecto diferencial e fundamental da fotografia, esse caráter não deve ser o único aspecto contemplado para significar a imagem fotográfica. Fora isso, esse aspecto deve ser problematizado com a intenção de superar a noção ingênua de que as fotografias se constituem em cópias da realidade, em mimese da realidade.

<sup>73</sup> “Segundo esse modo de interpretar fotografias, a função icônica torna-se indispensável para a atividade analítica e crítica da fotografia enquanto configuração expressiva. Nessa perspectiva, a fotografia termina por se afastar de seu aspecto documental e da possibilidade de funcionar como instrumento de apoio à pesquisa em muitos campos das ciências humanas, com a antropologia e a história”. (NUNES, 2007, p.3).

Portanto, é necessário considerar os dois aspectos: o físico-químico (a materialidade da imagem) e o aspecto representativo (a representação visual).

Silva (2008), como muitos autores<sup>74</sup>, tentou sair da absolutização buscando uma relativização do campo referencial e concluiu que esse aspecto representativo requer três fatores para se constituir: a fonte física a ser representada; a imagem criada na fotografia; e o observador. Considera que se existe algo real na fotografia é esse objeto que refletiu a luz impressa. Por meio da ideia do entrelaçamento entre as ações do ato fotográfico – isto é, a possibilidade de uma imagem, o fato obtido (a fotografia) e o observador (destinatário) – podemos perceber como as relações entre o real, a ficção, o imaginário e o simbólico estão intrinsecamente ligadas ao processo.

Coincidindo com essas três condições da existência fotográfica, Furst (1992) ressalta que ao fazermos uma leitura da fotografia devemos estar atentos às conotações dentro da própria imagem<sup>75</sup>. Há três olhares possíveis para essa interpretação: uma primeira leitura – a partir do olhar dos personagens presentes na imagem fotográfica; uma segunda – do ponto de vista do fotógrafo, visão antagônica à dos personagens, lembrando que a posição da câmera, o momento em que a imagem foi feita e de que a construção do signo passa pelas escolhas e pelos valores do sujeito enunciador; e a terceira – feita pelos espectadores da foto, de acordo com determinantes culturais de cada sociedade e indivíduo. (TACCA, 2005).

Para Nunes (2007), ao enfatizarmos os elementos de uma imagem – constitutivos de sua organização interna, os quais caracterizam sua composição, tais como contrastes, texturas, enquadramento, profundidade, luminosidade – passamos a considerar as estratégias de composição do ato fotográfico e a perceber existir algo que coloca a fotografia no papel de criadora, e não apenas de cópia da realidade. Assim, na perspectiva de delegarmos o papel de interpretação da imagem para a instância da percepção, o ato de perceber fotografias passa a lidar com a expectativa cultural e subjetiva de quem vê a imagem. Afinal, a fotografia existe apenas na perspectiva de que alguém a viu e a interpretou. Barthes (1984) nessa abordagem criou dois conceitos: o de *studium* – realidade concreta e objetiva da imagem isenta de interpretação estética; e o

---

<sup>74</sup> Dubois (1994), por exemplo, afirma que essas considerações semióticas possibilitam um deslocamento da fixação acerca do referencial, para a realização de uma análise mais profunda da condição da imagem fotográfica. (NUNES, 2007).

<sup>75</sup> O autor contrapõe-se a Barthes (1984) em seu primeiro texto sobre a fotografia, quando este elucidou os mecanismos de leituras com: uma conotação perceptiva – onde as conotações da imagem coincidem com as da linguagem; uma conotação cognitiva – leitura que depende de informações socioculturais do leitor; e uma conotação ideológica – leituras de acordo com ideais, valores e razões.

de *punctum* – campo que foge dessa realidade concreta da imagem fotográfica, aberto à subjetividade e atingindo a observação estética da imagem.

É na tentativa de dialogar com essas perspectivas, com a intenção de ampliar os modos de análise, que consideramos a fotografia tanto um documento analógico quanto indicial da visualidade, que tem como reflexo o congelamento e a conservação de seus referentes como um meio de configuração própria e elementos e composições internas abertas a interpretações. Fabris (2007) relembra Virílio (1998) para dizer que as novas produções fotográficas feitas por imagens digitais dão-se por meio de uma simulação numérica, a qual engendra uma nova dimensão do real. É o que Couchot (1998, apud FABRIS, 2007) chama de *analogon*, isto é, uma imagem que sofre por meio de cálculos uma purificação e transformação. As imagens numéricas não podem mais serem pensadas com conceitos tais como original, cópia, representação e duplicação.

Nessa vertente, o *analogon*, apesar de ter uma aparência perceptível, é completamente constituído por cálculos, o que o classifica como algo à parte. Por isso, sua natureza é paradoxal. Comporta duas formas distintas de configuração visual: uma descrição matemática no computador que constrói uma imagem, ou partindo de traços do real, como um desenho, pintura ou fotografia e que, apesar de ser uma imagem criada com base em algo real, deixa de ter qualquer relação com a realidade preexistente. Ela é decomposta em pixels, constituindo-se em uma imagem-matriz de qualidade particular. Essa característica morfogenética particular permite, assim, a manipulação e acesso direto a cada um dos elementos dessa imagem.

A imagem numérica não é mais o registro de um vestígio deixado por um objeto pertencente ao mundo real. É resultado de um processo, em que o cálculo se substitui à luz, e o tratamento da informação toma o lugar da matéria e da energia. A lógica figurativa da representação óptica é substituída pela lógica da simulação, caracterizada por um espaço sem lugar determinado, sem substrato material, totalmente liberto do real. (COUCHOT, 1998, p. 134-137, 145 apud FABRIS, 2007, p.16).

Existe um argumento filosófico que define a contemporaneidade como o colapso da supersustentação das narrativas e testemunho do fim da história. Há, também, a noção da centralidade do simulacro, uma produção, reprodução e circularização de signos infinita, a qual explica o fato da distinção entre original e cópia ter se tornado trivial. Para Silva (2008), a fotografia digital anunciou a crise e a renovação de alguns modelos modernos. O primeiro índice dessa crise e renovação se refere à própria câmera, quando a imagem passa a ter um ritmo eletrônico. Já apontamos algumas

mudanças causadas pelas câmeras digitais ao ato de fotografar. Mas, ressaltamos, essa mudança não é tão simples quanto parece. Ela ampliou o acesso à produção e distribuição de informação: com a maioria dos aparelhos celulares é possível produzir uma foto e carregá-la prontamente na internet.

Outra mudança fundamental é a perda do referencial acerca do original. Por meio de *softwares* como o *Photoshop*, podemos trabalhar uma imagem e produzir outras a partir dela. Entretanto, essas novas imagens, segundo o autor, não seriam fotocópias, reproduções de um original. Cada cópia singular se torna um original:

Se antes, com Benjamin, falávamos de cópias e reproduções, agora falamos de “traduções” de um programa para outro, de “conversões” das representações ou até de “importações” do scanner para a memória do disco rígido do computador. A nova operação é possível pela memória virtual do computador, que a retém e converte em pontos, para depois editá-la cada vez de uma maneira distinta, e assim por diante. O manual diz tudo: “As imagens podem ser traduzidas para o programa Photoshop pelo escaneamento da foto, slide ou imagem; mediante a captura de imagens do vídeo; ou pela importação eletrônica de um desenho artístico criado por um programa específico [...] O programa Adobe Photoshop permite controlar o processo pelo qual a fotografia ou slide se transforma em imagem digitalizada”. (SILVA, 2008, p.56).

A alteração digital da imagem fotográfica não aponta para o fim eminente da crença enraizada socialmente segundo a qual a fotografia representa um pedaço do real captado pelas lentes. Pelo contrário, segundo Fabris (2007) ressalta, a fotografia parece estar imune às desconfianças quando transita pelo imaginário social. Exemplo disso é o fato de ainda haver imagens que se tornam símbolos de determinado momento e de ainda despertarem a consciência crítica da sociedade, sintetizando em si um conjunto de valores que vão além do visual, mas que são também éticos e estéticos.

Embora na ótica da autora tais dilemas somente serão solucionados se a fotografia tiver sua função social repensada, Manovich (2000) argumenta que a tecnologia digital deve forçar uma nova categorização radical sobre o realismo e a representação.

O fato de a fotografia poder ser alterada digitalmente aponta para uma morte iminente, ou haverá outras possibilidades para a imagem analógica na atual sociedade? Uma resposta parece surgir de imediato. A possibilidade de alteração digital da imagem indicial [...] parece ter servido de mote a análises que discutem o valor de autenticidade da fotografia a partir de diferentes perspectivas. (FABRIS, 2007, p.2).

Pode-se construir ou registrar algo no calor de seu acontecimento, mas em ambas as formas a fotografia é vista pela sociedade como evidência de algo que

aconteceu, no momento em que o operador voltou sua câmera para determinado referente e disparou o obturador. Na conclusão de Fabris (2007), esse caráter testemunhal da fotografia, ainda tão prezado nesse momento em que as tecnologias da informação apontam para uma desnaturalização crescente do real, fornece uma âncora para uma sociedade que não consegue romper de vez com a materialidade do mundo.

### 3.3 Fotografia e representação

Lacoue-Labarthe, Rogiers e Meatyard (1986) argumentam o seguinte: ao se levantar a questão sobre a fotografia ser ou não arte, deixava-se de lado um ponto mais importante: o que a fotografia pode nos dizer sobre arte ou representação? Para ele, Baudellaire, ao ver a fotografia como a antítese da arte, mais do que questionar o aspecto duplicativo do *medium* que arruinava o gesto artístico, apontava sem querer para um aspecto importante e inovador da fotografia: a sua teatralidade.

Portanto, embora possamos produzir uma fotografia, sob qualquer circunstância (condições de luz, ambientes pessoais ou sociais), por qualquer razão, e em seguida mostrar essas imagens a qualquer um, de novo sob qualquer circunstância e por qualquer razão, parece que nós não nos comportamos desta maneira.

Segundo Lury (1998), a natureza da fotografia familiar é teatral, formada por atores expressivos, com roteiros, coreografias e geografias imaginativas encenadas e representadas – ela é sempre performática. E, uma questão fundamental é que as performances são socialmente negociadas não só entre os atores, mas também com uma audiência imaginada. Num sentido geral, posar para uma fotografia pode ser considerado como uma maneira pela qual o sujeito da imagem responde à presença implícita do contemplador. É assumir uma postura, um “eu” imaginário diante de qualquer contemplação.

A Era Moderna foi caracterizada pelo consumo de imagens, usando-as tanto para uma mudança crítica do social quanto pela capacidade de apropriação da realidade para transformá-la ideologicamente, fato exemplificado pelo surgimento de símbolos políticos e do mundo do entretenimento. Para a modernidade, a fotografia constitui uma das suas legítimas formas de representação<sup>76</sup> e com ela o culto das personalidades.

---

<sup>76</sup> Hall (2003) define representação como um processo pelo qual os membros de uma cultura usam uma linguagem (amplamente definido como qualquer sistema que desenvolva símbolos e sistemas de significação).

Ninguém mais do que Andy Warhol<sup>77</sup> soube tão bem explorar as proliferações das mitologias individuais na modernidade. Exemplo disso são as obras que refletiam uma sociedade sedenta por novos ídolos da comunicação de massa, como seus quadros com imagens repetidas de Elvis, Marilyn, Jacqueline Kennedy e até um retrato de Mao.

O conceito de representação, segundo Hall (2003), indica que as coisas, os objetos e mesmo as pessoas não carregam em si significados fixos ou verdadeiros. Pelo contrário, somos nós que construímos esses sentidos e, conseqüentemente, seus significados sempre mudam de acordo com o período e a cultura. Logo, devemos ter em mente que a representação passa por um relativismo cultural entre uma cultura e outra.

Xavier (2005) exemplifica tal fato ao afirmar que as antigas formas de representação, sempre na tentativa de salvar a perenidade humana da ação do tempo, congelavam e enrijeciam nossos corpos e identidades com a prática de embalsamentos e mumificações. Esta ação para o autor se constitui na gênese de todas as artes plásticas<sup>78</sup>. Luís XIV, por exemplo, não quis ser embalsamado e contentou-se apenas com o seu retrato.

Como ressalta Silva (2008), por meio das imagens pictóricas de Luís XIV, quadros e moedas estampadas com sua face, podemos perceber a relação entre representação, poder, retratado e produtor visual. O pintor, no caso, conta a história daquele que disse “o Estado sou eu”, havendo uma cumplicidade entre quem faz a história e aquele que o desenha: entre o rei e o artista. Desse modo, a imagem cumpre uma função ideológica explícita, e, portanto, o cenário de sua imaginação é previamente estudado e calculado para a história. Mas a modernidade criou outra forma de fixar artificialmente as aparências físicas do ser: a fotografia. Assim, os ícones simbólicos da sociedade moderna penetraram na intimidade dos lares e alcançaram espaços sagrados. Essas imagens simbólicas também modificaram a forma como nos retratamos – como nos vemos e queremos ser vistos.

As imagens técnicas constituíam narrativas apoiadas nas características aparentes de ficção, com apelo à subjetividade artística ou à realidade, ou apelando à objetividade científica do aparelho fotográfico. Os responsáveis pela propaganda de guerra, nazistas e do exército americano utilizaram essas qualidades de imagem

---

<sup>77</sup> Warhol deixou de lado os ideais grandiosos não pretendendo mudar a sociedade, pois acreditava que de nada servia a indignação. A cultura pop significou uma transformação radical na mentalidade de toda uma sociedade; na forma como as pessoas vivenciavam a juventude, a imagem e o consumo.

<sup>78</sup> Segundo o autor, a primeira estátua egípcia foi feita a partir de uma múmia curtida e petrificada.

construída ideologicamente para impor uma visão sobre a “verdade”, usando a noção de indicialidade como testemunha do fato e designativa no indicar e apontar algo real. Imagens que foram, e ainda são, abusivamente utilizadas para construir uma visão de mundo sobre a sociedade. Então, a fotografia, além de ter tornado possível a expansão do olhar do cidadão comum, também foi instrumento de padronização do olhar a respeito do “outro” e de nós mesmos:

Entendemos o outro imagético como [...] o exotismo próximo, que se fará mais presente no final do século retrasado e início do século passado, principalmente pela escola americana de documentação social. (TACCA, 2005, p.15).

Tanto a fotografia documental americana quanto a fotografia humanista francesa tentaram erguer a autoestima de suas respectivas sociedades por meio de conceitos estabelecidos por essas imagens – a fotografia como representação de uma sociedade que anunciava sua recuperação. Por exemplo, a fotografia documental da FSA<sup>79</sup> despontou com o objetivo de contribuir para a superação da economia rural e dos agricultores cujas vidas foram arrasadas pela depressão econômica americana. A fotografia humanista, por sua vez, propunha reconstruir na França do pós-guerra um grande corpo de imagens que reformulasse o conceito da “francesidade”.<sup>80</sup>

Para Tacca (2005), a imagem dentro de uma cultura passa necessariamente por duas experiências inseparáveis: uma de ordem natural – referente ao funcionamento dos organismos humanos, e outra de ordem cultural – ligada ao contexto sociocultural. Portanto, as imagens mentais conscientes e inconscientes se relacionam de forma ambígua com as imagens reais. Com isso, o autor faz coro às definições de Hall (2002), ao dizer que, a imagem mental dentro do que chama de imaginário social dá-se por uma prática normatizada pelas relações sociais, por meio de representações codificadas da realidade, sendo produzidas por intermédio de todos os nossos mecanismos perceptivos. A imagem produzida culturalmente é, quase sempre, incorporada à inconsciência e consciência dos indivíduos sem mediações interpretativas. Ou seja, é encarada como possibilidade de olhar para fora do mundo cultural do indivíduo. “A imagem como

---

<sup>79</sup> A Farm Security Administration foi criada pelo governo Roosevelt em 1935, como parte de um projeto (New Deal) para combater a pobreza rural.

<sup>80</sup> Essas propostas de construção imagética se desenvolveram e se fortaleceram com o conceito de paradigma representacional dominante, ou seja, essas abordagens ofereceram certa visão acerca desses eventos documentados, uma construção que recai sob a forma como essas representações foram feitas, pelas escolhas, tanto do fotógrafo, quanto da sociedade. (HALL, 2003).

representação cultural, seja ela sua carga simbólica, epistêmica ou estética, é, de qualquer forma, uma construção de conhecimento da realidade”. (TACCA, 2005, p.12).

A perspectiva *artificialis* apontou uma “verdade imagética”, e a partir dela a representação passou a se dar por uma visão humana e objetiva, e não mais segundo parâmetros divinos, que se estabeleceram e fortaleceram com a invenção fotográfica. Esta, segundo o autor, nos colocou diante de uma nova representação dada por delegação, uma verdade de uma imagética realista, dotada de aura, neutralidade e objetividade, que não interpunha nada entre ela e o leitor. Foi por meio dessa verdade imagética que as imagens técnicas passaram a criar juízos a respeito da realidade, pois a percepção sobre as significações da realidade a partir da imagem técnica difere das significações do discurso verbal.

Como podemos perceber, a fotografia suscitou não apenas debates sobre o desenvolvimento de uma nova estética, mas também sobre essa nova construção de conhecimentos e sentidos. A partir de tais crenças e necessidades, surge o fotojornalismo e as imagens foram adquirindo cada vez mais importância e vida social. Os fotojornalistas eram conectados com novas formas de comunicação para a qual surgia uma nova demanda: nem leigos, nem especialistas, mas um público que pertencia à esfera da vida cotidiana.

### **3.4 A fotografia analógica e a Era Moderna**

A modernidade instaurou-se na arte com novos estilos gráfico-plásticos. Assim como o cartaz litográfico, a fotografia e o cinema contribuíram para essa consolidação. Neste processo, a tecnologia possibilitou que mais pessoas tivessem acesso às imagens fotográficas; o princípio da reprodução cresceu e com ela a necessidade de ser fotografado e construir uma memória. Mais que em qualquer outra época, o mundo passou a ser visto por representações visuais (CAUDURO; RAHDE, 2005). Assim, a fotografia moderna, na primeira metade do século XX, ofereceu uma forma particular de ver o mundo.

Para Silva (2008), o álbum familiar analógico constitui-se no verdadeiro vestígio do século XIX, fazendo da fotografia a legítima forma da modernidade. Ao reconhecermos na imagem fotográfica a imersão da máquina fotográfica e a repetição de um processo mecânico de um original, fica claro que fotografia e modernidade caminham paralelamente. A explicação do autor para sustentar a noção de que fotografia deva ser reiteradamente associada à modernidade é o fato de que as imagens

do mundo moderno, assim como as fotografias, são imagens industrializadas, feitas principalmente por meios mecânicos. Isto sugere “objetividade”, por conseguinte, propagando uma verdade científica. Não apenas o negativo representa a Era Moderna, mas também a câmera, no sentido de produzir um ícone que finalmente sai dos cânones do Renascimento e concebe a imagem como expressão de um mundo representado por um efeito luminoso mensurável.

Tal afirmação evidencia o ato técnico do fazer fotográfico, escapando da ideia segundo a qual a produção imagética requer um esforço manual, uma relação divina, ou mesmo mera intuição dos pintores. Com sua celebração da máquina, o modernismo europeu apoiava a ideia de a fotografia ser a mais importante forma de representação. Assim, as fotografias passaram a ser o registro e o documento que compreendem as mudanças aparentes no mundo. Segundo, porém, ressalta Lissovsky (2006), o surgimento da fotografia moderna está vinculado tanto à tecnologia do instantâneo quanto à cultura da instantaneidade. Ao explorar as possibilidades dessa instantaneidade, inúmeros fotógrafos encontraram suas marcas de autoria e estilos estéticos que assinalaram os fundamentos da imagem e da linguagem moderna.

É no contexto de uma sociedade industrial e da instantaneidade de uma imagem objetiva que surgem as indústrias fotográficas, empresas que produziam filmes, câmeras portáteis, acessórios e papéis fotográficos. Essa época é muito bem sintetizada por George Eastman, quando criou o lema: “Você aperta o botão, nós fazemos o resto”. A partir de então a fotografia tornou-se uma das mais incríveis e revolucionárias invenções e a mais popular forma de arte.

Nas últimas décadas do século XIX os profissionais e os amadores que levavam a atividade a sério se juntaram a um grupo ainda maior de fotógrafos casuais. No início dos anos 80 o suporte seco, que poderia ser comprado pronto-para-usar, substituiu o refratário e processo do suporte úmido que exigia a preparação logo antes da exposição e cujo processo deveria ocorrer antes que a sua emulsão secasse. O suporte seco precedeu a câmera manual e o instantâneo. A fotografia havia se tornado fácil (SZARKOWSKI, 2007, s/p)<sup>81</sup>.

---

<sup>81</sup> “By the latter decades of the nineteenth century the professionals and the serious amateurs were joined by an even larger host of casual snapshotters. By the early eighties the dry plate, which could be purchased ready-to-use, had replaced the refractory and messy wet plate process, which demanded that the plate be prepared just before exposure and processed before its emulsion had dried. The dry plate spawned the hand camera and the snapshot. Photography had become easy.” (SZARKOWSKI, 2007, s/p.)

Além de terem acarretado a morte da aura artística e de terem legitimado o retrato como o último recanto da contemplação<sup>82</sup>, as relações industriais também fortaleceram o atrelamento da fotografia à família. Bueno (2007) diz que a técnica possibilitou aos grupos sociais ascendentes perpetuarem suas imagens, fosse com o intuito de constituir uma memória ou acentuar uma vaidade.

Os usos fotográficos como registro, documento, símbolo ou metáfora, vistos neste capítulo, servem para exemplificar a complicada posição positivista da fotografia, ao mesmo tempo em que ela também pode se mostrar como uma metafísica romântica, pois de uma forma ou de outra a abstração é o objetivo final. Segundo Lury (1998) o romanticismo continuou a caracterizar a fotografia durante o curso do século XX, lançando-se no consolo do discurso estético modernista, no qual as fotografias foram investidas de um poder que transcende o perceptual.

A partir do desenvolvimento da tecnologia da indústria, como já visto, as câmeras fotográficas tornaram-se facilmente manipuláveis. Esse fato alterou completamente a forma de se retratar a família. Antes as imagens eram produzidas por profissionais que tinham uma visão exterior à instituição familiar e outra relação de afeto. O profissionalismo da produção fotográfica tornava o ato elitista, além de um acontecimento social com hora marcada e planejado com antecedência, e não um momento do cotidiano.

Neste contexto, o amadorismo fotográfico foi o grande trunfo da imagem de família, que ganhou controle e liberdade na produção de suas fotografias. Então, a máquina fotográfica passou a acompanhar a vida familiar, até tornar-se, nos últimos tempos, um divertimento, um produto de massa. (BUENO, 2007). Com a queda do custo das produções visuais, as famílias passaram a poder ter não apenas um álbum, mas vários, que acompanhavam o crescimento e os passos de cada membro da família. Tal fato influenciou o caminho ainda hoje percorrido com a fotografia digital.

### **3.5 A fotografia moderna e sua estética**

Muitos autores tentaram estabelecer as características visuais da fotografia moderna, no intuito de defini-la tipologicamente. Para isso, alguns buscaram manter o foco sobre sua estética, outros sobre seus regimes de visualidade vigentes e outros a respeito dos seus conteúdos, enquadramentos e relações sociais. Lisovsky (2004)

---

<sup>82</sup> Walter Benjamin em *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*.

ressaltou os aspectos clássicos dos instantâneos fotográficos considerando o movimento entre a expectativa do fotógrafo de apertar o obturador da câmera até o ápice desse instante. Para tal reflexão, o autor partiu de quatro representantes do instantâneo clássico e suas relações com a expectativa do instante fotográfico; para todos eles, o instante que advém é este que se “a-presenta”<sup>83</sup>, presentificando sua imagem e seu sentido como: intenção, qualidade, posição ou forma.

A partir de uma análise a respeito da expectativa do instante nas imagens de Sebastião Salgado, o autor encontrou uma construção que revela intenção, tendências e processos. Ou seja, uma posição política e social com o mundo que se revela através de suas fotografias. Imagens que apesar de serem extremamente bem produzidas e pensadas em suas estéticas e enquadramento, e, por isso, criticadas por muitos, são resultado de longos períodos de relação com essas pessoas e suas causas. Já nas imagens de Diane Arbus, encontram-se as denominadas irrupções de qualidades e intensidades para ressaltar a relação da autora com os conceitos e os conteúdos de suas imagens. Acusada, por críticos, de preconceituosa, procurava retratar em suas imagens pessoas que diferissem do padrão considerado “normal” pela sociedade. Desse modo, seus retratos, que não são ricamente pensados em termos de enquadramento ou mesmo em tratamento de pós-produção, documentavam o diferente, o bizarro, o único e a cópia ao mostrar, por exemplo: irmãs gêmeas, ou um homem extremamente alto ao lado de um muito pequeno e pessoas que não fazem parte do padrão de beleza legitimado pela sociedade moderna.

O alemão August Sander, um dos pioneiros da fotografia documental moderna, foi diferenciado no ato de espera que precede o clique pela capacidade de revelar a essência e a posição social de seus fotografados. Por fim, o autor fala sobre a capacidade de Cartier- Bresson de favorecer a emergência espontânea do instante com o momento decisivo.

Assim, o discurso moderno foi formulado legitimadamente com base no que a fotografia mostra. Entretanto, outros fotógrafos foram na contramão dessa tendência e buscaram o que o autor chama de *despresentificação fotográfica*. Imagens nas quais a espera do instante toma forma de uma promessa e um apelo de um futuro, transformando a fotografia em um lugar duradouro; outras imagens parecem ser uma antecipação, um pressentimento de um futuro que se funde com o presente, no devir de

---

<sup>83</sup> Para Lisovsky (2008), os modos de expectativa desses fotógrafos são orientados para o presente.

um compromisso, pois o passado é presente; e, em outras, como nas fotos rotineiras do cotidiano que parecem ser repetidas como que inscritas em um ciclo, um hábito.

Szarkowski (2007), por sua vez, fez um estudo sobre a visualidade fotográfica e o porquê dela aparentar como tal, preocupando-se com o estilo e a tradição da fotografia moderna. Para ele, a grande radical inovação trazida pela invenção fotográfica está no seu processo de seleção<sup>84</sup>. Entretanto, a verdadeira e mais importante mudança que o instantâneo fotográfico trouxe foi a diversidade de imagens e pontos de vista produzidos por homens comuns.

Com a industrialização do aparato fotográfico, a fotografia passou a ser praticada por milhares de pessoas que abandonaram sua fidelidade por um padrão pictórico tradicional, ou que nem tinham tal bagagem para abandonar. A maioria delas não dividiam, absolutamente, nenhum treinamento ou tradição em comum, não eram disciplinadas ou unidas por nenhuma academia ou culpa<sup>85</sup>. Além disso, consideravam a fotografia uma mídia tanto científica quanto artística, comercial, ou de entretenimento e desconheciam as produções uns dos outros. Esses fotógrafos produziram imagens que se diferenciavam de todas as outras até então, e em escala industrial<sup>86</sup>. A visão que eles dividiram não pertencia a nenhuma escola ou teoria estética, além da própria fotografia.

Assim, segundo o autor, podemos considerar a história dessa mídia em termos da progressiva consciência adquirida pelos fotógrafos das características e problemáticas que pareciam inerentes à fotografia. Destacou cinco problemáticas, as quais não devem ser vistas como categorias de trabalho, e sim como aspectos independentes de um único problema:

A fotografia por si só – o homem aprendeu que a fotografia trata do atual e para registrar seus melhores momentos teria de antecipá-los e torná-los permanentes. Mas o factual de uma imagem é sempre diferente da realidade, e o fotógrafo, além de vê-la

---

<sup>84</sup> Para o autor, a diferença entre pintura e fotografia é básica: as primeiras eram feitas – construídas a partir de um conjunto de esquemas, habilidades e atitudes tradicionais – ao passo que as fotografias são tiradas da rua e do mundo. Não era apenas a forma como a fotografia descrevia as coisas que era inovador, mas também as coisas que escolhia para descrever. Pintar era difícil, expansivo e precioso, e representava o que era considerado importante. Fotografia era fácil, barata e registrava qualquer coisa, inclusive as coisas mais comuns que até então não tinham tido espaço nas representações históricas. E uma vez tornadas objetos, permanentes, imortalizadas em uma imagem, essas coisas triviais adquiriam importância.

<sup>85</sup> Aqueles que inventaram a fotografia eram cientistas e pintores, mas seus praticantes profissionais eram um grupo bastante diferente.

<sup>86</sup> Muitas dessas imagens eram produto de conhecimento, habilidade, sensibilidade e invenção. Outras eram produto de acidente, improvisação, desentendimentos e experimentos empíricos. Mas, quer tenham sido produtos da arte ou da sorte, cada fotografia fazia parte de uma produção massiva nos nossos hábitos tradicionais de ver.

diante de sua lente, passou a ver uma fotografia imóvel e invisível diante desta realidade. Ou seja, a questão de escolher o que será enquadrado ou não é do campo artístico e não científico, como muitos acreditavam ao defender que a foto não podia mentir.

O detalhe – a fotografia ensinou o homem a olhar para o trivial e ver sua importância. Assim, despertou muitos para o ato de narrar uma história. Em virtude de não poder narrar coerentemente como uma história, o fotógrafo passou a escolher como fragmento o que lhe parecia relevante e consistente. O fragmento, assim, foi usado pela fotografia como estratégia de narrativa, como pistas do que estava acontecendo, e, ao isolar fragmentos, dava-lhes significados particulares. Se a fotografia não podia ser lida como histórias, ela passou a ser lida como símbolos.

O enquadramento – a imagem fotográfica diferencia-se da criação da pintura por selecionar um fragmento do mundo. Para o autor, o enquadramento é a ação central da fotografia: a escolha do que entra e do que sai da imagem. A moldura, além de separar e demarcar o que o fotógrafo considerou importante, cria uma relação entre os objetos ou as pessoas retratadas, ou seja, tiram-nas de contexto e é através dessa moldura imaginária que o fotógrafo edita o significado do mundo.

O tempo – para o autor, não há nada como o instantâneo fotográfico, e todo fotógrafo é, sem dúvida, um expositor do tempo, da duração, que para ele sempre se dá no presente<sup>87</sup>.

E, por fim, o ponto de vista – a fotografia nos ensinou a ver por pontos de vista inesperados, e os fotógrafos descobriram que por mais que o objeto retratado não pudesse ser movido, a câmera poderia. Assim aprenderam a respeito da clareza e da obscuridade da imagem fotográfica. Não demorou muito para começar a pensar fotograficamente, e a perceber o mundo por meio de imagens evasivas que o transformaram em um lugar muito mais rico e menos simples de visualidade. Depois de mais de um século após sua invenção, a fotografia continua a trazer novos conceitos visuais, provocando e rejeitando nossas noções esquematizadas de realidade.

Por isso, o autor afirma: a história da fotografia parece menos uma jornada do que um crescimento, porquanto seu movimento não foi, nem tem sido linear e consecutivo, mas centrífugo. A fotografia e nosso entendimento sobre ela têm se

---

<sup>87</sup> Para Szarkowski (2007), a fotografia descreve apenas o período de tempo no qual ela foi feita. Aludindo o passado e o futuro apenas enquanto elas existem em um presente, o passado sobrevive em suas relíquias e o futuro é retratado por meio de uma profecia visual de um presente.

espalhado a partir do centro; penetrando nossa consciência. Como um organismo, a fotografia nasceu inteira; é na nossa progressiva descoberta da fotografia que sua história recai. Em todas essas teorias a fotografia moderna se apresenta como um olhar para o mundo, para fora do indivíduo, na tentativa de extrair algo do mundo e transformá-lo.

### **3.6 A modernidade líquida e a cultura protética**

Segundo Lury (1998), as sociedades euro-americanas vivenciam na contemporaneidade uma cultura protética – sociedade pós- plural, construída não mais de partes da natureza e da sociedade, mas de partes acrescentadas de outras partes, montagens estratégicas, a coexistirem dentro de uma estrutura de uma única forma.

No contexto dessa sociedade protética, as tecnologias são usadas como extensão das sensibilidades corporais. A fotografia, assim, não é apenas uma prótese mecânica, mas uma prótese perceptual que possibilita uma visão diferenciada.

Descrever uma cultura protética implica a afirmação de haver certa força de transformação; entretanto, isso não significa que todos os membros das sociedades euro-americanas participem igualmente, ou nos mesmos termos, desse movimento. Nesse sentido, não pretendemos ignorar as contradições, hierarquias e exclusões que são partes integrais dessa mudança. Além disso, para a citada autora (1998), a noção de cultura protética não significa que as próteses sejam específicas das sociedades contemporâneas pela extensão corporal na tecnologia.

Como Braidotti afirma: “homo sapiens nunca foi mais do que um astuto homo faber [...] todas as ferramentas são produtos da criativa imaginação humana, cópia e multiplicação das potências do corpo humano [...]” (BRAIDOTTI, 1995, p.9, apud LURY, 1998, p.21).

Considerar a fotografia como uma prótese perceptual é percebê-la como mais uma ferramenta que contribui para a emergência de uma forma de ver; e essa forma de perceber o mundo e a si próprio contribui para uma compreensão contemporânea. Por isso, a capacidade desassocia-se da intenção, da consciência e da corporalização – tão constituintes do sujeito moderno. É nesse cenário que o indivíduo experimental surge e se desenvolve.

Nesse processo da imagem fotográfica como uma prótese perceptual, Lury (1998) identificou dois conceitos especialmente importantes: o primeiro é a possibilidade de tirar de uma imagem sua contextualização – sendo consequência de

uma forma de ser fotograficamente, no qual a fração encoraja à vista do objeto em um espacial *continuum*, ou seja, como se ele pudesse ser visto de todas as posições de uma só vez. Tal fato promove uma percepção do objeto onde os contextos são multiplicados e transformados em escolhas aparentes ou em um esboço seletivo.

Se o primeiro conceito nos evidencia o encorajamento da imagem digital com uma relação arbitrária com seu contexto, o segundo aspecto refere-se à indiferenciação da imagem – termo utilizado para descrever o preenchimento de uma lacuna de motivação entre causa e efeito, objeto e sujeito, que se torna possível mediante congelamento do movimento pela fotografia. Esse congelamento<sup>88</sup> produz o *no-time-at-all* (tempo- algum), no qual a abertura da câmera pode ser passível de manipulação, transformação e apropriação. O instante decisivo é, portanto, o ponto de início da reviravolta na experiência temporal, o qual inaugura o que Barthes (1984) descreve como a aventura do eu como outro. Ou seja, de que não nos vemos como somos, mas como deveríamos ser.

No processo de indiferenciação, a habilidade fotográfica de congelar e fixar um objeto é vista como uma contribuição ao processo de desaparecimento, ou não preenchimento, da distância entre causa e efeito, objeto e sujeito. Tem, assim, uma temporalidade distinta, já que o congelamento do tempo cria uma dimensão na qual o *future perfect* da imagem fotográfica – o terá sido – pode ser suspenso e manipulado para se tornar um *past perfect*, como que em uma espécie de profecia retroativa, o que é identificado como o aspecto-chave do poder da imagem na cultura protética (LURY, 1998).

Neste processo, os conceitos de individualização e individualismo, vistos no primeiro capítulo, têm se tornado mais do que nunca intrínsecos na discussão do retrato contemporâneo, no qual o artifício intencional é feito de uma capacidade inventiva necessária (WILLS, 1995) por uma semelhança mediada tecnologicamente que tem se tornado um recurso usado na exibição da interioridade sem intimidade (BARTHES, 1984) e manipulados nesse projeto de autoidentidades que são avaliados nos termos de uma afetividade. (LURY, 1998).

Esses dois processos parecem encorajar o surgimento e o advento do individualismo experimental – indivíduo que, como visto no capítulo anterior, ao tomar suas decisões, se constrói – sendo capaz de reivindicar as características do contexto

---

<sup>88</sup> Efeito esteticamente produtivo na noção de instante decisivo por Cartie- Bresson.

como se fosse o resultado dos testes de suas capacidades pessoais. Assim, o indivíduo experimental se percebe para então se construir. Nesse processo, surge o conceito de percepção multisensorial.

Sem dúvida, essa reviravolta é identificada como a chave fundamental para esse ser que se vê e se analisa fotograficamente, e é o que possibilita a complexa inversão das possibilidades de aptidão, capacidade e risco de atrever-se, que faz parte da denominada modernização reflexiva.

A adoção dessa reviravolta (da experiência do ser como “outro”) é o lugar de experimentação que facilitou a emergência de um caráter de sobrevivência no qual a própria morte é representada como uma decisão.

Logo, a imagem fotográfica tem importante papel na sociedade protética, pois é uma das técnicas que permitem uma reconfiguração das relações convencionais por meio da qual a autocompreensão do indivíduo tem sido garantida. Isso é feito mediante a capacidade fotográfica de enquadrar, congelar e fixar os objetos. O enquadramento da imagem não apenas muda o contexto do objeto observado, mas encoraja uma visão como que de vários pontos de vista ao mesmo tempo, em um *continuum* espacial.

Lembremos, porém: indivíduo experimental não é uma ruptura do “indivíduo possessivo”, mas uma extensão; este quando diante de um espelho da ordem tecnológica não mais vê seu reflexo, mas olha através dele e vê quem poderia ser. Assim, as performances fotográficas possibilitam uma autocompreensão que serve de base para uma biografia protética. Esta requer novas formas significativas de autoria, onde a imagem é combinada com uma narrativa que produz novas formas técnicas do *ser/ self*.

Nesse sentido, o *portrait* oferece o distinto convite aos indivíduos para se tornarem o que são. Ao mesmo tempo, a cultura protética encoraja um estágio mais avançado na consolidação do individualismo possessivo – uma crença no direito individual de ser reconhecido como único.

Se na Era Moderna o mundo experimentava uma relação com as imagens de forma intensa, na contemporaneidade isso se dá de forma definitivamente mais anárquica e desordenada. A hibridez das imagens contemporâneas recriadas, a partir de outras já elaboradas, invade o cotidiano e incentiva uma reflexão sobre a pluralidade da realidade. Isto, também, é um reflexo da imagem na simbologia iconográfica. (MAFFESOLI, 1996).

De modo geral, as aparências e os próprios detalhes que moldam as individualidades mostram-se permeados de cambiamentos e metamorfoses. Nessa ótica,

a individualidade e a personalidade não são mais vistas como algo imutável. O mundo contemporâneo vive a velocidade das informações, da comunicação, da locomoção e das imagens. O tempo parece passar rapidamente e assim todos os preceitos. Em um mundo que vive a constante mudança, a imagem fotográfica pessoal não poderia ser instrumento de fixação de características de individuação.

Como se enfoca na *Modernidade líquida*, de Bauman (2007), as identidades, a memória, tal como as imagens pessoais e até mesmo as próprias pessoas, tornam-se efêmeras e descartáveis. Lutando desesperadamente contra o conceito de Virílio (1998), para quem todo processo criativo traz a semente de sua própria destruição, as imagens e as pessoas clamam por atenção e por importância. É nessa luta contra a marcha do tempo, a qual se dá sem direção, que a criação encontra sua destruição, reinventando-se continuamente para estar presente.

Essa mutabilidade foi observada com clareza por Cauduro e Rahde (2005) no programa de identidade corporativa da MTV, rede televisiva voltada para jovens. Desde seu início, nos anos 1980, essa emissora foi caracterizada pelo processo de construção e desconstrução permanente de sua logomarca. Na mutabilidade camaleônica de seus atributos visuais e dos seus conceitos, procurou sempre inovar e entreter através das suas próprias representações.

[...] como que enfatizando a teatralidade e o artificialismo de suas personas sociais e o jogo incessante de mudança das aparências. Essa atitude irônica em relação às representações (tudo se resume a um jogo camaleônico entre pseudoverdades) é um aliado importante das minorias e dos marginais sociais, pois permite desafiar a “veracidade” dos estereótipos e preconceitos culturais [...]. (CAUDURO; RAHDE, 2005, p.202).

A fotografia digital abriu espaço para que as minorias se vissem e fossem vistas, tornando acessível o registro do cotidiano e das mais diversas representações pessoais. Se durante a ascensão da fotografia analógica as pessoas utilizavam apetrechos para realçar determinadas qualidades de sua personalidade, na contemporaneidade o simples uso de um livro para sobressaltar a inteligência de alguém passa a ser visto como ridículo ou muito óbvio. (BUENO, 2007).

A diferença é que a pose de agora, mais do que antes, está ligada a aspectos emocionais, ou seja, o fotografado quer mostrar uma atitude. Por mais “natural” que se tente sair num retrato, ninguém quer ser feio ou pouco inteligente. As pessoas assumem seus papéis diante da lente. (BUENO, 2007, p.349).

Segundo Cauduro e Rahde (2005), a pose não deixa de existir; pelo contrário, talvez hoje se faça uso dela mais do que nunca, pois o digital permite a análise instantânea do efeito desejado, e se não tiver sido alçado, poderá ser refeito no mesmo instante. Os apetrechos abrem espaço para a criatividade, a subjetividade e a inovação.

### **3.7 A imagem contemporânea e sua estética**

O mundo moderno tinha seus conjuntos de movimentos estéticos amparados pela forte crença da humanidade nos valores, na ciência, na tecnologia, no progresso, na arte e nas instituições sociais, e a fotografia tentava ser objetiva conforme esses princípios.

Já os instantâneos contemporâneos, iniciados em meados do século XX, apresentam-se heterogêneos e tipologicamente indefinidos. Na nova disposição social, as crenças modernas parecem ilógicas e, nas imagens corporais dos indivíduos, foram equacionados a vivacidade e um resultado peculiarmente subjetivo. A fotografia passa a sofrer transformações de tempo, espaço, desdobramentos poéticos e estéticos de afetividade e de experiências subjetivas.

Favilla (1998) define imagem digital como um tipo de imagética produzida mediante tecnologia digital ou informática, podendo ser denominadas: “imagens infográficas”, “imagens numéricas” ou “imagens de terceira geração”. Conceitos como “desrealização do mundo”, “cultura simulacro”, “pós-humano”, “desfiguração humana” são usados para pensar essa “civilização de imagens”.

Entretanto, suspeita-se que essa seja a era ou “do fim da imagem” ou, pelo menos, de uma transformação radical da economia de imagens até então vigente. A imagem tornou-se uma questão filosófica, cultural e política que vai além da imagiologia ou de uma análise puramente centrada na pluralidade das imagens, seus suportes e aparências<sup>89</sup>.

Atualmente, a tendência à experimentação tem ampla implicação para a compreensão contemporânea da ação, responsabilidade, alocação de culpa, virtude, atribuição de direitos à individualidade, e para o reconhecimento de pertencimento,

---

<sup>89</sup> Frizot (1995), entre outros, acredita, entretanto, que a imagem digital não representa um novo tipo de imagem e de relação entre a sociedade e tais representações. Pelo contrário, acredita que a imagem fotográfica permanece essencialmente a mesma, uma vez que ainda corresponde a um tradução luminosa, ainda que esta não se apresente com uma base química, mas eletrônica. Ou seja, que a codificação digital é uma etapa mais moderna do mesmo processo de criação.

identificação coletiva e exclusão. As transformações desses atributos de caráter e pertencimento baseiam-se na reconfiguração da categoria moderna de personalidade.

Assim, a cultura protética possibilita um novo contexto para a compreensão da pessoa e da autoidentidade. Cada vez mais o *homo faber*, sujeito e objeto de experimentação, é capaz de fazer uso não apenas do pensamento objetivo e reflexivo – a imagem como espelho da verdade e do ser –, mas também do pensamento do objeto refletido – a prótese.

A expressão fotografia expandida<sup>90</sup> é usada para enfatizar a importância dos processos de criação, criatividade e subjetividade na fotografia contemporânea, já que esta é considerada um produto cultural complexo que contribui para as mais variadas experiências perceptivas.

Com o objetivo de tentar entender cada vez mais e melhor esse fenômeno surpreendente da arte e da comunicação, a produção de imagens através de aparelhos técnicos, e discutir as diferentes possibilidades de criação, aqui enfocaremos algumas imagens que circulam no ciberespaço por meio de um *site* fotográfico pessoal<sup>91</sup>.

Como podemos observar, as imagens<sup>92</sup> a seguir diferem das preocupações dos padrões estéticos modernos. Exemplo disso evidencia-se pelo fato de a segunda imagem não poder ser considerada como uma fotografia focada. Elas representam não apenas o autorretrato do fotógrafo, mas também de suas tendências fotográficas. Elas nos comunicam algo sobre seu autor visual, sobre suas inquietações e sobre o próprio tipo de imagem que hoje ele busca<sup>93</sup>.

---

<sup>90</sup> Conceito pautado em *Processos de criação na fotografia*: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica, de Rubens Fernandes Júnior. Também conhecido como fotografia experimental, construída, contaminada, criativa e híbrida, entre outras. O termo, que surgiu após muita reflexão, veio para substituir a denominação fotografia constituída, considerada inadequada para tal abrangência, e serve para justificar a tese de que a fotografia se expandiu ao redor da tríade peirciana (signo – ícone, índice e símbolo). A denominação teve como base teórica os textos de Rosalind Krauss, com a discussão da escultura expandida, e de Gene Youngblood, sobre o cinema expandido.

<sup>91</sup> O *site* de fotografia pessoal flickr: <http://www.flickr.com/photos/yurileonardo/>

<sup>92</sup> Fotografias disponíveis em: <http://www.flickr.com/photos/yurileonardo/3315677079/> e em: <http://www.flickr.com/photos/yurileonardo/3181803459/>

<sup>93</sup> O reflexo da imagem do autor (Yuri Leonardo) no espelho confunde-se com os traços negros gerados pelo nanquim. Decidido por um efeito mais liso, usou como tratamento de pós-produção os efeitos de *overlay* e *multiply* para realçar os tons escuros.



Imagens 10 e 11 – Fotografia digital.

Nestas imagens, a criatividade é o elemento-chave para a criação de um produto artístico inesperado. Experiência concretizada com um espelho, uma máquina compacta, água e nanquim. Para Flusser<sup>94</sup> (2002), a verdadeira fotografia é justamente essa, que consegue superar a divisão da cultura entre tecnologia e arte, constituindo-se em um denominador comum entre conhecimento científico, experiência artística e vivência política.

No mundo contemporâneo, com o hibridismo de suportes e as combinações de técnicas, há forte tendência para a eliminação cada vez maior das fronteiras entre as diferentes formas de expressão, produção e circulação de imagens. A consequência desse fato é a progressiva dificuldade em catalogar as manifestações das artes visuais, particularmente a fotografia, além de articular uma nomenclatura para toda essa produção contemporânea. (FERNANDES JÚNIOR, 2006).



Imagens 12 e 13 – Fotografia digital.

Como denominar estas imagens? Podem ser encontradas nas mesmas categorias das fotografias modernas analisadas anteriormente? São objetos fotográficos? Esses produtos visuais, também de autoria de Yuri Leonardo, são duas peças que fazem parte de um ensaio de quatro imagens, todas na mesma linha.

---

<sup>94</sup> Autor de *A filosofia da caixa preta* – elementos para uma futura filosofia da fotografia é considerado por Rubens Fernandes Júnior como aquele que melhor ancorou a ideia de uma fotografia expandida.

As fotografias foram feitas primeiramente na Estação João Felipe, em Fortaleza, e tentam mostrar o tráfego de pessoas que entram e saem diariamente dos vagões de trem. Na pós-produção foram feitos múltiplos processos de combinação de camadas superpostas, o que deu à imagem essa impressão de movimento, quantidade de pessoas e desfoque. Acrescentou-se, ainda, um complexo tratamento de cores, luz e curva de iluminação que possibilitou uma imagem *clean* e moderna, em contradição ao cenário real.

Essa imagem retrata o desinteresse em face do momento decisivo na contemporaneidade, pois o tempo, paradigma essencial das imagens modernas, não faz mais parte das preocupações para a produção das imagens atuais. Qualquer foto da estação poderia ser submetida a esse tratamento e fazer parte desse ensaio.

O verdadeiro interesse do autor é despertar novas experiências visuais nos observadores e romper com os paradigmas vigentes. A hibridação e a heterogeneidade consistem justamente desse fruto de combinação e da não uniformidade; e a poluição e a imperfeição são os ruídos e interferências imprevisíveis que aumentam a possibilidade de significações, e, ao mesmo tempo, expressam a fragilidade da vida contemporânea.

Nessa sociedade protética cada indivíduo se define e se constrói, fato exemplificado e constituído por meio das imagens. Muitas vezes, o fotografado se autofotografa e faz a pós-produção dessas fotos em um exercício de experimentação no qual se define e se monta. Esse processo não se dá *a priori*, mas em retrocesso. Dessa forma, segundo Lury (1998), a potência pode ser vista como uma forma específica do tempo e do espaço da capacidade.

Com a manipulação fotográfica, as identidades se modificam e nesse processo as memórias são substituídas por outras. O indivíduo contemporâneo passa a ser seu produtor e, ao mesmo tempo, se reconstrói com próteses, seja por meio de óculos, da câmera fotográfica, de transplante de órgãos ou de cirurgias plásticas. Na cultura protética, o indivíduo ultrapassa o estágio do espelho de autoconhecimento (estágio lacaniano), de reflexão do ser, para alcançar sua extensão, mais uma analogia à reflexão de Barthes (1984) sobre “o advento do eu como outro”.

A extensão do sujeito possibilitada pelas próteses, que podem ser perceptuais ou mecânicas, ou se enquadram nos dois termos como a fotografia, cria uma autoidentidade (*self-identity*) que não é mais definida pelo édito “Penso, logo existo” (Descartes) ou pela sua extensão no contexto do sujeito moderno “Sou visto, logo existo”; ao invés disso, é constituído em relação a “Eu posso, logo sou”, como comentado anteriormente. Ou seja,

o “Penso, logo existo” é, segundo a autora, estático e redutor; já o “Posso, logo sou” indica uma constante mudança do ser. Na extensão mediada da capacidade, as relações entre consciência, memória e corpo, que definiram o indivíduo moderno, se modificam como uma personalidade que está sendo montada e desmontada experimentalmente.

A finalidade dessa nova visualidade é produzir imagens perturbadoras que desafiam e subvertem os modelos previamente estabelecidos. Portanto, as produções contemporâneas se diferenciam das produções analógicas em virtude de hoje se viver uma crise decorrente do esgotamento das artes plásticas tradicionais e, ao mesmo tempo, de se tratar de um momento tecnológico na produção de imagens, no qual há a predominância da fotografia digital.

Hoje as imagens contemporâneas resgatam a criatividade e o imaginário mitológico que antes constituíam as imagens da Antiguidade e da Idade Média. Tais mitos sofrem uma transformação quando se encontram no contexto da ambiguidade e polissemia dessa nova visualidade. A globalização e as novas tecnologias do imaginário (cinema e televisão digitais e as imagens computacionais) propiciam uma construção coletiva influenciada e influenciadora do imaginário global.

Cauduro e Rahde chamam a atenção para a necessidade de preservar essas representações. Quanto mais efêmeras, mais cuidadosamente devem ser conservadas, “para a relatividade e provisoriedade de nossas significações, como que enfatizando a necessidade de sermos tolerantes com as diferenças (‘defeitos’) dos outros e de nós mesmos.” (2005, p.202).

É nesse contexto que a fotografia possibilita serem as dimensões subjetivas de um indivíduo afloradas e experimentadas. Essas dimensões não estão ligadas à articulação de objetivos e desejos intencionados; esse potencial não deve mais ser entendido em relação a um conjunto de características findoras de uma individualidade, de uma profunda subjetividade, qualidades interiores ou intencionalidade do indivíduo, como eram na modernidade por meio da adoção das técnicas de narrativas do ser (*self*), ou seja, do arquivo íntimo analógico.

As distinções na maneira de entender as noções de realidade, de representar das mídias visuais e suas novas tecnologias, a nova retórica contida em uma narrativa mista dessas novas imagens, assim como a complexidade da concepção de liberdade e prazer influenciam na relação que se estabelece com essa nova visualidade.

[...] A fotografia contemporânea é hoje um suporte de várias manifestações imagéticas que exigem do espectador uma capacidade de leitura diferenciada.

Cada vez mais o que temos é a apresentação de uma idéia, que propõe uma lógica processual para tentar despertar o espectador diante de milhares de imagens às quais somos expostos diariamente. (FERNANDES JUNIOR, 2002, p. 47).

Se os jovens dos anos 1960 e 1970 já se tornaram adultos, envelheceram e não viram seus sonhos referentes à liberdade e à flexibilidade diante das diferenças se tornarem realidade, a sensação de liberdade, cada vez mais efêmera socialmente, encontrou refúgio nas experiências contemporâneas da fotografia e das artes visuais de forma geral. Experiências marcadas por essa busca da diversidade e da possibilidade dos mais diversos pontos de vista que, quanto mais diferenciados e originais, mais valorizados serão.

## **4 TERCEIRO CAPÍTULO: ÁLBUM DE FAMÍLIA – UM ARQUIVO ÍNTIMO DE UMA MEMÓRIA COMPOSTA**

### **4.1 Análise comparativa entre uma produção analógica e uma digital**

Nenhuma obra de arte é contemplada tão atentamente em nosso tempo como a imagem fotográfica de nós mesmos, dos nossos parentes mais próximos, de nossos seres amados. (LICHWARK, 1907 apud BENJAMIN, 1994, p.93).

O álbum representa uma memória composta<sup>95</sup> – de um grupo de indivíduos, ligados por parentesco, família nuclear – considerada central nos álbuns analógicos – ou também por amizades íntimas, denominadas por Silva (2008) de família social – predominantes nos álbuns digitais –, constituindo um arquivo imagético que narra os percursos de uma memória íntima.

Por meio da recordação dessa intimidade, a família passa a se afirmar como sujeito coletivo, que não apenas tem à sua disposição o manejo e a construção de um espaço ficcional, como também narra sua própria história. Isso possibilita a construção, pelos espectadores, de determinada imagem mental acerca dos membros dessa família e faz com que estes incorporem tais conceitos sobre suas personalidades de forma que isso se reflita nas futuras construções fotográficas. Assim, o cotidiano, as casas e os lares passam a ser vistos por meio da imagem fotográfica como palco de alegria, amor e prazer. Se o álbum é fruto dessa interação familiar, ele também é a constatação de tais laços afetivos.

O álbum é um tipo muito original de arquivo, pois se relaciona constantemente com um organismo vivo: com os imaginários coletivos e individuais da família, do fotógrafo, dos narradores, do relator e do observador, sejam esses constituídos por membros da família ou não, e as retóricas familiares sobre a vida e suas próprias histórias. Ou seja, um arquivo que não lida apenas com algo material (fotográfico) e com uma linguagem, mas que também se ocupa do sujeito humano e, intimamente, do seu inconsciente.

Reiteramos: o álbum é um sobrevivente de um tipo de arquivo – guarda as fotografias e as classifica de modo singular; na sua forma original, ele requeria, além da impressão, um lugar para depositá-lo, ou seja, o álbum era um objeto guardado, como um tesouro, colocado ao lado dos objetos queridos de valor sentimental deixados de herança para as próximas gerações. Entretanto, o álbum contemporâneo parece indicar um caminho oposto: tornou-se um arquivo sem materialidade e ou impressão, e ao invés de necessitar de um lugar especial para ser guardado, pode ser visto em qualquer lugar simultaneamente por mais de um espectador, já que ressurgiu nas redes virtuais.

---

<sup>95</sup>O álbum de família não é apenas uma memória coletiva das mais diversas personalidades da família, mas também uma memória composta, pois além do ponto de vista familiar, há outra qualidade grupal: alguém narra as histórias, outra pessoa faz a fotografia e outros posam. Além do mais, o narrador é coletivo e tende a não ser fixo.

Na nossa ótica, as mudanças e os caminhos diferenciados seguidos, às vezes, por nossas tradições não representam a morte ou o fim de determinado processo; pelo contrário, os novos percursos impedem essa morte, renovam nossos interesses e relações com tais acontecimentos, com as pessoas, com os objetos e nossos imaginários.

Para visualizarmos os caminhos percorridos pelo arquivo íntimo, recorreremos à etimologia da palavra álbum. Conforme já podemos concluir, o termo, no seu surgimento, não apenas deu conta da relação entre o olho de um sujeito e o material de um álbum, mas passou a ser usado para marcar um dia como feliz; além disso, também dizia respeito à ação de guardar papéis e a cor que esses adquiriam com o tempo.

Todavia, os processos de organização dos álbuns sempre variaram de acordo com as famílias e com as sociedades nas quais se encontram. Se, a princípio, o álbum era uma relíquia a ornamentar caixas que guardavam objetos íntimos, com o tempo passou a ser um onde se registravam os momentos simbólicos da vida social de uma família. Eram inicialmente arquivos com páginas feitas de metais pesados; depois estas evoluíram para materialidades mais leves, como madeira, papelão, papel, plástico até culminarem na total imaterialidade do mundo virtual.

Os álbuns digitais seguem as tendências narrativas dos álbuns analógicos, ou seja, alguns têm uma sequência e ordem literária de um romance; outros objetivam somente marcar eventos e datas – um passar do tempo – como um calendário; outros, ainda, são apenas arquivos com imagens soltas sem muita sequência entre uma imagem e a próxima; e, finalmente, outros apenas representam fragmentos de uma vida, como um capítulo que registra uma viagem, uma festa, um dia.

Diante de todas as rupturas sofridas nas nossas relações com o arquivo íntimo que nos representou durante tanto tempo, torna-se oportuno questionarmos a respeito de como essas produções estão acontecendo na Era Contemporânea com a transformação da tecnologia, das relações daquilo que hoje consideramos nossas fotografias pessoais e familiares, sobre o significado dos arquivos digitais e suas analogias com os álbuns analógicos.

O objetivo desse capítulo é contribuir para a compreensão e caracterização da imagem analógica e das relações de afeto que permeiam a prática do arquivo íntimo pelo álbum de família. Para visualizarmos suas mudanças e continuidades na era contemporânea, propomo-nos a examinar dois álbuns familiares, um analógico e um digital, ambos em torno do nascimento de um novo membro da família.

Lembramos novamente que este é um estudo acerca de fotografias não somente amadoras, mas também familiares, e, assim, optamos por álbuns pertencentes à própria família da autora. Isto possibilitou uma análise mais detalhada. Dessa forma, não apenas estas imagens seriam mais próximas e de fácil acesso, como também haveria informações extras sobre as relações sociais ali presentes do conhecimento exclusivo de uma pessoa da família. Ademais, a afetividade existente nessas produções faria parte, também, da própria afetividade da autora.

O álbum analógico é o primeiro álbum construído pelos pais da autora a partir de seu nascimento, na metade da década de 1980, o qual será chamado nessa pesquisa de *Álbum Araujo*. Nessa época, o desenvolvimento tecnológico acarretou visível queda no custo da produção de tais construções visuais e as famílias, quase sempre limitadas a apenas um álbum sobre toda a família, passaram a ter vários álbuns que acompanhavam o crescimento e os passos de cada membro familiar. Esse fato influenciou o caminho hoje percorrido na fotografia digital. Assim, o *Álbum Araujo* retrata um período especial para a análise da fotografia analógica, época incerta e de rápidas mudanças sociais e tecnológicas para a imagem fotográfica familiar.

O álbum digital escolhido situa-se na rede social do Orkut<sup>96</sup>, e também gira em torno do nascimento e crescimento de um novo membro da família da autora. Trata-se do nascimento de Içara, filha da Bruna, prima da autora. A escolha desse álbum específico deu-se pelo fato delas viverem quase do outro lado do país. Por esse motivo, Içara ainda não foi conhecida pessoalmente pela pesquisadora. Esta, porém, acompanha seus momentos mais especiais, por meio de seus álbuns digitais. Tais álbuns não foram impressos, mas pelo uso da internet conectam toda a família. Eles são aqui denominados *Álbum digital Içara*.

Destarte, o álbum analógico, denominado *Álbum Araujo*, representa o começo do processo dos álbuns de personalidades que se iniciaram com a maior popularização fotográfica pelos setores populares decorrente do desenvolvimento da indústria na

---

<sup>96</sup> A família possui álbuns em outras redes virtuais, mas o Orkut foi escolhido por ser a rede com maior notoriedade social no Brasil atualmente. A rede é filiada ao Google e, apesar de ter sido fundada em 2004, iniciou seu quarto ano com a participação de 23 milhões de usuários brasileiros. Além disso, o Orkut se enquadra no conjunto de redes que mais se inspiraram nos álbuns de fotos analógicas, as quais, de diversas formas, seguem seu modelo de arquivamento das imagens do cotidiano e da família – que no contexto contemporâneo e da esfera social virtual não se restringe a uma família nuclear, mas civil, formada por amigos e colegas. Na verdade, essa rede vai além do álbum de fotos *on-line*, porquanto, além de armazenar fotos, incorpora ferramentas de desenvolvimento social facilitando o surgimento de comunidades virtuais.

década de 1970 e 1980, e que acarretou maior produção e cultivo das imagens do cotidiano. Entretanto, esse período marca uma época complexa, pois, além de ainda estar em andamento, abrange não apenas duas tecnologias diferentes, mas também diferentes relações com a imagem e a visualidade. O Álbum digital Içara é a continuação dessa tendência na realidade virtual das redes sociais.

Na nossa ótica, as contribuições desse capítulo servirão de base para vermos as novas tendências visuais e narrativas dos álbuns digitais e de que forma as imagens analógicas contribuem para o atual processo de representação das famílias. Aqui analisaremos os mesmos aspectos da construção cultural e social do álbum que servem para a compreensão dos arquivos analógico e digital. Assim, pretendemos identificar a existência de uma tecnoestética<sup>97</sup>, de um novo dispositivo tecnológico com revoluções temporais e de percepção, dos arquivos que funcionam como os constructos contemporâneos dos álbuns familiares.

No capítulo anterior vimos que a imagem fotográfica, apesar de ter uma relação técnica e estética com o que está diante da câmera, não é um reflexo espelhado da realidade, pois transmite intenções. Mas, como em uma imagem fotográfica, é resultado de um processo que envolve quatro elementos: o casual<sup>98</sup>, o intencional<sup>99</sup>, o contextual<sup>100</sup> e o cognitivo<sup>101</sup>. (BATTY, 2002). Por meio dessa metodologia, poderemos

---

<sup>97</sup> A expressão “experiência tecnoestética” foi introduzida a fim de enfatizar que as técnicas já não atendem só ao modo de produção, uma vez que afetam os modos de percepção.

<sup>98</sup> Para muitos autores – Eco, Benjamin e Dubois, entre outros – há um elemento irredutivelmente casual inerente à natureza mecânica ótica da imagem fotográfica, devido à sua ferramenta central, a câmera, fator que, como vimos no capítulo anterior, diferencia a fotografia de qualquer outra forma de representação pictórica. É essa habilidade da fotografia de se assemelhar ao objeto fotografado que estabeleceu a sua indicialidade como uma de suas características, comprovando a presença física desse determinado objeto no momento de exposição. Isso emprestou autoridade às noções comuns de realismo e verdade representadas na fotografia. Valorizar o aspecto casual nos fez valorizar o mundo e a natureza como artistas de inventividades incomparáveis. Para reconhecer e registrar seus melhores momentos aprendemos a antecipá-los para, assim, torná-los permanentes.

<sup>99</sup> Há muito tempo as teorias estéticas subestimam a importância da intenção do fotógrafo na produção de uma imagem. Batty (2002) afirma que a intenção pode ser, e na maioria das vezes é, uma peça substancial que contribui para uma correta compreensão das produções visuais, já que a imagem feita pelo fotógrafo não foi concebida, e sim selecionada, seu sujeito nunca foi verdadeiramente discreto, nunca completamente contido. As beiradas do filme demarcaram o que o fotógrafo considera mais importante.

<sup>100</sup> Este elemento refere-se ao ambiente físico no qual a imagem está sendo exibida (galeria, revista, jornal, ambiente familiar, em uma publicidade, em um site pessoal, em um documento, em selo, etc). Ao leiaute da página de uma revista ou jornal (digitais ou não), ou à posição em que a imagem foi exposta e a moldura que a cerca.

<sup>101</sup> Trata-se do “studium” de Barthes. Para identificá-lo o espectador tem de entender e reconhecer as intenções do fotógrafo. Barthes diz que isso é parte do contrato cultural existente entre os produtores visuais e seus consumidores. As intenções do fotógrafo são como os mitos que objetivam reconciliá-lo socialmente. As funções da fotografia, segundo o autor, são informar, representar, surpreender, significar e provocar desejo.

analisar os três aspectos, mencionados por Silva (2008) como essenciais para a construção de um álbum: o espontâneo, que evidencia o sentimental e o afeto dos participantes da família; o privado, aspecto histórico de um arquivo que revela o secreto e o íntimo desses instantes internos no seio familiar; e por fim o aspecto ritualístico, já que a construção dele se dá em um processo livre e aberto, no qual a família vai aos poucos montando e retratando as paixões familiares.

É justamente no caráter casual da imagem fotográfica que temos a possibilidade de reviver momentos dos nossos passados. Além disso, esse elemento nos propicia reparar no que nos passou despercebido, além de nos apontar conhecimentos antes inexistentes. Tal análise ressalta principalmente o aspecto privado da família, ou seja, os contextos sócio-histórico-cultural- ambiental.

Portanto, podemos afirmar: a imagem sobrevive ao sujeito, ou seja, ela será a realidade lembrada. Esse fato fez comum a crença segundo a qual os olhos viam ilusões, dando à câmera a credibilidade da verdade. Entretanto esquecia-se, assim, do importante fator da intencionalidade do autor visual, ou seja, o aspecto ritualístico do álbum que compõe a parte afetiva dessa produção, os desejos e emoções que influenciaram no ponto de vista do fotógrafo e motivaram a produção das imagens. Esta análise mostra a continuidade entre poses, enquadramentos e focos – ligações sistemáticas entre elementos, signos e sentidos.

Para significar algo, conforme Barthes (1984), as fotografias dependem de certas circunstâncias, e, então, fora desse referente não podem ter significado, exceto ao assumir uma máscara. Para isto, o rosto em um retrato deve se tornar o produto de uma sociedade e de uma história. E, por esse motivo, grandes fotógrafos são grandes mitólogos. Uma fotografia não é considerada subversiva por chocar, mas quando seu significado difere do referente literal e provoca, assim, uma reflexão.

Por contextual entende-se um elemento extremamente importante nesse capítulo, pois é a partir do contexto de um álbum, de uma narrativa visual, exposta de forma sequencial que a materialidade da imagem fotográfica constituiu o arquivo analógico da intimidade. Nesse contexto, falaremos das sequências, da narrativa e dos sujeitos responsáveis por sua produção. A análise do enunciado gráfico do álbum permitirá a identificação do aspecto ritualístico que compõe a parte visível do enunciado – leiaute, palavras e imagens.

Os álbuns e os retratos de nossas vidas influenciam nos pensamentos e ideais que conquistamos através de nossas experiências de vida e educação, na extensão e no

conteúdo de nossos museus imaginários e nas relações que estabelecemos com outras imagens – esse é o elemento cognitivo da imagem fotográfica. Trata-se de um dos maiores vínculos das imagens analógicas com as digitais. Afinal, se passamos tanto tempo vendo nossa memória e identidade de forma analógica a ponto de “nos tornarmos quem já somos” através da fotografia, evidentemente essa experiência teria impacto nas novas produções imagéticas e nas relações que estabelecemos com elas.

Esses elementos detentores de raízes culturais, sociais e históricas variam de acordo com o gênero, a educação e outras influências do meio. Ressalta-se, assim, que o cognitivo acabará por afetar a compreensão de um indivíduo perante qualquer produção visual, seja ela uma pintura, um retrato, escultura, desenho ou qualquer tipo de mídia.

A produção de uma fotografia, como aqui se tenta comprovar, é um complexo processo onde detalhes são cruciais, como foco, iluminação, profundidade de campo, ideologias e composição. Todo esse processo entra em colapso na fração de segundo do momento da exposição.

## **4.2 Aspecto privado: o casual do álbum**

“Cada família constrói uma crônica de si mesma.” (SONTAG, 1981, p.9).

Para pensarmos a respeito das narrativas visuais do analógico<sup>102</sup> e do digital, devemos iniciar tal reflexão tendo em mente os contextos sócio-histórico-cultural-ambiental – as condições – peculiares a tais narrativas das imagens pessoais e em quais aspectos o Álbum digital Içara se insere como uma continuação, ou ruptura, do processo contextualizado pelo Álbum Araujo.

O que aqui denominamos Álbum digital Içara é um arquivo digital de imagens pessoais e familiares que não foi impresso, mas se encontra no perfil da narradora, mãe da protagonista, em uma rede social na internet, denominada Orkut<sup>103</sup>. As imagens estão disponíveis para todos os 373 contatos do perfil, os quais, além de vê-las, podem

---

<sup>102</sup> Há três principais narrativas de arquivos de fotografia analógica: o álbum livro – no qual se insere o Álbum Araujo –; os álbuns soltos – arquivos imagéticos onde as fotografias são coladas e distribuídas em diferentes páginas, sem qualquer classificação de critérios, um arquivo desordenado; e as caixas de fotografia ou fotos misturadas – referem-se às caixas de fotografias que são guardadas de forma desordenada e sem nenhuma pretensão técnica. O encanto desses arquivos está, para Silva (2008), justamente, no caráter de relato, oralidade que se renova a cada apresentação, dando maior liberdade ao relator. Esses casos que remetem à ideia de tesouro, tendo em vista que, em geral essas caixas são guardadas, muitas vezes, como relíquia, às vezes com sentido de cofre ou até de urna, onde se depositavam restos.

<sup>103</sup> <http://www.orkut.com.br/Main#Album?uid=17832522283676249228&aid=1225690137>

comentá-las. Na sessão fotos, encontramos 22 arquivos distintos no total de 949 imagens. Desses, apenas três álbuns não são centrados na espera e na chegada de Içara, ou seja, 48 fotografias. Nossa análise restringe-se ao primeiro arquivo de imagens postado após o nascimento do novo membro da família, o arquivo definido por sua criadora como: Estreias, primeiras visitas e colinhos!.

Os dois álbuns estão contextualizados no que culturalmente Silva (2008) classifica como álbum de personalidade ou individualidade<sup>104</sup>, isto é, arquivos que demarcam especificamente um personagem principal e sua história. Assim, o objetivo dos dois arquivos é anunciar a vinda de um novo membro da família e o amor como ele é recebido para que esse material possa ser observado pelas pessoas próximas à família, e um dia pelos protagonistas do álbum.

O Álbum Araujo representa, também, o início de uma nova era da fotografia familiar, na qual as crianças passaram a predominar,<sup>105</sup> ganhando o espaço antes pertencente aos avós, nos álbuns do período antigo; e dos pais, no período intermediário.<sup>106</sup> Nesse sentido, a família já anunciava o desaparecimento da representação coletiva nos álbuns familiares, que passou a ser superespecializado, caminho para o qual a fotografia digital parece nos apontar<sup>107</sup>.

A inocência, a espontaneidade e a naturalidade são aspectos que definiram a criança como o sujeito do instantâneo familiar. Assim, a fotografia passou a propor fisgar todos os momentos mágicos da infância, tentando capturar o mais esquivo de

---

<sup>104</sup> Modalidade surgida na década de 1980 com o advento dos álbuns mais especializados – como álbuns de gerações; eventos e viagens.

<sup>105</sup> Essa tendência foi motivada pelos vídeos familiares onde a criança passou a ser central pela naturalidade com a qual ela se portava diante da lente.

<sup>106</sup> Silva (2008) localiza três diferentes formas de arquivos íntimos, cada um referente a determinado período da imagem analógica: a antiga, que trata da fotográfica anterior a 1950; a intermediária, datada de 1950 até a década de 1980; e a nova, a partir de 1980, período que abrange os produtos que completam essa pesquisa.

<sup>107</sup> Segundo Bock (2004), isso acentua-se pelo fato do cotidiano familiar ser marcado por conflitos “congelados”, conflitos ideológicos e sociais entre as gerações. Assim, os álbuns de família pós-década de 1980 só existem como tal nos primeiros dois ou três anos do filho primogênito; e depois disso não mais. A figura paterna, cronista da família, passa a apenas registrar motivos “neutros”, que não estão sendo avaliados por aspectos sociais do cotidiano, assim, com o crescimento dos filhos cada vez menos fotos são feitas dos instantes de socialização familiar, portanto, gradativamente, passam a ser cada vez menos fotografados.

todos esses instantes: o sorriso do seu bebê. Isso é o que, em parte, Lury (1998) define como o *status* especial das fotos familiares como o derradeiro bem privado.<sup>108</sup>



Imagens 14, 15 e 16 – Álbum digital Içara.

Já o Álbum digital Içara, chamado “Içara – a razão do meu afeto...”, conseguiu mostrar entre 98 imagens três fotografias que registram o raro e fugaz instante em que a protagonista sorri, em contraposição ao Álbum Araujo, que só registrou uma imagem de sorriso da criança entre suas 53 fotografias. Obviamente a tecnologia digital possibilita a produção de inúmeras imagens. Como consequência, há maior captura de instantes do cotidiano e entre eles os mais esquivos dos instantes. Mas o registro do sorriso de um bebê, apesar de não ser mais um instante tão raro, ainda é considerado um momento mágico que os fotógrafos parentes buscam congelar. A valorização desse instante é comprovada por comentários feitos por alguns dos seus espectadores:



[Thais Pink](#) Rindooo! Q linda...



[Denise Dacal](#): que linda.....



[MônicaDeivelin](#)♥♥[JuNtInHOoOOos](#)♥: Ai meu Deus que sorriso mais lindo! Vou ser risonha, mamãe .



[\\*\\*\\*ana\\*\\* \\*\\*](#): sorriso gostoso!!!!



[Ca](#). Ahhhhhh, meu que lindaaaaa!!!!!!! Sorriso lindo, mãozinha linda rrsrrs. To babando!!!!!! Amiga, qdo posso te visitar? Quero ver vcs!!!!!! :) Beijooooos



[flávia leite](#): Que coisa mais legal! To rindo até agora...que lindo gente...hehehe



[•ярнаεlla матаγαzσ•](#): que fofura gente.

<sup>108</sup> De acordo com Dom Slater (1991), uma pesquisa de mercado em 1982 sugere que 39 por cento dos entrevistados consideravam as suas fotos familiares como uma das posses mais valiosas do que tinham e que menos gostariam de perder (de uma lista que incluía jóias e roupas..



[Iris LaCava](#): Bruninha... Içara é voce sorrindo em miniatura... Olha o tamanho e a força desse sorriso!! Meu Deus! Que lindo! Parabens, mamae Bruna! beijos aos milhares!



[Laura Ribas](#): Ahh que linda, não tinha visto essa foto... Já sorri pro mundo!!



[Evlin Damin](#): Parabéns mamãe...linda sua filha!!!



[WOLF\\_Z](#):QUE SORRISO DELIOOOSO!

Imagens 17 – Comentários no álbum digital Içara.

Holland (1992, apud LURY, 1998) em *Popular images of childhood* argumenta que a fotografia teve importante papel na associação romântica entre infância e inocência. Inocência que se expressa no álbum analógico dessa pesquisa, inocência dessa privacidade e dessa exposição, mas que segundo a autora se perde na exposição dos arquivos digitais<sup>109</sup>.

O álbum representante do analógico parece apontar para uma narrativa feita especialmente para que a criança ali anunciada um dia pudesse ver e refletir (e no caso, torná-la um objeto de um estudo acadêmico, sob forma de uma dissertação). Tal construção visual nos remete a uma reflexão futura acerca de um passado. Assim, essa memória visual analógica é pensada para o futuro, para a frente, ou seja, da idade adulta para a infância.

Freud faz uma metáfora da fotografia com o que ele chama de clichê, ou seja, um momento que pode ser conservado, sem sofrer mudanças, para depois se repetir ulteriormente em uma imagem. Essa metáfora representa a força compulsiva que determina o retorno desses instantes pelo álbum analógico da família. Aquilo que vivemos, sem entender, quando crianças, pode voltar em nossa vida adulta em forma de sonhos, ou de imagens (SILVA, 2008).

A metáfora de Freud enquadra-se perfeitamente ao Álbum Araujo, no qual as fotografias da intimidade são uma memória visual a se revelar pouco a pouco, a cada virar de página, e em seguida se inserem em um conjunto dos álbuns que virão depois

---

<sup>109</sup> Segundo Lury (1998), essa inocência da infância não é mais respeitada na contemporaneidade. Além disso, ressalta, essa construção visual sempre foi uma ficção, pois a intimidade tem tido uma relação definida na composição dos padrões estéticos não apenas dentro, mas também fora da família. Argumenta: as convenções dessa intimidade que passa a ser exposta foram estabelecidas conscientemente por fotógrafos.

deste, como complemento. Mas, mesmo assim, acabam sendo apenas a representação de um instante, escolhido detalhadamente, de um contexto muito maior.

Como podemos observar, as escolhas dos instantes registrados pelos Araujos oferecem um sentido de como eles se viam como autores de suas próprias vidas, e, ao mesmo tempo, documentando com o objetivo de capturar, manter, salvar e conservar. Mostram uma urgência em entender e expandir tais momentos, fixando-os para torná-los representativos por toda a vida<sup>110</sup>.

Os aspectos privados dos álbuns nos indiciam algumas conclusões, ou hipóteses, a respeito de como essas famílias estão no mundo. Tornamo-nos, assim, espectadores de suas vidas; de como eles veem a família tanto de um ponto de vista externo – como espectadores, narradores e relatores –; quanto interno – como fotógrafos e como participantes das poses–, evidenciando como eles se viam como “outro”.

A condição peculiar à narrativa digital das imagens pessoais nas redes sociais nos remete às tecnologias digitais e à versatilidade dos novos equipamentos fotográficos, que geraram nos indivíduos uma tendência de constante preparação tanto para o ato de ser fotografado quanto para serem coletores de informações visuais, ou seja, as pessoas estão preparadas, ou pelo menos suscetíveis, a serem fotografadas e fotógrafos a qualquer instante. O resultado mais direto desse processo é o despertar da consciência para a importância do registro de inúmeros eventos e acontecimentos, processo iniciado com a fotografia moderna, e acentuado na contemporaneidade. Nesse sentido, os cenários públicos passam a competir com os domésticos e familiares nas produções visuais do cotidiano.

Segundo Bock<sup>111</sup> (2004), as seqüências fotográficas ao enquadrar e fixar o cotidiano de um sujeito acabam por se tornar uma evidência do posicionamento desses na vida e no mundo, contextualizando-os como eles fazem parte da sociedade, fixam e dão formatos a suas vidas e, ao mesmo tempo, como eles se posicionam nesse mundo.

---

<sup>110</sup> Nessas imagens estão sempre contidas as informações *habitus* das pessoas. Por meio do *habitus* evidencia-se a necessidade de documentar o que é importante em suas vidas cotidianas. Esse conceito refere-se ao esquema de percepção, pensamento e ação que se relaciona ao acesso, aquisição e uso de informação, resultado de experiências de socialização variadas; que vem a ser o contexto de vidas-mundos particulares com suas características e requisitos específicos, sejam esses de cunho social, material, cultural, histórico ou político.

<sup>111</sup> A autora fez um estudo etnográfico no qual tentou através dos álbuns de família analisar as práticas habituais da comunicação em áreas rurais na Áustria. Um dos objetivos de seu projeto foi providenciar uma base que tentasse trazer condições de equidade na comunicação com o objetivo de neutralizar o crescimento da tendência da fragmentação da sociedade em grupos díspares, especialmente aqueles que não podem ou simplesmente não participam desse desenvolvimento.

Ver as fotografias a seguir é também observar os indícios sobre a época em que estas foram feitas, suas tecnologias, sobre as condições climáticas da cidade, os rituais importantes, ou não, para cada família, sobre suas afetividades e suas rotinas:



trabalhando com o papai.. 28 de dez.

Meninas Leite (19/12/2008) 2 semanas de vida!

Registrada: Içara Yoda Leite Joaquim.



Imagens 18, 19 e 20 – Álbum digital Içara.



Imagens 21, 22 e 23 – Álbum Araujo.

Assim, ao observarmos os álbuns, compreendemos o que era mais significativo para determinadas épocas e famílias em suas vidas cotidianas, significativa a ponto de quererem fixar, guardar e tornar permanente.

Especificamente na família Araujo, ao fazermos a leitura visual do seu álbum, vemos que os eventos mais importantes nos primeiros quatro meses do nascimento de um novo membro, tempo narrado no álbum, são: seu nascimento; suas relações de afeto com os pais; seu batizado, a bênção da primeira geração da família; os passeios e as visitas dos tios mais próximos; e a convivência familiar com os outros membros da terceira geração familiar, seus primos. Ou seja, as relações giram ao redor do núcleo familiar, não se encontrando a presença de nenhum amigo íntimo da família.

Nesse sentido, o Álbum digital Içara evidencia mais semelhanças do que divergências entre essas tradições familiares dos primeiros instantes de valor da vida de um novo membro. No decorrer da narração visual, presenciamos os primeiros passeios

da nova família e as visitas dos tios mais próximos – aqui nos referimos não apenas aos tios consanguíneos, mas também aos tios sociais ligados à família pelo afeto e pela convivência –; e o carinho pelo qual as pessoas mais velhas dessa família recebem Içara.

Se no Álbum Araujo há o registro visual, indicado por legendas, de duas regiões próximas à cidade de São Paulo, onde residiam, que eram visitadas pela família nos fins de semana – Santos e Aldeia da Serra, no Álbum digital Içara, a própria cidade de vivência da família parece ser muito mais referida e explorada. Situações como viagens de fim- de- semana eram muito comuns na década de 1980 (época da organização do Álbum Araujo), e as pessoas aproveitavam a folga para passear em regiões mais tranquilas e ensolaradas fora da grande cidade; hoje o trânsito, assim como o crescimento das cidades motivam as pessoas a encontrar espaços dentro da própria cidade que sirvam ao lazer e ao descanso familiar.

Um dos aspectos mais marcantes dos arquivos digitais diz respeito aos comentários que os espectadores podem deixar registrados no álbum. Ou seja, as interpretações pessoais dos observadores são acumuladas nas páginas dos álbuns digitais. Tal atitude resulta em um novo modo de impactar de forma imediata os futuros observadores e gera um novo elo de relações entre os sujeitos, a imagem e suas representações. Das fotografias, as mais comentadas são aquelas nas quais a protagonista aparece sorrindo, sozinha; e a primeira imagem de pai, mãe e bebê juntos:



Branca de neve com soninho de bela adormecida



sorrindo no escuro



ui quanto charme, mamãe! 03.01.09



Imagens 24,25 e 26 – Álbum digital Içara.



Imagens 27, 28 e 29 – Álbum digital Içara.

#### 4.3 Aspecto ritualístico: o contextual do álbum – narrativa e sujeitos

Por meio dos álbuns, podemos tomar conhecimento dos aspectos e avanços materiais da fotografia. Afinal, essa narrativa visual também oferece a história da própria imagem, pois, não raro, encontramos em um único álbum diferentes técnicas de produção, revelação, impressão, tipos de cores, papel e formato; diferentes categorias estéticas e formas de se portar diante das lentes. O visual contando a história do próprio visual. E é a partir dessas características peculiares a cada época e técnica que, também, encontramos as diferenças e as semelhanças entre as imagens analógicas e digitais.

Analisar os aspectos contextuais e materiais significa dar importância às suas narrativas expressas por palavras (legendas); imagens (sua visualidade sequencial); e pelas *personas* que participam de sua construção.

Indubitavelmente, contudo, a mais radical das mudanças da fotografia digital provém de uma materialidade não oriunda de algo real, como nos processos químicos da tecnologia analógica, o que gera uma nova representação visual. Assim, com todas as possibilidades de modificações quase instantâneas a suas imagens – tal como as peculiaridades a respeito de como são formadas – fez com que a imagem digital perdesse sua capacidade de certeza, o que é justamente, segundo Silva (2008), o que propiciou-lhe ganhar em evocação.

O Álbum Araujo consiste em um arquivo de sequência fixa que representa a classificação das imagens consideradas importantes para serem mantidas na memória da família e que produzem uma ordem aos olhos dos observadores dessa narrativa visual. Inseridas no contexto de um álbum, com começo e fim<sup>112</sup>, as imagens, supostamente, foram colocadas para serem vistas antes e/ou após outras. Analisá-lo em seu aspecto

<sup>112</sup> Mesmo que estes não sejam rigidamente definidos.

contextual e material significa dar importância à sua narrativa sequencial e à sua disposição visual.

Para a análise do álbum analógico fizemos uma avaliação qualitativa de 53 imagens, dispostas em 12 páginas que compreendem instantes desde a última fotografia feita da mãe da personagem ainda grávida até os quatro meses de idade desta. Por sua vez, o álbum digital abarca 98 fotografias<sup>113</sup> disponíveis em 9 páginas, dos primeiros momentos sociais e familiares que foram considerados significativos para serem divulgados e compartilhados. Ressaltamos a presença de quatro retratos da protagonista feitos antes mesmo do seu nascimento.

No álbum analógico as imagens são todas coloridas e executadas, na sua maioria, por uma câmera automática – com exceção de cinco imagens<sup>114</sup>, um pouco maiores que as demais e com molduras brancas, produzidas no dia do batizado da protagonista, quando um fotógrafo profissional assumiu o papel de cronista do evento.

#### *Narrativa*

No Álbum Araujo observamos a presença de legendas escritas pela narradora, a mãe, todas na primeira pessoa, simulando a fala da protagonista (exemplo: “Minha primeira foto!” e “Meu primeiro dia de vida”). A mesma estratégia é adotada no Álbum digital Içara, embora nele ainda encontremos algumas legendas, mesmo em minoria, que representam a própria fala da narradora – em 10 fotografias do álbum. Afinal, no arquivo digital estamos sendo constantemente lembrados de que, apesar de ter como personagem principal a filha, é à mãe a quem ele ainda pertence.

Escrever as legendas representando a fala da criança- protagonista é uma tendência surgida no início dos álbuns de personalidade e evidencia o objetivo de comprovar que o novo membro da família tem, não apenas, um rosto legitimado, um corpo fotografado e uma memória – ou um presente que merece ser acompanhado – mas, também, voz dentro da família.

As legendas dos álbuns analógicos, além de terem seus sentidos interpenetrados pelas imagens, nos indicam a importância de tais momentos e, assim, já ofereciam certa independência de um relator para o observador. Este fato se aperfeiçoou e marca a narrativa dos álbuns digitais. Nomear uma imagem é fornecer um significado. Assim, a

---

<sup>113</sup> Como os álbuns digitais não contêm um número máximo de páginas, tendem a serem extensos, processo que se dá paralelamente a uma maior produção de imagens já que o fotógrafo não tem um custo individual referente a cada pose como nos álbuns analógicos.

<sup>114</sup> Em 5 fotografias do álbum (1º, 3º, 13º, 14º e 16º).

visibilidade entra no campo da discursividade – como dar nome a um objeto real ou à fotografia de um objeto, por exemplo, de “a família unida” e essas palavras já encontram sentidos abstratos e subjetivos em cada indivíduo.

No Álbum Araujo as legendas comprovam que este foi feito especificamente para ser visto, no futuro, pelo personagem principal do álbum: a protagonista. Entretanto, além das 20 legendas escritas personificando a protagonista<sup>115</sup>, o que nos remete a uma narrativa literária de um romance escrito em primeira pessoa, ou mesmo de um diário pessoal, há registros de outras 11 legendas que objetivam primordialmente documentar um tempo<sup>116</sup> e um espaço<sup>117</sup>, servindo como um calendário visual e um mapeamento espacial dos lugares frequentados pela família. Um fator relevante acerca das legendas desse álbum é que elas foram escritas a caneta na própria página, tornando o álbum mais fixo do que já é, pois qualquer mudança de local de uma foto teria os indícios dessa evidência.

No Álbum digital Içara encontramos legendas que representam ora a voz da protagonista ora a voz da narradora. A nosso ver, as legendas não têm o propósito de serem lidas no futuro, como no álbum analógico dessa pesquisa. O álbum parece ter sido feito para ser visto agora e em qualquer lugar, como um *blog* pessoal. Nele também há legendas que registram primordialmente o tempo<sup>118</sup> e o espaço<sup>119</sup>.



Imagem 30 – Álbum Araujo.

Tal acontecimento pode ser observado na imagem 30 cuja legenda indica: “Últimas férias na praia dentro da mamãe. 29.12.83”. Evidentemente esta se mostra fora

---

<sup>115</sup> Evidenciado nas fotos: 1º; 4º; 5º; 6º; 7º; 8º; 12º; a legenda que se refere à terceira página em sua totalidade –; 32º; 34º; 35º; 37º; 36º; 37º; 43º; 44º; 45º; 47º; 48º; 49º.

<sup>116</sup> Em oito fotos ( 3º; 15º; 18º; 21º; 22º; 23º; 28º e 30º).

<sup>117</sup> Encontradas três fotos (2º; 33º; 36º).

<sup>118</sup> Totalizando sete imagens.

<sup>119</sup> Totalizando cinco imagens.

de lugar, embora não de contexto. A imagem que originalmente ocupou esse espaço no álbum foi substituída, fato jamais notado se não fosse pela legenda<sup>120</sup>.

Outro fator extremamente peculiar e diferenciador da materialidade do álbum analógico é ter esse um prazo predefinido da duração dessa história, o número de páginas, como um *dead-line*, o que sugere estreita relação com o diário- pessoal, sobretudo por duas razões: em primeiro lugar, porque nele estão registrados acontecimentos da vida privada – com fotos e legendas; em segundo lugar, porque a escrita é intertextual, diz ou mostra algo, mas em outro documento esclarece, pela sequência imagética ou por meio das legendas. Já nos arquivos digitais, a literatura visual é, literalmente, um livro aberto, não a futuras interpretações, mas a diferentes pontos de vista e contribuições momentâneas de informações que escapam do ato fotográfico<sup>121</sup>.

Diferentemente, o Álbum digital Içara, como não tem materialidade, não registra o amarelar do tempo nas suas folhas nem as marcas de uso na fotografia. Com isso, não podemos identificar se alguma imagem foi retirada ou substituída. O álbum oferece-nos mais diversidade tanto de imagens, de personagens- familiares, como de vozes que influenciam nas interpretações do arquivo, já que além da voz materna e da voz da protagonista, segundo a narradora, temos o registro também dos comentários feitos pelos observadores. Estes, muitas vezes, são os mesmos que os personagens-familiares sociais – porquanto o núcleo familiar é ampliado e o afeto registrado pelas fotografias deve não só ser guardado como memória, mas também ser compartilhado e divulgado.

Ademais, as diagramações das páginas analógicas ganham sentido por meio do número de imagens nelas contidas, dos espaços em branco, dos silêncios; das cores; tamanhos das imagens; tipos de impressão e da direção que ficamos tentados a seguir ao olhar tais imagens. Assim, as composições ganham sentidos que vão além das informações encerradas diferentemente em cada elemento isolado. A diagramação é um processo de criação que une estética e técnica. Pela sequência fotográfica dos álbuns analógicos, as histórias coletivas e individuais se desdobram. A disposição sequencial

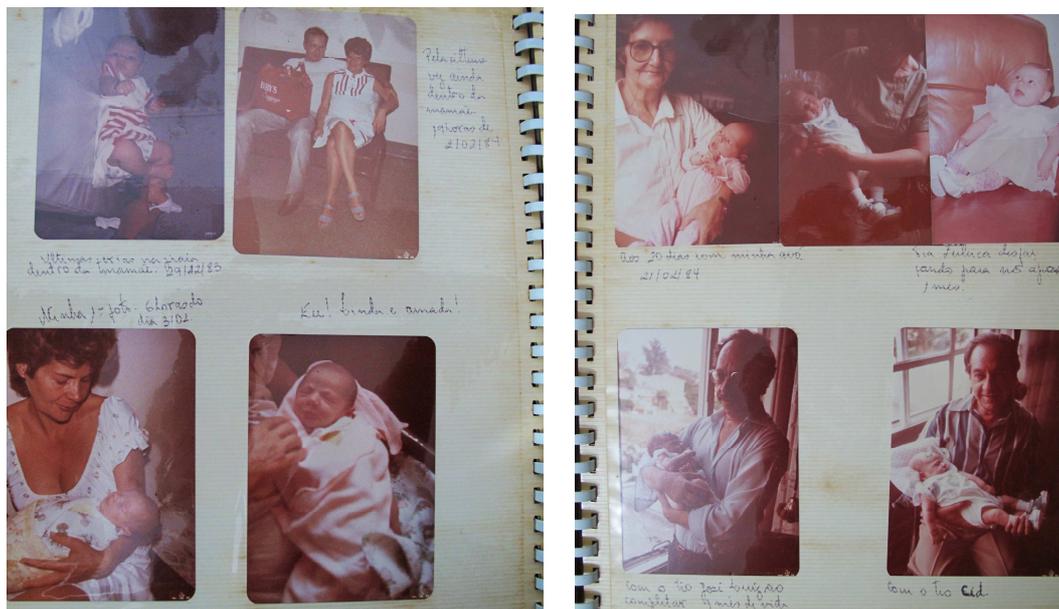
---

<sup>120</sup> Ao ser questionada acerca da fotografia desaparecida, a autora do álbum relatou que uma pessoa do trabalho havia duvidado que ela tivesse ficado grávida, pensava que ela teria adotado. Para provar que o neném era dela, a autora levou a imagem de si grávida e esqueceu-se de repor no álbum. Essa afirmação nos mostra como a fotografia é aceita socialmente como prova e índice de realidade e verdade.

<sup>121</sup> Bock (2004) conclui que a forma como essas imagens nos falam se diferencia da narrativa de um romance, de uma história, de uma entrevista ou, mesmo, de um relato oral, por ser imediata e ainda mais criptográfica.

produz um efeito narrativo<sup>122</sup>. Desse modo, essas fotografias devem ser vistas no contexto e ordem em que estão expostas, para podermos, assim, nos concentrarmos no seu caráter icônico.

Contudo, a narrativa dos álbuns digitais do Orkut, em sua maioria<sup>123</sup>, como o Álbum digital Içara, se dá em retrospectiva – das imagens colocadas posteriormente para as primeiras, já que as últimas fotografias carregadas pelo sistema vão ficando antes das antigas. Ou seja, na “primeira página” encontram-se as imagens mais novas, enquanto as primeiras imagens da vida da protagonista ficam na “última página” do álbum.



Imagens 31 e 32 – Álbum Araujo.

Essa diferença temporal na sequência dos álbuns mudou a forma como experimentamos suas narrativas: nos álbuns analógicos, éramos tentados a compreender primeiramente a imagem da página, o conjunto sequencial, para depois observar com atenção fotografia por fotografia da página em discussão – o conjunto de imagens em uma página configurava-se em um único que indica como tudo se encaixa em conjunto<sup>124</sup>. No álbum Araujo, a disposição da imagem, assim como a disposição e sequência dos acontecimentos indicavam os caminhos que nossos olhos deveriam percorrer.

<sup>122</sup> Assim, em um álbum, a fotografia em discussão sempre se relaciona tanto com a imagem anterior quanto com a posterior, fazendo sentido literário e visual tanto por imagem como por sequência.

<sup>123</sup> Já que o sistema de rede possibilita às pessoas a reordenação das imagens.

<sup>124</sup> Particularmente as noções implícitas sobre o que constitui a família ideal

Leitura tradicional

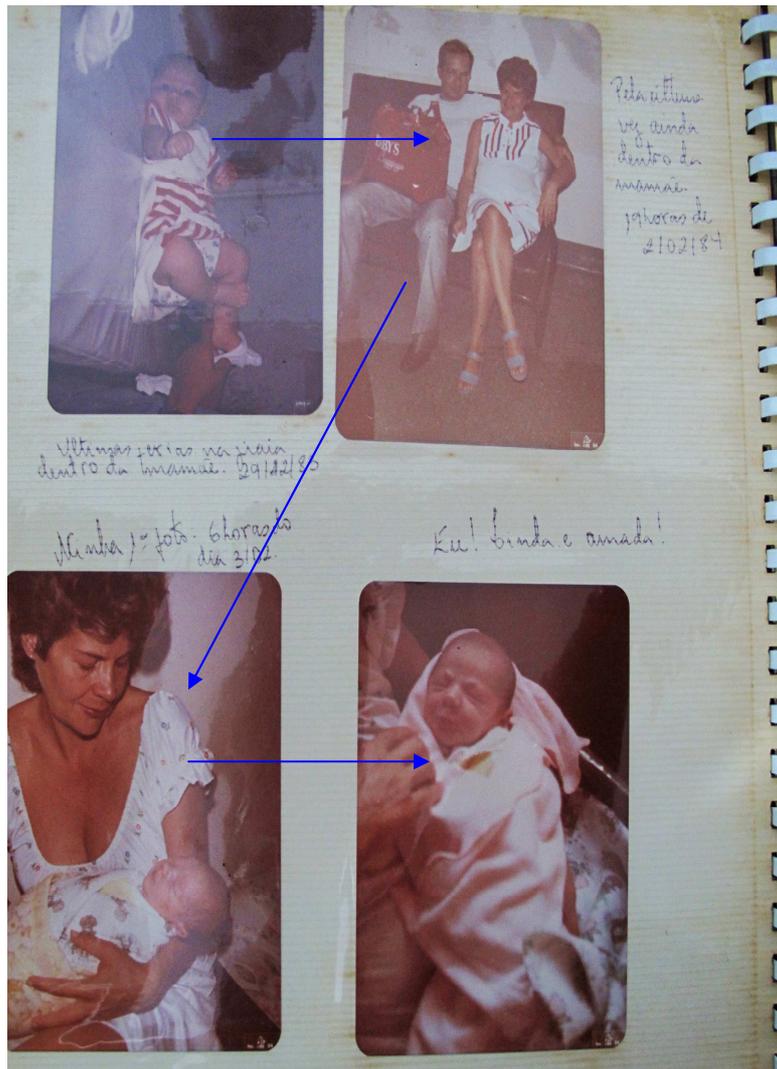


Imagem 33 - O percurso do olhar.

Leitura em linhas



Imagem 34 – O percurso do olhar

Leitura em colunas

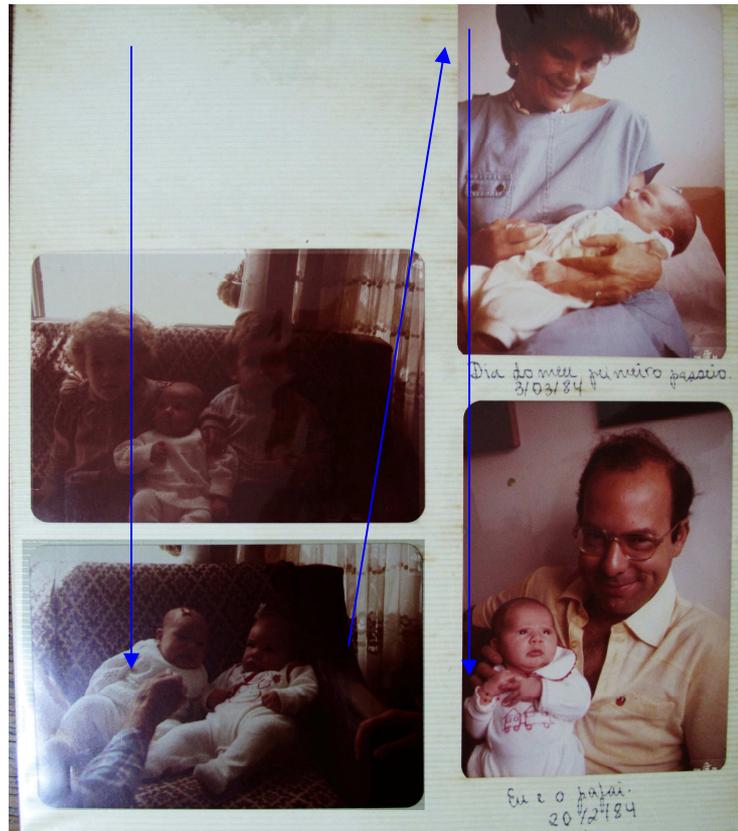


Imagem 35 – O percurso do olhar.

Leitura em cíclica

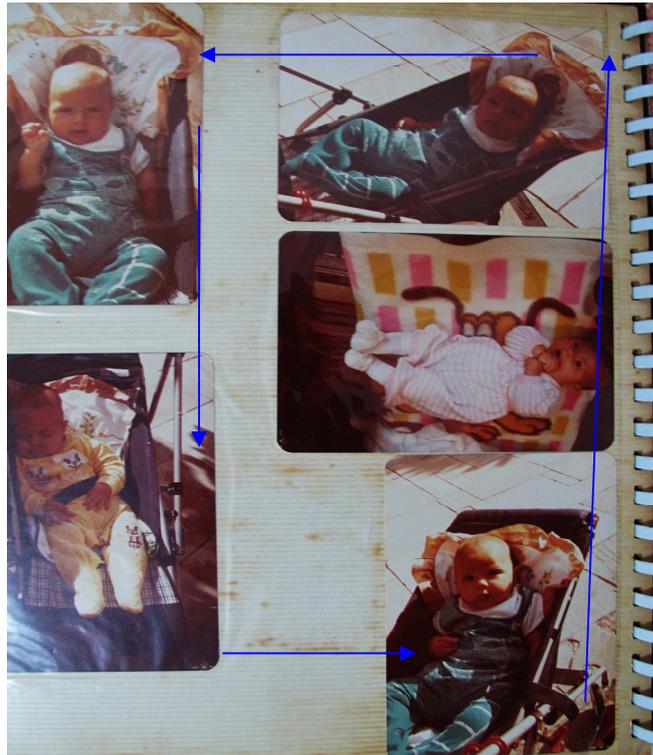


Imagem 36 – O percurso do olhar.

A materialidade do Álbum Araujo representa um tipo comum de álbum dos anos 1980, nos quais a página era uma espécie de adesivo, onde se grudavam os papéis e fotos. Quem o montava podia colocar fotografias de qualquer tamanho, da forma que quisesse dentro do espaço da página – diferentemente dos álbuns com a separação plástica, mais comuns atualmente. Na análise do álbum, observamos que a página adesiva amarelou com o tempo, e os lugares onde as fotografias eram grudadas permaneceram brancos. Isto imprimiu um registro de onde as imagens haviam sido coladas, e, de certa forma, denuncia os silêncios imagéticos. Podemos ilustrar esse fato com na imagem 35, um lugar onde havia uma narração imagética, mas por algum motivo, teve seu discurso retirado. No entanto, os silêncios também falam.

Nos álbuns digitais do Orkut, porém, as imagens não são todas anexadas ao mesmo tempo, ou seja, a sequência não é toda feita ou pelo menos pré-moldada como nos álbuns analógicos. Por isso, na nossa ótica, a maneira como os álbuns digitais agregam as imagens não permite perceber de forma tão instantânea e consciente por parte da narradora as sequências das fotografias. Apesar destas poderem ser reorganizadas posteriormente, raramente isso é feito. Nesse caso, as imagens vão sendo colocadas de acordo com o que está sendo vivido, e o fato de não estarem dispostas em

ordem cronológica é mais um indicador a sugerir que elas não foram pensadas em relação às imagens que as precedem, pois na verdade foram anexadas posteriormente.

### *Sequência*

O acontecimento visual e comunicativo da fotografia coloca-se acima de qualquer leitura sistemática, porquanto as propriedades da imagem fotográfica, seus indícios e suas suposições admitem, em sentido muito aproximado, comparação com a mente humana. (SILVA, 2008).

Para pensar as sequências fotográficas e seu papel na compreensão do álbum, partiremos das categorias de Bock (2004), fracionando o álbum em categorias sequenciais para depois pensá-las em unidades. A intencionalidade dessas sequências, expressadas pela análise de seu leiaute, imagens e palavras – o que compõe a parte visível do enunciado – trata-se da apresentação e, ao mesmo tempo, da documentação de um novo membro da família.

Para analisarmos as sequências do Álbum Araujo, dividiremos sua leitura por página e no Álbum digital Içara, procuraremos respeitar a narrativa visual do Orkut, que se dá em linhas, da esquerda para a direita, analisadas aqui em nove grupos (páginas), subdivididos em três imagens (linhas).

Nos álbuns evidenciamos que a coerência de uma “história familiar” é um princípio que guia a seleção e o posicionamento das fotos, mesmo quando as imagens não estão dispostas cronologicamente, ou quando as imagens de um mesmo evento encontram-se distanciadas.

### *A página do álbum Araujo como uma narrativa da vida familiar*

Vejamos a imagem a seguir, a qual se refere à segunda página do Álbum Araujo. Narra visualmente os momentos que o fotógrafo e a autora do álbum consideravam especiais e marcantes nesse processo:

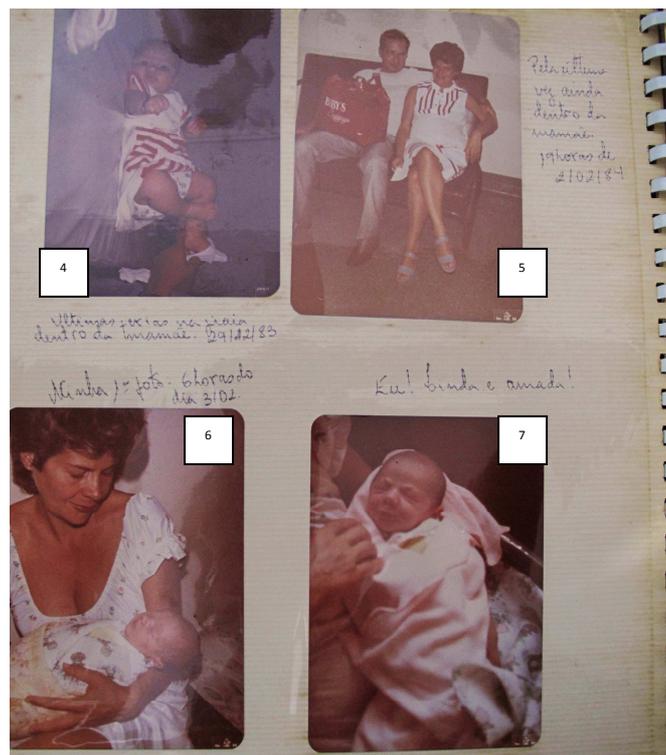


Imagem 37 – Página 2 do álbum Araujo.

O último dia na praia – (foto 4) “Últimas férias na praia dentro da mamãe. 20.12.83” – a suposta última fotografia da mãe grávida de biquíni, o que acentuaria o discurso visual do momento de espera chegando ao fim. Então, somos apresentados cronologicamente – o que se dá pelo registro não só da data, mas das horas – aos momentos-chaves do dia 2 de fevereiro:

De acordo com a legenda – “Pela última vez ainda dentro da mamãe. 19 horas de 2.2.84” –, a foto 5 é a última fotografia da mãe ainda grávida no sofá da maternidade com o pai – momento de espera que complementa a enunciação da, suposta, imagem anterior–; a foto 6 – “Minha primeira foto. 6 horas do dia 3/2” – é a primeira fotografia da personagem principal, ainda no colo da mãe, registro do primeiro contato oficial entre mãe e filha; e a primeira foto em que, mesmo percebendo a conexão com o corpo materno, a protagonista nos aparece como sujeito principal, único e separado do corpo indivíduo destacado do corpo social – (foto 7) “Eu! Linda e amada!”.

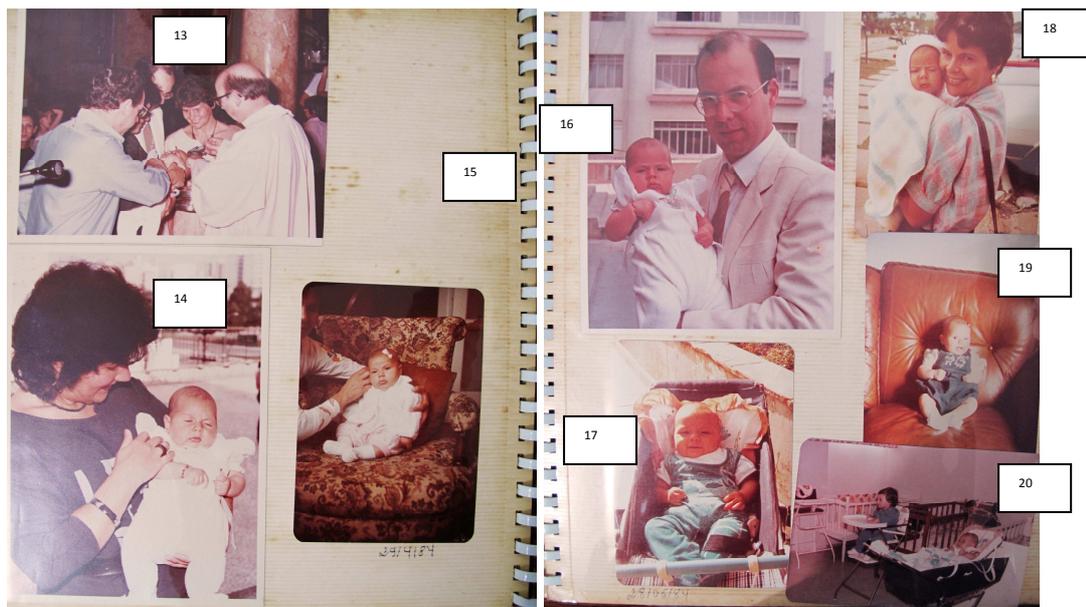


Imagem 38 – Página 3 do álbum Araujo.

Na terceira página, por sua vez, a narradora nos disponibiliza cinco fotografias que representam os instantes cruciais e os afetos do dia “3.2.84. Meu primeiro dia de vida!”: a primeira fotografia da nova família, um instante de afeto e reconhecimento entre pai, mãe e bebê – (foto 8) “Papai, mamãe e eu. Juntos pela primeira vez”; a imagem de mãe e filha descansando, ainda, na maternidade; (fotos 10 e 12) as primeiras preparações para a amamentação e brincadeiras entre mãe e filha; descanso compartilhado (foto 9) e a primeira mamada – (última fotografia da página) “Primeira mamada! Eu e minha mãe sem experiência. 10 horas do dia 3/2”.

A segunda e a terceira páginas representam, cronologicamente, o que a narradora do álbum considerava o começo dessa história: o início da vida da protagonista. De todos os seus álbuns, este foi o primeiro, e de todas as suas fotografias, nessas duas páginas encontram-se as primeiras e as últimas de um momento de gestação.

O objetivo a partir daí, quarta página, é anunciar a chegada do novo membro aos familiares mais próximos; aos observadores do álbum que assistirão ao resumo visual desses instantes; e ao mundo representacional familiar. Esse álbum primogênito irá preceder outro cujo objetivo não é mais narrar uma novidade, mas solidificar o que já foi dito e conservando o que já foi visto, apenas tornando-se um rito.

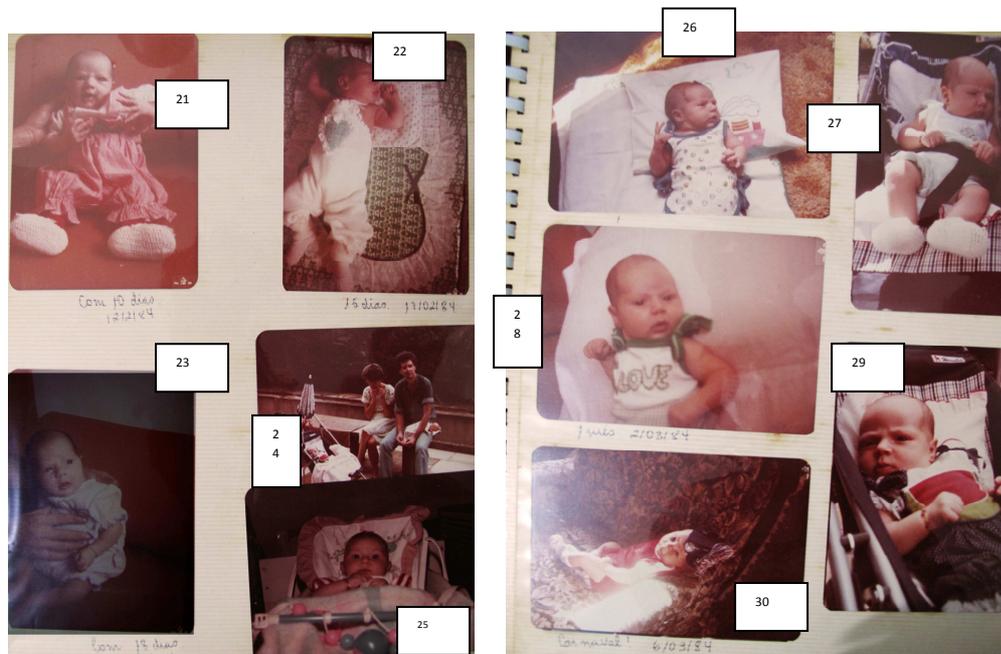


Imagens 39 e 40 – Páginas 4 e 5 do álbum Araujo.

Nas páginas 4 e 5 encontramos os primeiros contatos sociais da protagonista: o batizado, o convívio com familiares, e seu ajuste na casa da família. Na foto 13 vemos um registro do ritual de batizado, o padre abençoando-a com água benta; a mãe concentrada com um sorriso estampado no rosto; o pai ao seu lado pouco aparece, mas chama a atenção do espectador pelo porte e altura; madrinha e padrinho seguram o novo membro da família e da sociedade. Na imagem seguinte (foto 14) madrinha e afilhada aparecem juntas já fora da igreja, e na foto 15 a mãe da protagonista a arruma e tenta apoiá-la no sofá para que esta pudesse aparecer sozinha no retrato, mas mais uma vez o corpo da mãe aparece, embora cortado.

A foto 16, primeira da página 4, além de representar a primeira imagem do álbum de pai e filha juntos, serve de conexão com a narrativa da página anterior, já que, esteticamente, por ser uma das fotografias produzidas pelo fotógrafo profissional do batizado – dando continuação às fotos 13 e 14 contidas na página anterior, são materialmente diferentes das outras –, para, então, continuar a narrativa indicando-nos os demais instantes sociais e lugares de convivência da protagonista.

A imagem seguinte (foto 17) nos mostra mãe e filha saindo para passear no clube em um dia frio. A partir daí, temos as primeiras imagens da protagonista com o corpo desconectado da geração anterior de sua família e em momentos comuns do seu dia: sentada no sofá de casa (foto 18); no carrinho tomando sol no fim de tarde (foto 19) e no berçário (foto 20).



Imagens 41 e 42 – Páginas 6 e 7 do álbum Araujo.

Em continuidade, as páginas 6 e 7 parecem indicar não mais um diário que narra eventos, como as páginas até agora vistas, mas um calendário visual mostrando o passar dos dias e como o corpo da personagem se modifica com o tempo. Vemos uma sequência de imagens sem nenhum outro comentário, a não ser o de um registro da vida da protagonista. A última foto desse calendário parece consolidar essa hipótese ao lermos em sua legenda: “Carnaval! 6.3.84”.



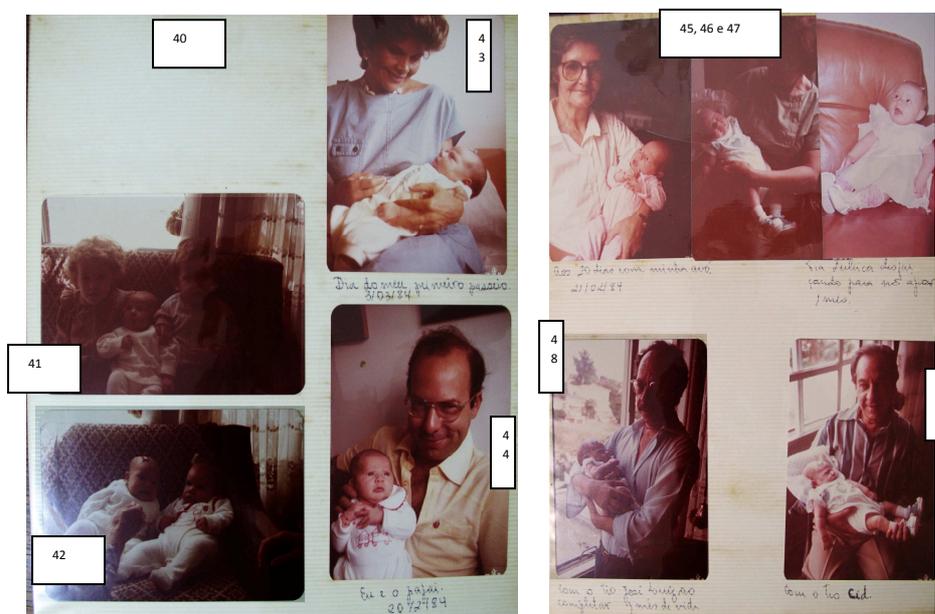
Imagens 43 e 44 – Páginas 8 e 9 do álbum Araujo.

Nas duas páginas seguintes, 8 e 9, podemos encontrar 11 dos 15 personagens coadjuvantes do álbum, além do registro dos três eventos principais do álbum após o

nascimento da protagonista – o passeio à praia na cidade de Santos e à Aldeia da Serra e o batizado. Assim, a nosso ver, o objetivo dessas páginas foi o resumo visual dos instantes de passeio e dos primeiros contatos com alguns familiares mais próximos.

A foto 31 nos retorna ao primeiro passeio de convívio público da personagem principal, o batizado, paralelamente à lembrança do carinho da tia e madrinha; a foto 33 mostra a protagonista na cidade de Santos rodeada de parentes; e na Aldeia da Serra com os tios-avós maternos e a mãe (foto 34).

Na página seguinte a protagonista aparece no colo sob o carinho do tio (foto 35); na foto 37 os produtores do álbum conseguem a primeira imagem da protagonista sorrindo, o tio atrás do carrinho e a mãe na frente, de costas para a câmera, fazendo graças para conseguir seus sorrisos; na imagem 38, a novo membro da família posa com as priminhas, o pai e a mãe; e por último, pai e filha na Aldeia da Serra (foto 39).



Imagens 45 e 46 – Páginas 10 e 11 do álbum Araujo.

A página 10 parece sugerir, ao mesmo tempo, a representação da relação protagonista com a terceira geração da família, seus priminhos; e com seus pais, agora separadamente, cada um com um relacionamento e personalidades distintas. A página seguinte nos encaminha para uma continuação desse conceito, representando a bênção da primeira geração da família e os cuidados que destinam à protagonista.

Na foto 45, a avó materna visita sua mais nova neta; na imagem seguinte a tia-avó paterna, mesmo sem gostar de ter seu retrato tirado, participa do ritual; na foto 48, a protagonista aparece sendo segurada e abraçada contra o peito pelo padrinho, tio-avô e pediatra, no gesto mais protetor de todo o álbum; e na última fotografia da página temos

nosso último personagem coadjuvante, um tio-avô paterno, segurando-a de forma delicada e cuidadosa.

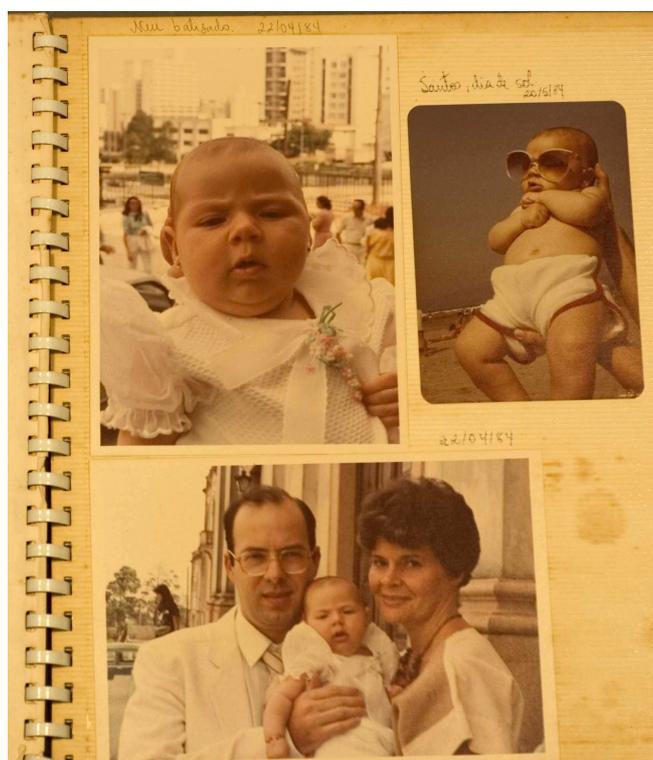


Imagem 47 – Página 1 do álbum Araujo.

Na primeira imagem do álbum identificamos o que Bock (2004) chama de antinarrativa, ou seja, uma narrativa que não se propõe a contar especificamente uma história com um encadeamento de imagens e acontecimentos. Entretanto, nessa sequência encontramos em todas as fotografias a protagonista do álbum nos braços dos pais, como que sendo apresentada e mostrada aos espectadores desse arquivo íntimo.



Imagem 48 - Página 12 do álbum Araujo.

A última página do álbum também parece enquadrar-se no conceito de antinarrativa – já que não mais parece situar-se nos ideais de calendário ou romance. As cinco fotografias da protagonista dessa página representam enquadramentos diversificados que sugerem diferentes estados de humor, ou personalidade. Acreditamos também que essa última página é extremamente representativa no referente ao fim de um álbum analógico que será seguido por um arquivo digital, porquanto muito lembra o álbum de personalidade hoje existente em comunidades sociais do mundo digital.

*A página do digital Içara como uma narrativa da vida familiar*



com a mamãe no dia do aniversário dela a vovó veio nos visitar!! 03/02/2009 meu vovô miguel.. finalzinho de janeiro de 2009!



Imagens 49, 50 e 51 – Página 1, linha 1<sup>125</sup> do álbum digital Içara.

Com essa imagem da primeira página abrimos a história da chegada da nossa protagonista e as três primeiras imagens representam a frase de abertura desse enredo. Nela vemos a protagonista em três colos diferentes, todos colos familiares: da mãe, da avó e do pai. Na primeira fotografia nos deparamos com mãe e filha, ambas com sorrisos disfarçados e direcionados uma à outra, nenhuma das duas entrega a presença do pai-fotógrafo. A legenda nos indica: o registro do tempo (uma data – data que fica explícita nas três fotografias); a importância desse dia específico (aniversário materno; visita dos avós) – essa informação é revivida na imagem seguinte, a razão da visita da avó, ou pelo menos daquela visita ter sido registrada e divulgada –; e principalmente que as legendas foram escritas como se tivessem sendo ditas pela protagonista. Ou seja, a narrativa se dá na forma de calendário, diário e romance.

---

<sup>125</sup> O Orkut apresenta duas versões disponíveis atualmente no mundo digital, a mais antiga apresenta páginas com 4 linhas e 3 colunas, a nova versão apresenta todas as imagens em uma única página, ou seja, em várias linhas com 3 colunas.



mamã e vovô!



a mamãe quer me comer!!



três moças bonitas.. 12.01.2009

2

2

Imagens 52, 53 e 54 – Página 1, linha 2 do álbum digital Içara.

A segunda linha do álbum contém imagens mais espontâneas; as duas últimas nos parecem ser bem características das fotografias digitais, uma por apresentar um recorte mais fechado de mãe e filha, e a segunda por se tratar de um autorretrato, cujo enquadramento pode ser verificado segundos após a produção da imagem.



colinho da belzinha.. 12.01.2009

1



charminho pro papai.

6



branca de neve com soninho de bela adormecida.

11

Imagens 55, 56 e 57 – Página 1, linha 3 do álbum digital Içara.

Na terceira linha somos apresentados à intimidade e ao afeto entre pai e filha, cada um em um canto da imagem. Enquanto o rosto dele está na margem superior da direita, o da filha está no canto inferior à esquerda. Ao olharmos essa fotografia somos tentados primeiramente a visualizar o rosto da nossa protagonista (abertura da imagem); como percebemos, ela sorri e olha para o pai. Instantaneamente nosso olhar é direcionado ao rosto dele, cujo olhar e sorriso se voltam para a filha. Então nossos olhos percorrem esse caminho da fotografia, preenchido com seus corpos, até “escanear” toda a imagem.



slingando na praia.



Primeira visita à praia.. o tempo tava feio, mas valeu!



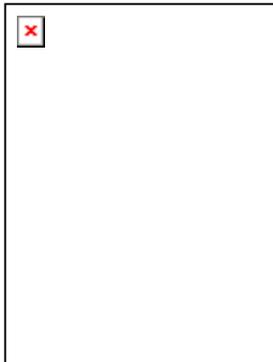
Ui, quanto charme, mamãe! 03



Imagens 58, 59 e 60 – Página 1, linha 4 do álbum digital Içara.

Na última imagem dessa linha e nas duas que a seguem, ficamos em dúvida se a legenda representa a voz da mãe ou a da protagonista. Provavelmente das duas. As imagens seguintes sugerem o primeiro passeio na praia feito por mãe e filha juntas (e claro pai- fotógrafo). A última fotografia dessa página nos conecta à narrativa da página seguinte, já que as duas primeiras imagens também são retratos da protagonista como sujeito independente do corpo social, e talvez familiar, com o objetivo de compartilhar com seus espectadores todos os aspectos que a narradora acha bonitos na filha. Evidencia-se, assim, o cuidado com o qual é tratada, as roupinhas que usa e o soninho

□eqüência



Dormindo...



Dormindo mais um pouquinho, só pra variar...



trabalhando com o papai. 28 de dez de 2008

Imagens 61, 62 e 63 – Página 2, linha 5 do álbum digital Içara.



Natal preto e branco



Prima Daisy



Prima Denise

Imagens 64, 65 e 66 – Página 2, linha 6 do álbum digital Içara.



Com Meq no Natal



Natal 2008



Natal 2008

Imagens 67, 68 e 69 – Página 2, linha 7 do álbum digital Içara.

Mais uma vez as linhas se completam, a imagem de pai trabalhando enquanto a filha cochila em seu colo é seqüenciada pela fotografia deles no Natal. Percebemos, então, que a data retroage a cada imagem e que nossa protagonista aparenta cada vez menorzinha. Somos apresentados, então, a seis fotografias que, somos levados a crer, foram feitas no Natal, ressaltando a importância do álbum de família retratar as datas que deram luz à estabilidade e ao entretenimento familiar (como natais e aniversários).



Com um dos tantos presentes de Natal que ganhei!



slingando.. 23/12/2008



a vovó Rô me AMA!



Imagens 70, 71 e 72 – Página 2, linha 8 do álbum digital Içara.



[vovó Rô na pizzaria ! \(21.12.2008\)](#)



[meus avós!](#)



[mãozão! Mãozinha!](#)



Imagens 73, 74 e 75 – Página 3 linha 10 do álbum digital Içara.

A terceira página do álbum parece ser dividida por dois acontecimentos: o encontro da protagonista com seus avós e a visita de sua priminha. Na primeira linha da página, temos as informações de onde estão (em uma pizzaria à noite), pai, mãe e filha. Então nos damos conta que estão sentados do mesmo lado da mesa e que alguém mais estava lá (quem fez a foto); na segunda linha temos a nossa resposta, os avós paternos. A noção temporal dessas imagens se dá em parte por uma data e pela roupinha da protagonista, ficando claro que as fotos em casa e as fotos com os avós foram feitas no mesmo dia.



[sorrindo no escurinho II \(21.12.2008\)](#)



[Içara! Içara e a prima Marina \(20.12.2008\)](#)



[Da mão da Marina não sai leiteinho!](#)



Imagens 76, 77 e 78 – Página 3, linha 11 do álbum digital Içara.



["Faz YES! Bate aqui!"](#)



[Eu e Débora: Mamães 2008 \(só faltou a Fau!\)](#)



[Gustavo e Christiano com as meninas Leite!](#)

Imagens 79, 80 e 81 – Página 3, linha 12 do álbum digital Içara.

Na linha 11, que pela data registrada na legenda indica ter sido no dia anterior ao evento com os avós, temos o resumo visual da visita de mais alguns familiares, da priminha Marina e seus pais. Imagens descontraídas das duas novas representantes da família – imagem cuja legenda, pela primeira vez, sem sombra de dúvida, é a voz materna, discurso que se prolongará até o fim da página – seguidas por um retrato onde as mães carregam suas respectivas filhas e posam para a foto e, então, da mesma forma, os pais.



Tia Jucilene!



Meu burrinho iôôô!



Vovó Selma e Içara; Vovó Zelma e Marina

Imagens 82, 83 e 84 – Página 4, linha 13 do álbum digital Içara.



Bisavó Ambrosina! (20.12.2008)



Mais uma com meu pai lindo!



Eu amo essa menina!

Imagens 85, 86 e 87 – Página 4, linha 14 do álbum digital Içara.

A quarta página representa as visitas e carinhos dos familiares ansiosos pelo nascimento da protagonista e pelos afetos dos pais pelos quais Içara foi recebida. A narradora predomina nas imagens, o pai-fotógrafo registra todos os instantes de reconhecimento entre mãe e filha. As legendas sob essas fotos dão voz à felicidade materna e narradora do álbum.



Mamãe&bebê!



Beijoca.. uma de tantas que lhe dou!



Nem eu acredito que fui eu que fiz!

1

2

Imagens 88, 89 e 90 – Página 4, linha 15 do álbum digital Içara.

A quinta página, vista a seguir, repete o mesmo modelo da página anterior, com exceção de que agora o pai domina nas imagens e, portanto, a legenda supõe a narração e a opinião da protagonista. Ou seja, nessa página, a mãe foi fotógrafa e narradora, ainda que tente não entregar sua presença.



Furei a orelha com 13 dias de vida!

2



Os homens já me admiram! hihhi! (17/12/2008)



Colinho e cheirinho do papai

1

Imagens 91, 92 e 93 – Página 5, linha 16 do álbum digital Içara.

A sexta página, marca uma narrativa quase exclusivamente de diário, que será predominante até o fim do álbum. Assim, encontramos o registro dos primeiros eventos da vida da nossa protagonista: seus primeiros dias, seu primeiro sono no berço, o primeiro banho de sol, a primeira vacina, o primeiro dia fora do hospital e o que acreditamos ser uma das primeiras trocas de fralda pelo pai. Além disso, nessa página encontramos a representação de um dia muito importante para a família de Içara: o dia de seu registro, o dia em que legalmente passa a existir.



Os Joaquim e as meninas Leite! (13/12/2008)



fui o presente do meu tio bruno! (13-12-2008)



Registrada: Içara Yoda Leite Joaquim.

4

Imagens 94, 95 e 96 – Página 6, linha 20 do álbum digital Içara



6 dias de vida e slingando...

3

sorrindo no escuro!

10

papai trabalha muito!

Imagens 97, 98 e 99 – Página 6, linha 21 do álbum digital Içara.



Minha 1ª ida ao Pediatra! Dr. Mário, gente fina

4

Meu 2º dia de vida!

2

Meu 1º banho de sol!

4

Imagens 100, 101 e 102 – Página 6, linha 22 do álbum digital Içara.



Papai numa distância segura me trocando! hihi...

4

Meu 1º soninho no berço!

1

ufa! saímos daquela vida de hospital! Meu 1º dia na casa da vovó Selma!

2

Imagens 103, 104 e 105 – Página 6, linha 23 do álbum digital Içara.

A sétima página nos mostra a protagonista ainda bem pequenina, no seu primeiro dia fora do hospital: a forma como foi recebida por seus familiares e pelos amigos íntimos de seus pais. Essa idéia nos direciona até a oitava página do álbum, exibida a seguir. Em sua primeira linha temos fotografias com o mesmo objetivo da página anterior: mostrar seus familiares mais próximos, avós e bisavós, prestigiando e abençoando Içara.



Vovó Rô e Vovó Marcos!

1

Minha bisavó Neide!

Minha bisavó Neide e o papai todo mundo babão!

Imagens 106, 107 e 108 – Página 8, linha 28 álbum digital Içara.



Meu primeiro banho na maternidade!

Que vida dura!!

Nasci! 05 de dezembro de 2008, às 13h45', numa linda tarde de sol!



Imagens 109, 110 e 111 – Página 8, linha 29 do álbum digital Içara.



Meus pais!

Mamãe com o Dr. Gilberto: esse é o cara!

mamãe fazendo palhaçada na frente da maternidade



Imagens 112, 113 e 114 – Página 8, linha 30 do álbum digital Içara.

Já na página 8, como percebemos, essas fotografias foram feitas ainda no hospital no primeiro dia de vida da personagem principal do álbum: seu primeiro banho, no berço do hospital, sua primeira imagem oficial: “nasci! 5 de dezembro de 2008, às 13h45’, numa linda tarde de sol!”; a primeira imagem do álbum da nova família unida, “meus pais!”. Somos, então, apresentados às imagens tiradas antes do nascimento da protagonista do álbum digital: um retrato da mãe com o médico, já no hospital; duas fotografias da mãe e narradora ainda grávida, na frente do hospital, com as malas prontas e sorriso estampado no rosto à espera da chegada do novo membro da família.

Seguem-se quatro imagens da protagonista ainda na barriga de sua mãe, feitas por ultrassom. Elas contêm todas as informações possíveis como data, peso, diâmetro e tempo de vida.



Malas prontas!

As primeiras fotos da nossa filhota! com 34 semanas, na barriga da mamãe! outubro de 2008.

Já faz biquinho, charminho e denguinho.



Imagens 115, 116 e 117 – Página 8, linha 31 do álbum digital Içara.



"cadê a bebê?"



Achou!!

Imagens 118e 119 – Página 9, linha 32 do álbum digital Içara.

### *As quatro personas do álbum*

No processo de construção da narrativa visual, a vida familiar ganha um peso duplo: primeiro, da perspectiva da pessoa que faz as imagens, o fotógrafo; segundo, da perspectiva da pessoa que monta o álbum, seleciona as imagens a entrar e onde essas devem se encaixar, a narradora. Esses significados se combinam para formar uma imagem que será carregada pelas próximas gerações. Uma vez colocadas no álbum de “modo distraído”, as imagens estão prontas para serem vistas em sua intimidade, no seio familiar e entre os amigos mais queridos. Além da diagramação, da justaposição de imagens e dos textos, o fotógrafo também contribui para tornar essa linguagem mais atrativa. Diferentemente dos fotojornalistas documentais, o fotógrafo do álbum não é um agente “invisível” na sua ação; pelo contrário, as poses dos personagens constantemente nos lembram de seu papel, como produtor e personagem da informação, narrador e sujeito ativo.

Esse processo é ampliado na narrativa digital pelo peso da perspectiva dos espectadores e seus comentários e pelo fato de que o álbum digital parece nos indicar, ao mesmo tempo, um documento menos privado – já que está publicamente exposto – e mais pessoal do que nunca – já que as ferramentas de sua produção estão cada vez mais centralizados na mão de uma pessoa: a narradora. Ou seja, se no álbum moderno a *persona* que mais chama a atenção é a criança-protagonista, no álbum digital a mãe é a personalidade mais atuante e com mais renovações em seu papel.

O Álbum digital Içara está contido no perfil social da mãe. Tal fato nos indica que além desta ser a narradora do álbum, é a divulgadora e a pessoa responsável por acompanhar os comentários feitos pelos espectadores. Outro fator a nos chama atenção é o seguinte: mais e mais a mãe- narradora ganha espaço como produtora das imagens, ou seja, o papel de fotógrafo, restrito ao pai da família no álbum moderno – ou um

fotógrafo externo ao núcleo familiar, quando o fotógrafo oficial ocupava posição de personagem. Além disso, a mãe tem executado a maioria dos trabalhos de pós-produção, mesmo que esse ofício ainda seja oficialmente da figura paterna – algum recorte ou alteração na intensidade de cores ou luminosidade.

Como podemos perceber, os personagens do Álbum digital Içara são pessoas consideradas da família da protagonista. Se não são todos ligados por sangue, são considerados da família por fortes laços sociais e quase todos eles fazem comentários no álbum. Ou seja, mais do que nunca o álbum privado tem suas *personas* interligadas nos mais diversos papéis, os quais podem ser observados mais atentamente.

Os familiares- personagens que aparecem no decorrer do arquivo íntimo da família Araujo foram os que tinham maior proximidade<sup>126</sup> com os autores, fotógrafo e narradora. Essas pessoas são: dois tios maternos; dois tios paternos; a avó materna; dois tios-avós maternos; três tios-avós paternos e cinco primos.

Mais do que narrar um cotidiano familiar, o álbum analógico era usado para reescrever a história documentada. Nele os futuros relatores atualizavam suas memórias<sup>127</sup>. Assim, posteriormente ao processo sequencial de imagens, os relatores usufruíam do poder de manipular as histórias, ou pelo menos contar apenas o que lhes interessava dizer<sup>128</sup>. É por meio desses arquivos pessoais analógicos que as pessoas escolhiam os momentos que lembrariam no futuro, que contariam e refariam suas histórias, mantendo ao mesmo tempo a janela da memória aberta e o controle sobre ela. Esse era um dos fatores de condição de um álbum analógico: a ação do relato<sup>129</sup>.

As fotografias imóveis pouco contam do contexto que integram, mas seus tradutores, podemos assim dizer, fazem dessa caixa de figuras uma aventura particular a cada busca. [...] o álbum não surgiu junto com a fotografia, mas foi implantado pela necessidade de acumular essas memórias (imortalidade). (BUENO, 2007, p.350-351).

---

<sup>126</sup> Referimo-nos aos contatos mais frequentes de visitas, o que presume, também, uma proximidade geográfica – a exceção a isso seria a avó-materna que havia viajado muitos dias para poder estar lá nesse período.

<sup>127</sup> Ato que se compara com o palimpsesto: a ordem sequencial pode mudar, novas mensagens podem ser escritas, enfim, os propósitos originais mudam. “Então, o álbum vive se reconstruindo com permanente elucidação derridiana. Com o passar dos anos, quem se mostra no álbum deixa de sorrir. Torna-se um personagem”. (SILVA, 2008, p.75).

<sup>128</sup> A fotografia do álbum apesar de fazer parte de uma narrativa visual deve produzir um efeito de enunciação, de interagir por meio do significado de suas imagens, o “ato de mostrar” como distinto do “ato de dizer”. Enunciar é atualizar uma das várias vozes que devem ser compreendidas por aquele com quem se dialoga ou por aquela figura virtual a quem se dirige o diálogo na literatura – trata-se de um enunciado visual.

<sup>129</sup> O álbum é narrado de acordo com a comunidade cultural no qual está inserido e com base em diferentes pontos de vista familiares: as regiões culturais, as classes sociais, a “sexualização” da imagem, as gerações representadas, os períodos históricos e os territórios afetivos. (SILVA, 2008).

É o ato de contar que, como mencionamos, se dá em um diálogo adiado: uma foto que se mostra para só depois ser vista, já que em uma fotografia não estão presentes, ao mesmo tempo, quem fala e quem ouve, como ocorre em um diálogo real. O pai Araujo, fotógrafo, faz a tomada; a protagonista e os demais personagens mostram-se para serem vistos; essas imagens ganham novas interpretações pela visão e disposição espacial nas quais a narradora as enquadra, para, então, serem observados por uma quarta pessoa, o espectador<sup>130</sup>. Portanto, “olhar” é um ato que além de ser sempre posterior é, na maioria das vezes, realizado por outro que não estava presente na sua realização. Este é, segundo Silva (2008), o que se denomina de o ponto de vista fotográfico<sup>131</sup>.

Podemos dizer que a imagem passa por três correlatos em sua relação com as personas do álbum: ela é recortada de um instante para ser mostrada; depois, na construção do álbum, é *nomeada*; e um dia, no relato, será indicada. Em todos os degraus desse processo surgem novas percepções e forças inconscientes até então desconhecidas: a imagem ao ser mostrada pelo pai-fotógrafo passa por um processo de recriação visual, sentidos que serão acrescentados pela nomeação feita pela mãe-narradora, que serão indicados pela relatora – aqui no caso pela autora dessa pesquisa – que por fim influenciam na futura observação do espectador, os leitores, que farão suas próprias interpretações influenciadas por subjetividades particulares.

Silva (2008) oferece-nos um paralelo entre as instâncias piercinianas, vistas no capítulo anterior, e as *personas* do álbum: a imagem corresponde ao símbolo verbal; a indicação desta corresponde ao índice; e mostrar as qualidades visuais corresponderia ao ícone. Assim, seriam cumpridas as etapas necessárias para a compreensão de um objeto segundo Pierce e suas relações com os tempos a que os instantâneos nos remetem:

Mostrar a fotografia – ícone: ato feito pelo fotógrafo – presente

Indicar a fotografia – índice: ato feito pelo narrador – passado

Falar da fotografia – símbolo: ato feito pelo relator – futuro

---

<sup>130</sup> Silva (2008) propõe um diagrama para ilustrar esse diálogo adiado: O retratado que olha para o fotógrafo, este o mostra, para que depois ele seja visto pelo observador. Mas vale aqui ressaltar, também, que muitas vezes quando posa para uma fotografia, o retratado já está estabelecendo uma relação com quem observará essa imagem; o retratado no ato fotográfico já se sente visto pelo futuro observador.

<sup>131</sup> Esse ato se dá sempre no presente do indicativo: “Eu olharei para você (futuro do indicativo), quando você olhar para mim (presente do subjuntivo)”.

Esses aspectos se perderam no álbum digital, já que eles não têm relatores, apesar dos comentários dos outros espectadores ajudarem nesse processo do relato imagético e principalmente porque os arquivos digitais representam uma tela de um *reality show*, onde o presente pode ser visto e acompanhado, e não mais se dá em um diálogo adiado.

Outro fator a nos chamar a atenção é este: mais e mais a mãe- narradora ganha espaço como produtora das imagens, ou seja, o papel de fotógrafo, restrito ao pai da família no álbum moderno – ou um fotógrafo externo ao núcleo familiar, quando o fotógrafo oficial ocupava posição de personagem. Além de ser a responsável pela produção da maioria das imagens, como também pelo trabalho de pós- produção – como algum recorte ou alteração na intensidade de cores e luminosidade que a imagem pode precisar, pela narração do álbum, pela atualização deste e por acompanhar os comentários dos espectadores.

Com a tecnologia digital, os espectadores ganharam muito mais “voz”; deixam o registro de seus afetos, desejos e interpretações. As imagens do Orkut permitem-lhes marcar os personagens conhecidos que aparecem no álbum, mas não possibilitam notas de comentários em detalhes das imagens como outras comunidades virtuais. A nosso ver, isso valoriza mais comentários afetivos do que outros a respeito das qualidades visuais nas imagens em discussão.

A figura materna também se posiciona como espectadora do álbum, registrando suas impressões com observações que ressaltam seus sentimentos, a mudança do corpo da protagonista e o passar do tempo, assim como contribuições e poesias acerca do significado de ser mãe e pai:



[Bruna Leite](#): era tão magrinha...tão pequenina. 16.2.09



[Bruna Leite](#): "Obrigação nossa, de pai e mãe, é dar amor perfeito, é falar olha fulano é assim, assado, Deus existe, esta vida tem fim, estamos aqui é emprestado, a fim de fazer o bem, amar nossos semelh9antes...Eu tenho para mim, que depois que a gente tem filho só existe uma tarefa para fazer: cuidar deles."(Adélia Prado)



[Bruna Leite](#): "eu não me canso de te olhar..."



[Bruna Leite](#): Filhos...Filhos?/Melhor não tê-los!/Mas se não os temos/ Como sabê-lo?/Se não os temos/ Que de consulta/Quanto silêncio/ Como o queremos!/ Banho de mar/ Diz que é um porrete.../ Conjuge voa/ Transpõe o espaço/ Engole água/ Fica salgada/ Se iodifica/ Depois, que boa/ Que

morenaço/ Que a esposa fica!/Resultado: filho./ E então começa/ A aporrinhção: Cocô está branco/ Cocô está preto/Bebe amoníaco/ Comeu botão/ Filho? Filhos/ Melhor não tê-los/ Noites de insônia/ Cãs prematuras/ Prantos convulsos/ Meu Deus, salvei-o!/Filhos são o demo/ Melhor não tê-los.../Mas se não os temos/Como sabê-lo?/Como saber/Que macieza/ nos seus cabelos/ Que cheiro morno/ Na sua carne/ Que gosto doce/ Na sua boca!/Chupam gilete/ Bebem xampu/ Ateiam fogo/ No quarteirão/ Porém, que coisa/ Que coisa louca/ Que coisa linda/Que os filhos são!

Imagem 120 – Comentários materno no álbum digital Içara.

#### **4.4 Outro aspecto ritualístico: intencionalidade**

No centro do ato fotográfico encontramos o contrato existente entre fotógrafo e sujeitos fotografados, já que o *portrait* convencional nunca é acidental, exigindo preparação e concordância sobre suas consequências: o sujeito deve conscientemente permitir a ocasião – a autoconsciência é um elemento essencial para o contrato do retrato pessoal.

Evidentemente, a intencionalidade do fotógrafo pode não ser consciente e clara desde o ato fotográfico, sendo, portanto, muitas vezes, apenas um meio para fins que excedem o planejado. Essa intencionalidade vai se construindo aos poucos, em cada etapa desse processo – pose, olhar, iluminação, enquadramento e foco<sup>132</sup>, chamados por Silva (2008) de *plus* expressivos. Estes por vezes andam na contramão dos aspectos materiais e outras vezes os complementam.

Assim, todos esses elementos se relacionam e constituem uma condição intencional, mesmo que em muitos estágios inconscientes, de como essa imagem resultará e, por fim, de como ela será vista por seus espectadores<sup>133</sup>.

As imagens fotográficas não são igualmente nítidas em toda a superfície. Com efeito, o conhecimento técnico do fotógrafo e os recursos da câmera influenciam diretamente nesse resultado. No Álbum Araujo a câmera usada foi uma automática, que apenas esperava o enquadramento e o ato de apertar o botão para tirá-la, já que sem o controle das zonas de nitidez fica difícil ressaltar elementos especiais da imagem. Desse modo, as análises dos aspectos técnicos de intencionalidade se restringirão ao enquadramento à pose.

---

<sup>132</sup> Silva (2008) cita os passos a serem seguidos pelo fotógrafo para atingir o resultado de um objeto focado: o primeiro refere-se justamente ao ato de selecionar um objeto; no segundo o fotógrafo resolve, caso a câmera permita tal autonomia, a distância focal do objeto e a quantidade de luz que atingirá o objeto fotografado; a terceira etapa é o ato passional de pressionar o botão do obturador fotográfico, bater a foto.

<sup>133</sup> O fotógrafo decide por meio dos enquadramentos, focos, poses o que será mais nítido na imagem, o que será esquecido, o que será visto, assim como o que não será, e sob que ponto de vista os espectadores conhecerão tal registro do passado.

Inegavelmente, aspectos como pose, enquadramento e formato são influenciados por interesses comerciais e pelas tecnologias referentes a cada tipo específico de câmera e a cada período da indústria fotográfica, que acabam por contribuir na padronização das imagens do cotidiano<sup>134</sup>.

Com a câmera, testemunha que marca sua intromissão, o fotógrafo enquadra e focaliza seu retratado em pose a partir da prefiguração das circunstâncias sociais e do conhecimento do cenário. No processo de escolha do que aparecerá, o fotógrafo também decide a respeito do que será ocultado<sup>135</sup>. Pensando sobre isso, Bock (2004) instiga-nos a refletir sobre quem está à margem, quem pertence e onde pertence.

*Quem pertence e quem está à margem*



Imagens 121, 122 e 123 – Álbum Araujo.

Na primeira foto, vemos que o pai-fotógrafo não estava interessado em fazer mais um retrato de mãe e filha juntas. Seu objetivo parece ser de fotografar apenas a protagonista do álbum. Na nossa percepção, seu desejo parece compartilhado pela figura materna, apesar de à primeira vista termos a impressão de que ela estava posando para a foto ao olhar para a câmera/ fotógrafo/ futuro espectador.

Entretanto, notamos a distância entre ele e a protagonista, e isso nos leva a interpretar seu ato de olhar para o fotógrafo como uma tentativa de confirmar o combinado sobre ela não aparecer na imagem. Tal, porém, não aconteceu, por temer que a criança não conseguisse sustentar seu peso e equilíbrio.

Na imagem seguinte, além das muitas pessoas que aparecerem cortadas na borda, a fotografia teve, de fato, seu canto esquerdo cortado por uma tesoura, na

---

<sup>134</sup> Nesse aspecto, podemos mencionar o fato de que nas primeiras produções fotográficas, quando as câmeras ainda não tinham atingido velocidades que caracterizam o instantâneo fotográfico, exigiam-se enquadramentos abertos e lentes grandes angulares que permitissem maior entrada de luz, além dos personagens permanecerem sentados para ficarem imóveis.

<sup>135</sup> Claro que muitas vezes esse ato é inconsciente, mas também pode ser uma ação deliberada dos códigos familiares ou do próprio fotógrafo.

tentativa de excluir quem não participasse do ritual do núcleo familiar. Mesmo o padre, os padrinhos e o pai estão desfavorecidos pelo enquadramento que elege o rosto da protagonista e a satisfação de sua mãe como o ponto central da imagem.

No Álbum digital Içara as fotografias, tanto por uma melhor visualização do corte da imagem na sua produção, quanto pelos enquadramentos serem mais fechados, e em virtude de a imagem poder ser refeita até se adquirir a fotografia esperada, não houve esse tipo de problema em relação a imagens nas quais pessoas aparecem cortadas. Contudo, ressaltamos, esse resultado é processo de fotógrafos mais experientes. Além disso, hoje os recortes fotográficos feitos pelos *softwares* não deixam marca como nos álbuns amadores da Era Analógica.

Na foto 123, última imagem, não apenas encontramos várias partes de corpos cortados, mas estes fazem uma moldura ao redor da protagonista. Ao mesmo tempo, todos esses corpos estão encostando no corpo da protagonista, nos seus pés e cabeça, e assim o olho do observador é sempre direcionado à centralidade da protagonista.

*Onde eu pertença*



Imagens 124 e 125 – Álbum Araujo.

Nestas fotografias, imagens 124 e 125, a protagonista não apenas está no centro do enquadramento, como as poses dos seus familiares parecem formar uma moldura ao seu redor, centrada nos braços das gerações antecedentes. Então, o enquadramento fotográfico permite-nos saber dos jogos do inconsciente por intermédio dos mecanismos psicológicos e sociais de exibição da família. Mostram-nos o que ocultam, razão pela qual se trata de um querer e de um saber da família exposta.

Entretanto, as novas tecnologias digitais provocaram algumas mudanças nas formas de uso e de circulação das imagens, e nesse processo elas têm aumentado suas propriedades visuais. Exemplo disso é o desaparecimento do tempo de espera entre a tomada da fotografia e a percepção desta pelos personagens ou fotógrafo. Segundo o

autor, isso acarreta o empobrecendo da pose calculada para gerar uma nova tendência na qual o imprevisto passa a ser o fator mais valorizado. Desta forma, as pessoas em uma “olhada” repentina ao redor já detectam o potencial visual ligado à espontaneidade e à efemeridade.

### *Enquadramento*

Nas imagens a seguir, conforme o enquadramento parece sugerir, certos membros da família estão apresentando, mostrando e entregando ao espectador do álbum o novo membro da família. Assim, o enquadramento valoriza a relação entre o bebê, como personagem principal da fotografia, e a nova geração da família, com o parente representante da geração anterior da família que aguardava esse novo membro e que será o responsável por cuidar, amar e introduzi-lo na sociedade.



Imagens 126, 127 e 128 – Álbum Araujo.



Imagens 129, 130 e 131 – Álbum digital Içara.

Em todas estas imagens, o enquadramento favorece a centralidade das personagens principais do álbum, de forma que os corpos dos seus parentes fazem uma moldura natural que encaminha o olhar do observador a centralizar-se no novo membro da família. A intenção dos enquadramentos em conjunto com as poses é mostrar a importância desse nascimento e o carinho e proteção dispensados ao bebê.

### *Pose*

É essa a definição que proponho de pose: imaginar-se aquele que posa no futuro e para destinatários específicos que aceitam sua visão presente. Ou seja: trata-se de um ato de visão postergada. (SILVA, 2008, p. 110).

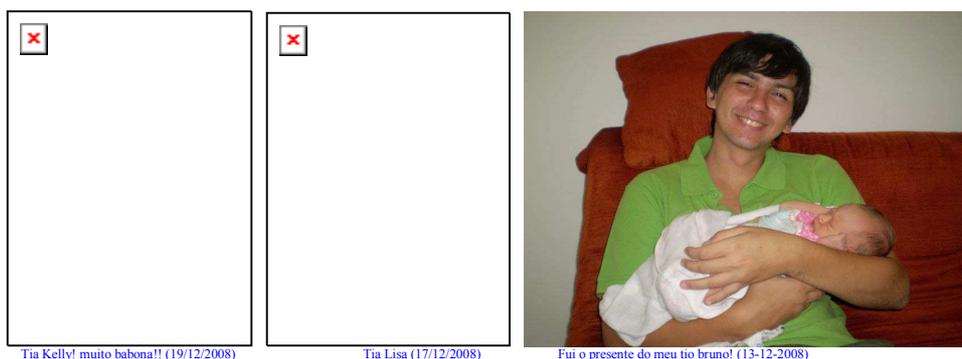
Quando finalmente nos situamos diante da câmera de um fotógrafo transformamo-nos quase instantaneamente em um personagem e assumimos uma pose. Desse modo, preparamos nossas imagens para o futuro.

Nos dois álbuns, a maioria das imagens constituem fotografias dos personagens coadjuvantes olhando para a protagonista, apresentando-a ao espectador do álbum, ou fixando diretamente o futuro espectador do álbum (ou o fotógrafo ou a câmera). Segundo demonstram, toda a atenção, afeto e carinho estão, naquele momento, direcionados à personagem principal.

Esta, por sua vez, como mostram as fotos a seguir, aparece geralmente nos braços de seus entes queridos sob um gesto de cuidado e proteção; deitada seguramente no carrinho de bebê; e quando a vimos só, as fotos denunciam que o fotógrafo estava acima dela, sugerindo haver sempre alguém *watching over her* (olhando de cima, cuidando) – expressão detentora de duplo sentido: de que alguém a olha de cima e, cuidadosamente, calcula todos os seus movimentos com o objetivo de assegurar sua segurança e bem-estar.



Imagens 132, 133 e 134 – Álbum Araujo.



Tia Kelly! muito babona!! (19/12/2008)

Tia Lisa (17/12/2008)

Fui o presente do meu tio bruno! (13-12-2008)

Imagens 135, 136 e 137 – Álbum digital Içara.



Minha 1ª ida ao Pediatra!

Meu 1º banho de sol!

Imagens 138 e 139 – Álbum digital Içara.

Nas fotografias a seguir, na primeira, a protagonista do álbum analógico é segurada pelo Tio Cid, seu tio-avô paterno – provavelmente essa é a única fotografia dos dois juntos, pois ele faleceu durante sua infância; na segunda, a protagonista do álbum digital é segurada pela sua bisavó. Afeto e carinho ficam evidentes pela forma como eles as seguram perto do corpo e como seus dedos, na primeira imagem, envolvem cuidadosamente os pés, e na segunda a envolve num abraço. Em uma pose definida como ostensiva, o enquadramento é explícito e completo – eles olham para o fotógrafo e/ou futuros espectadores apresentando-a como se dissessem: “Olha ela! Veja nossa mais nova querida!”

Na foto 142 a protagonista está sentada no sofá ao lado de seus primos. Esses, um pouco mais velhos, já têm melhor noção de pose<sup>136</sup>. Parecem saber que devem olhar para a câmera. A pose em que foram dispostos pelo fotógrafo e o enquadramento escolhido se dão de forma aditiva – como um anexo, porquanto os primos acrescentam algo: a protagonista.



Imagens 140, 141 e 142 – Álbuns.

<sup>136</sup> À medida que as crianças crescem, aprendem a posar: “[...] E a expressão espontânea torna-se deliberada, esquemática: posam de acordo com a ocasião, e a ocasião é aquela determinada pelas circunstâncias sociais. As circunstâncias sociais condicionam o cenário de modo ‘prefigurativo’, mesmo que não apareçam explicitamente na fotografia, fato pelo qual reforçamos o que já foi dito de que a foto posada enche a imagem de palavras. Deixa ver mais a convenção que a condição visual da imagem”. (SILVA, 2008, p.111).

Já na imagem a seguir, a protagonista aparece usando óculos de armação larga, moda na época. Isto ressalta ainda mais o fato deste ser grande demais para ela. Os braços maternos a levantam e a exibem para a câmera, para o fotógrafo e para o futuro espectador. Seus pais desaparecem, e apenas a protagonista é apresentada como um troféu. Por isso a pose é aclamatória – mostra apenas o enunciado; o enunciatório fica de fora tanto do enquadramento quanto da posição da pose do personagem.



Foto 143 – Álbum Araujo.

A pose do álbum de família transforma o tempo em circular, porque cada foto nos diz que o que está ali representado já passou, e confirma-o pela foto seguinte, mostrando-nos o mesmo rito, confirmando que não há novidade possível.

Na busca pela maximização dos acontecimentos presentes, a fotografia contemporânea serve primordialmente para vermos o que está acontecendo. Nesse sentido, a pose no álbum digital é questionada em relação à pose no álbum analógico, como um cálculo projetado para uma visão futura. As poses mais solenes e calculadas, feitas para o registro de momentos dos ritos de passagem, cedem espaço para uma performance contínua das pessoas que têm consciência de estarem sendo observadas, e registradas, frequentemente, pelas novas tecnologias de exposição imediata dos momentos cotidianos. Para Silva (2008), nessa mudança temporal do ato fotográfico a fotografia deixa de ser algo indicial para se tornar icônica<sup>137</sup>.

Nos álbuns analógicos, a pose oferecia para seus personagens suas transformações em “outros”, mesmo que numa visão pensada na projeção de um futuro. Por sua vez, a fotografia digital possibilita um encontro desses sujeitos não com o “outro”, mas com eles próprios, com os diferentes “eus” que os habitam. Assim, a

---

<sup>137</sup> “Todavia segundo a lógica sógnica de Pierce, que assumimos no livro para afirmar sua condição de índice da fotografia, continua operando seu sentido fundador, tendo em vista que, ao se fazer um registro fotográfico, este continua sendo índice de passado.” (SILVA, 2008, 182).

fotografia contemporânea se posiciona como um instrumento a refletir quais os “eus” que habitam seus sujeitos naquele instante presente.

#### 4.5 Aspecto espontâneo: o cognitivo

Por mais que tenhamos a consciência de que a fotografia, especialmente no álbum de família, é constituída por um conjunto de intenções, expectativas, e interpretações de quatro *personas*, além de ser um recorte enquadrado de uma realidade posada, ela continua tendo um grande peso sobre a forma como vemos a nós mesmos e o mundo no qual vivemos, e vivíamos.

A fotografia é o documento visual que reúne a representação de nós mesmos sobre como fomos vistos pela câmera fotográfica, pelo fotógrafo e por nós na época. Quando somos selecionados pelo fotógrafo, nos tornamos imagem, imagem fotografada que reúne os caracteres aos quais denominamos representação. A partir daí, sujeito e imagem tornam-se um só, e podemos argumentar: o sujeito entra no mundo da cultura fotográfica justamente nesse instante, ou seja, a partir dos seus álbuns, as protagonistas do Álbum Araujo e do Álbum digital Içara ingressaram nas redes dos sentidos culturais. O *portrait* fotográfico, com seu distinto convite para “nos tornarmos quem somos”<sup>138</sup>, oferece-nos uma importante fonte para nossas biografias.

Cabe a nós avaliar o imenso impacto da fotografia, a maneira como impregnou nossas sensibilidades sem que o percebêssemos realmente, além da utilização de estratégias profundamente estruturadas pela fotografia no conjunto de artes visuais. São inúmeros os sintomas de percepção deste fato por nossa cultura, espelhados na repentina multiplicação de exposições, colecionadores, trabalhos universitários e o sentimento cada vez mais forte de frustração no terreno da crítica quanto à verdadeira natureza da fotografia [...]. (KRAUSS, 1990, p.22).

Ao longo do tempo, o retrato tem tido papel significativo no desenvolvimento da autocompreensão individual, isso é, parte de uma função mais geral da fotografia na qual “seres vivos viram coisas, e coisas viram seres vivos”. (SONTAG, 1981, p.98). Essa emergência do sujeito e do objeto é ao mesmo tempo “um dos sucessos perenes” e o *pathos* no centro da imagem fotográfica. (LURY, 1998).

Ver nossa imagem é o início de uma relação de identidade, pelo menos como a mais consolidada metáfora visual de si mesmo. Todo o processo de apropriação e identidade experimentado em nossas vidas desde as heranças culturais familiares, até

---

<sup>138</sup> Ver Barthes (1984).

nossas escolhas que acreditamos ser individuais e pessoais, se repete com o nascimento de uma nova geração.

Dessa forma, a protagonista do álbum é um produto da história e das origens, herdeira por ter nascido em determinada família, naquele lugar específico, em determinado momento. Automaticamente, adquiriu a religião da família e de seu grupo, teve o batismo católico como o primeiro evento social de sua vida, tornou-se católica, brasileira e paulistana no seu primeiro dia de vida.

As fotografias, uma das fontes mais penetrantes e universais da imageria na cultura contemporânea, nos convidam para uma dedução sem fim, uma especulação e fantasia acerca de nós mesmos e dos próximos. Foi essa peculiaridade fotográfica que Barthes ressaltou ao dizer que a fotografia inaugurou “o advento do eu como outro”. (1984, p.12).

Nessa aventura do ser fora de si, a identidade passa a ser informada pela imagem, trazendo-nos implicações contraditórias para uma individualidade possessiva em uma cultura protética: hiperindividualidade, personalidade múltipla, perda do ser interno, ou reconstrução da individualidade em exercício de um individualismo experimental.

Baudrillard (1995) afirmou que como consequência de se viver em uma cultura da vigilância, com câmeras de segurança em todos os lugares, e do frenesi do visível, todos nós estamos constantemente nos transformando em o que deveríamos ser como imagem. Em outras palavras, na clássica frase de Adorno, o convite de “se tornar o que se é”, não facilmente recusável. (LURY, 1998).

Assim, a fotografia sempre nos coloca no lugar do “outro”. Silva (2008) até mesmo afirma que a fotografia nada mais é do que o “outro”, já que desde a descoberta da tecnologia fotográfica somos conduzidos ao fato irreversível de atuarmos para os nossos fotógrafos, espectadores e inclusive e ou somente para nós mesmos. Assim, o “outro” do meu inconsciente constitui aquilo que faz o álbum ser o desejo familiar: o imaginário coletivo do grupo, permitindo uma viagem arqueológica à nossa infância, um percurso pelas marcas de como nos torna “o outro” para os outros e para nós mesmos.

### *Memória*

Durante muito tempo, a fotografia foi vista como a duplicação do real, um real reproduzido, ato que através de processos químicos registrava um instante,

transformando-o em uma lembrança atemporal. Janela para um passado sempre presente a se revelar para o olhar de um contemplador. É nesse sentido que para Koury (2008) a fotografia encarna a utopia da produção da memória:

A fotografia, assim, caracterizada como lembrança, provoca no olhar que vê uma síntese da memória pessoal. Significa gestos, atos e sentimentos. Constrói redes de significados precisos que singularizam a rememoração pelo ato emocionado que provoca no observador e pela cumplicidade estabelecida ou em busca de estabelecimento entre aquele que observa e aquele que a foto representa. (KOURY, 2008, p.162-163).

O anseio de trazer lembranças é acalmado pela imobilidade eterna da fotografia, a qual aprisiona e mantém sob controle tal passado. Controle que é, segundo o autor, mantido pela distância espacial e temporal dos eventos. Distância e controle sujeitos à observação em qualquer instante e lugar, efetuando a manutenção de tais lembranças.

Como podemos perceber, o ato fotográfico cria laços de aproximação desses momentos, atualizando as lembranças daquele que conserva esses pequenos fragmentos do passado que passam a ativar as mais diversas memórias dos acontecimentos, e que sem as fotografias poderiam ser tidos como esquecidos.

Portanto, o álbum familiar tornou-se uma herança que luta contra a desmaterialização do tempo, a perda dos rituais familiares e a desmemorização das identidades. O rito de guardar uma fotografia, o carinho com que se olha ou beija uma imagem de alguém distante, ou a mágoa de alguém que rasga uma imagem fotográfica nos mostra como as imagens ainda são tratadas como mágicas ou, podemos dizer até mesmo, com vida própria.

Contudo, falar de memória, dos momentos a serem lembrados, implica falar em esquecimento, nos instantes que serão esquecidos, pois os acontecimentos registrados passaram pelo processo seletivo posto no tempo. Podemos concluir: o álbum analógico é o verdadeiro arquivo da memória, das palavras, das imagens, consciência e inconsciência, impressão registrada por gerações, famílias, culturas e tradições durante toda a Era Moderna. A modernidade arquivou o que mais temia esquecer. O álbum analógico é, pois, por princípio, a luta contra o esquecimento e a destruição.

Apesar dos álbuns, de certa forma, ainda nos tornarem conscientes do envelhecimento e do passar do tempo – configurando-se como uma memória coletiva e individual que se dá como construção e como ruína –, os álbuns digitais parecem ter elegido outro processo e outro tempo como o primordial. O Álbum digital Içara mostra um processo em construção, a visualização de um presente, o qual não só serve para

registrá-lo e guardá-lo, como permite sua vivência, visualidade e legitimação desse tempo do instante.

Muito mais do que ressaltar momentos passados, a fotografia oferece uma ferramenta para provar e mostrar o que se está vivendo e vendo naquele presente contínuo. Ainda assim, por mais que a fotografia atualmente tenha como prioridade a construção de identidade experimental do que de uma memória individual e coletiva, esses aspectos não se perderam; ela dá continuidade à luta travada pelo álbum analógico. O Álbum digital Içara continua sendo um instrumento de lembrança de uma época. Afinal, sua narradora e atualizadora não pretende jamais apagá-lo. Dessa forma, um dia ele poderá ser visto por sua protagonista, quando essa adquirir um pouco mais de consciência sobre o seu significado, e também para que qualquer um tenha acesso aos acontecimentos que marcaram seus primeiros dias de vida. Além disso, através das imagens fotográficas todos poderão reviver tais instantes.

Entretanto, como mencionamos, o Álbum digital Içara surgiu da seleção de um arquivo muito mais extenso de todas as imagens armazenadas na memória do computador. Esse arquivo não será observado tantas vezes, nem tão atentamente, quanto o arquivo completo da família Araujo o foi, pois apesar de representar simbolicamente a memória de inúmeros momentos passados, ele se torna exaustivo pela quantidade de material. Mas sua existência, por si só, é tranquilizadora para as famílias, pois, se precisarem, suas imagens são de fácil acesso.

## 5 REFLEXÕES FINAIS

A contemporaneidade é marcada por uma superabundância de imagens que criam uma condição em que a realidade se constrói cada vez mais como simulacro de si mesma e onde as relações se legitimam e adquirem beleza e admiração através das telas de computador ou da superfície fotográfica.

Apesar de estarmos cercadas por elas, definir a fotografia contemporânea é algo extremamente complexo e difícil, não apenas por ser um processo abrangente e heterogêneo, mas, também, apesar de já ter se restabelecido há um tempo – já ter uma história –, ainda é um processo em construção.

Entler (2009) parece nos oferecer uma definição mais confortável ao dizer que o contemporâneo, mais do que uma regra estilística ou um procedimento, é uma postura de uma tentativa de se posicionar de forma crítica em relação a um ponto de partida. Bauman (2001), por sua vez, define a dificuldade de abarcar as posições artísticas contemporâneas com o termo interregno, momento no qual “o velho morreu, mas o novo ainda não nasceu”, momento em que tudo é possível, mas nada com certeza de sucesso.

A rápida transformação vivida pela fotografia desde a década de 1980, e cada vez mais acelerada com a imagem digital, renovou alguns preceitos que direcionavam a fotografia analógica, assim como passou a sugerir novos rumos para as imagens que elegemos para representar nosso cotidiano. Favilla (1998) acredita que a síntese entre os códigos fotográficos e digitais redefine os modos de criação imagética, ao passo que altera profundamente a recepção dos signos visuais contemporâneos.

Como vimos, a tecnologia digital representa uma nova técnica que acarretou influências decisivas sobre os novos contextos de uma materialidade virtual e efêmera, cuja luta principal não é mais contra o tempo, mas contra um refinamento espacial. A fotografia digital, mais do que uma técnica, representa a interconexão e interdependência das ações e das relações em curso na contemporaneidade e traduzida em um processamento de múltiplos indivíduos, culturas, formas de expressão e depósitos de memória.

Assim, a materialidade do digital mudou o próprio ato fotográfico: por possibilitar maior visualização do cotidiano, as pessoas hoje registram o que vivem e para legitimarem estas vivências transformam suas experiências pessoais em imagens; e

também porque diante e atrás dessas novas câmeras as pessoas se comportam de forma diferenciada da ocorrida com as câmeras analógicas.

Ou seja, hoje as câmeras digitais possibilitam a qualquer um fotografar, a qualquer momento. Isto gera maior intimidade em face do ato fotográfico tanto pelos fotógrafos quanto por quem posa para as câmeras. Tal situação é intensificada pelo fato de que a imagem pode ser instantaneamente avaliada por seus agentes, pode ser refeita ou multiplicada por possibilidades semelhantes. Assim, nossos arquivos fotográficos digitais tendem a serem extensos, e não tão interessantes ao serem vistos sem uma prévia seleção – já que muitas imagens são quase idênticas –, muitas vezes se acumulam sem sofrer efeitos de uma observação e de um tempo – como amarelamento, rasgos, beijos, poesias, pertencimento a um álbum, ou exibidas em um porta-retrato.

Apesar de a fotografia digital possibilitar o congelamento e armazenamento de inúmeros momentos familiares, muito mais do que a fotografia analógica e seus filmes, o próprio objeto fotográfico passou a sofrer as consequências percebíveis do passar do tempo. Desta vez, não mais no que se refere ao envelhecer de um papel, mas pelo seu próprio desaparecimento – o hábito de imprimir fotografias se torna cada vez mais raro e pontual. Isso, entretanto não significa que algumas dessas imagens não circulem nos espaços de interação íntima e familiar, ou que não sejam preservadas. Pois, como afirma Entler (1994) a relação dos homens com as imagens está longe de se esgotar no ato de produzi-la.

Entretanto, frequentemente, essas imagens já são feitas sem a intenção de durarem muito tempo, pois, em sua maioria, acabam se perdendo, geralmente por algum problema na memória virtual onde estão armazenadas. A efemeridade e os novos fundamentos baseados na circulação, velocidade e no trânsito da Era Digital despertaram a consciência acerca da fragilidade e efemeridade de inúmeros aspectos do que constitui a sensibilidade contemporânea, renovando o interesse pelo arquivo e pela memória.

Transcender a presença momentânea dos sujeitos fotografados mediante superação da duração da exposição e da visualização dessa imagem, e da substituição por um equipamento digital tem vantagens específicas, tais como: além de permitir maior deslocamento do fotógrafo, favorece-lhe estar sempre apto a ser um narrador visual e avaliar imediatamente o resultado fotográfico é apenas o primeiro passo das mudanças hoje vividas pela fotografia contemporânea. A partir daí, a fotografia passou

a explorar a possibilidade técnica de captar o movimento, a mudança e a velocidade, tornando-se imediata, veloz, circular e descentralizada.

A interdependência entre indivíduos e ações resulta em uma multiplicidade de estilos. Assim, o que o futuro da fotografia contemporânea nos reserva ainda não pode ser respondido, porque ainda está sendo construído com pedras das mais diversas tendências. O que precisamos fazer, segundo Bauman (2007), é praticar a arte de conviver com as diferenças, cooperação na qual cada parte mantenha e desenvolva sua própria identidade e particularidade. Rancière (2005) ressalta: a comunidade de iguais não é, nem deve ser, uma meta a ser alcançada, pois a lógica da desigualdade é inerente às ligações sociais, mas a igualdade entre as diferenças é um processo de constante verificação.

Esta noção entre consenso e conflito das diferenças e igualdades resulta, para o autor, no equívoco gerado em torno da modernidade, consenso denominador comum dos mais diversos discursos<sup>139</sup>, e quando atingimos esses momentos de consensos devemos rever e romper com os pressupostos estabelecidos. Por isso, ao mesmo tempo, a contemporaneidade se estabelece como o terreno da dúvida e da emancipação<sup>140</sup>. Com os anos 1960, enfatiza Entler (2009), começou a efervescer uma tendência na qual os artistas deixaram de se preocupar com o tipo de arte que estavam fazendo, passando a transitar indistintamente entre as diversas linguagens, incorporando técnicas e tradições das mais variadas correntes mediante experiências híbridas de uma estética e visualidade que demarca o que chamamos de performances, instalações e ações da arte contemporânea.

Contudo, devemos destacar: com as câmeras digitais e suas configurações automáticas de produção fotográfica, assim como de programas de pós-edição fotográfica, as imagens do cotidiano passaram a se enquadrar em um padrão visual, e para se diferenciarem uns dos outros, os amantes das fotografias passaram a explorar suas criatividades e subjetividades para alcançar um resultado diferenciado. A busca por um diferencial de um olhar e de uma estética pode ser concretizada tanto pela forma de se usar a câmera propriamente (enquadramentos, cortes, focos, iluminação, cores e

---

<sup>139</sup> O termo iguala: “Hölderlin, Cézanne, Mallarmé, Malevitch ou Duchamp, arrastando-os para o grande turbilhão em que se mesclam a ciência cartesiana e o parricídio revolucionário, a era das massas e o irracionalismo romântico, a proibição da representação e as técnicas de reprodução mecanizada, o sublime kantiano e a cena primitiva freudiana, a fuga dos deuses e o extermínio dos judeus da Europa.” (RANCIÈRE, 2009, p.14).

<sup>140</sup> Equivale para o autor a um projeto que consiste na verificação polêmica da igualdade em uma lógica de uma realidade heterológica.

assuntos), quanto pelo uso de *softwares* que deram nova dimensão às ideias de Flusser (1998, 2002), segundo o qual o fotógrafo é muito mais que um operador da câmera, mas um artista que a usa como instrumento para evidenciar sua visão subjetiva de mundo.

Neste processo, quem não tem certeza de que a fotografia com o digital está sendo reinventada como nova mídia, ou mesmo quem não compreende o que isso significa, também passa a não entender como o digital intervém no espaço representacional das fotografias e, conseqüentemente, tem dúvidas sobre como a teoria deve ser direcionada ao digital. Segundo Cohen (2005), é a partir daí que as antigas discussões acerca do real retornam passionalmente à literatura sobre fotografia digital.

Mas para quem tem a certeza de que estamos definitivamente diante de um modelo pós-fotográfico, torna-se evidente que perdemos algo da imagem analógica, assim, as discussões a respeito de marca de um real se tornam ultrapassadas – pois a imagem fotográfica não é mais vista como uma marca, mas uma nova figuração calculada – e de cópia e original – onde cada cópia representa uma versão tão diferenciada e única quanto seu original –. O que nos permite, conforme Entler (2009), a percepção desse novo momento da revolução tecnológica. Assim, a nova fotografia motiva reflexões para enfrentar os preceitos históricos e reconhecer nessas imagens do cotidiano um universo sensível menos óbvio.

Tais imagens antecipam seus referentes e são denominadas por Plaza (1991) de “realismo conceitual”, ou seja, um novo modo de figuração e representação do mundo, que promove transformações significativas nos domínios da imagem técnica. Esse realismo cria imagens a partir de codificações das estruturas dos objetos, a partir de programas e não mais diretamente dos objetos.

A fotografia deixa de ser apenas um cálculo, mesmo que matemático, do realismo das aparências, e passa a criar novas visualidades a partir dessas, já que os produtores visuais estão em condições de controlar todo o processo. Então, o rompimento com um realismo ontológico abre espaço para uma ação mais artística e subjetiva, uma vez que toda a representação reconstrói uma realidade. Assim, muitas vezes a fotografia contemporânea parece apontar para uma reflexão na qual todas as imagens são vistas fundamentalmente como uma experiência autorreferente.

Nesse novo padrão, os negativos passam a desaparecer do convívio cotidiano e da experiência fotográfica familiar, abrindo espaço para o *photoshop* ou outros *softwares* como o *lightroom*; a impressão passa a ser cada vez mais rara porquanto a

circularização das imagens não se dá mais no âmbito privado do domicílio, mas de uma esfera semipública de redes sociais na internet.

Consequentemente, as caixas de fotografia e os álbuns praticamente estagnaram nas produções analógicas, e isso mudou a forma como as famílias se relacionam com as imagens e com suas autorrepresentações coletivas. O que parecia sugerir o fim da fotografia na verdade fez com que esta ressurgisse das cinzas e renascesse como a mais nova linguagem de identidade dos jovens e o mais importante instrumento de registro cotidiano e criativo dos sujeitos.

Ou seja, a fotografia se junta a outros aparatos tecnológicos para conduzir-nos a trabalhar com camadas de conhecimento cada vez mais abstratas e, conseqüentemente, acabam por reestruturar a nossa relação com a realidade.

A fotografia contemporânea ao se permitir diversas possibilidades estéticas e quantidades imagéticas se tornou uma ferramenta de extensão das percepções individuais. A partir disso, desvinculou-se do real, colocando como dominante o próprio signo (objeto imediato) e não mais o referente (objeto dinâmico). O resultado prático dessa transformação da perspectiva fotográfica se materializa no fato de que o álbum analógico, apesar de evidenciar uma construção coletiva, ainda é visto como uma janela para uma época, que mostra um determinado momento da vida de uma família; ao passo que o álbum digital não pretende se mostrar como janela, ou espelho, mas como um discurso em processo que procura cativar seu público. Assim, como sintetiza Favilla (1998), a compulsão referencial deixa de ser uma necessidade imagética e passa a ser uma possibilidade.

Como podemos perceber, o álbum analógico ressurge nas produções e representações familiares na forma do álbum digital, preservando seu propósito social, visual e sua lógica de arquivos. O renascimento do álbum em sua forma digital é fermentado pela promoção de sua construção como uma forma de arte ou ofício, ampliando-se os cursos de fotografia amadora e de *scrapbooks*<sup>141</sup>.

Graças à tecnologia, o álbum digital passou a representar maior espontaneidade nas suas relações, seja na forma como as personagens passaram a posar e se portar diante da câmera, ou de maior liberdade que o fotógrafo passou a vivenciar em face do que poderia fotografar e como o faria. E, ainda, de maior subjetividade no tratamento

---

<sup>141</sup> Construção de um álbum, fundamentalmente analógico, mas que também pode ser digital, que tem suas páginas preenchidas com recortes e colagens visuais de forma criativa e cuidadosa.

pós-fotográfico dessas imagens, nas relações entre os espectadores e esses arquivos, que podem vê-los sob quaisquer circunstância e distância (e não mais sob cuidados e relatos de um dos membros da família e em seu lar), e deixar registradas suas opiniões e impressões.

Segundo Barthes (1984) quando nos percebemos a fotografar instantaneamente, nos transformamos em outro corpo, em imagem. É sob essa tensão de se enquadrar nos moldes sociais que posamos. Assim, a pose é caracterizada por uma postura desconfortável e artificial de um sujeito que submete seu corpo a uma série de convenções sociais pouco compreendidas até mesmo por si, mas de, também, ainda ter sua essência única preservada. Desta forma, o naturalismo característico das fotos digitais aponta para uma construção ficcional da realidade.

Assim, o arquivo digital simboliza ao mesmo tempo a resistência e a superação dos arquivos analógicos, consistindo de uma edição dos extensos arquivos da memória interna do computador para serem exibidos virtualmente a um público que se enquadra num conceito de família social. Esses arquivos não têm páginas limites, e tendem a guardar mais imagens que os álbuns- livros analógicos. Por vezes, a vasta extensão desses arquivos<sup>142</sup> sugere que existam não mais para uma contemplação, mas de fato para armazenamento, para sabermos que existem.

Com o álbum digital, a figura materna, que já era o grande produtor do álbum analógico, representação coletiva de uma memória privada, assume tal papel de forma ainda mais intensa. Este fato sugere que a mulher adquire papel oficial de narradora; produtora visual – tanto de fotógrafa (segundo a mãe da protagonista do álbum digital, ela representa cerca de 90% das fotografias do álbum), como de editora, e pós-editora (segundo a produtora do álbum, ela mesma dá corte às imagens: trabalha o balanço de cor; de contraste e iluminação, quando necessário) –; divulgadora; atualizadora das novas imagens; e responsável por responder aos comentários dos espectadores – no Álbum digital Içara, encontramos 7 comentários maternos em resposta espectadores do álbum. Uma das consequências da narradora ser também a fotógrafa é que a figura paterna passa a participar mais como personagem da representação familiar – no Álbum Araujo em 12%, das imagens, a figura paterna aparece, já no Álbum digital Içara esse índice é de 15%.

---

<sup>142</sup> A versão 0.8 do iPhoto, um dos herdeiros digitais dos álbuns, classifica as fotos de seus usuários de acordo com arquivos recortados – 100 pastas de eventos, armazenando 5 mil fotografias. (SILVA, 2008).

De forma crescente, o álbum de família aponta para uma direção mais pessoal do que coletiva. É cada vez mais recortado na perspectiva de eventos e individualidades e cada vez mais sua produção deixa de ser feita por mãos coletivas para ser um projeto pessoal de uma pessoa, tarefa especialmente feminina.

Nessa perspectiva, a tecnologia digital agregou maior dinâmica entre os espectadores, o álbum, os personagens, o narrador e o fotógrafo. Além disso, as relações virtuais e suas ferramentas introduziram um espaço mais descontraído e lúdico, não apenas referente aos comentários das imagens, mas nos processos criativos da própria fotografia que passa a ser levado menos a sério para fazer parte de uma intimidade compartilhada. Silva (2008) sugere que a promessa de globalização, de cidadãos globais, resultou ao contrário, onde para ele a tecnologia parece fortalecer o uso privado, pessoal e até mesmo egoísta das representações.

Apesar de a fotografia contemporânea ser usada como extensão das sensibilidades e experiências pessoais, sugerindo até mesmo um novo ritual social e de passagem dos jovens, e por mais que hoje vivenciemos o contexto de uma fotografia expandida dentro da lógica de uma técnica que foge à produção por si só, mas que está intimamente ligada a uma percepção dos sentidos e afetos, a fotografia contemporânea familiar ainda se mantém tímida em relação às colagens e hibridez que marcam a imagem contemporânea. O álbum familiar tem suas imagens retocadas, assim como na Era Analógica, mas são mudanças discretas.

Quando comparamos as imagens dos dois álbuns, percebemos que fora a diferença estética entre um granulado avermelhado do analógico e um brilho chapado do digital, pouca coisa mudou no relacionado a que tipo de imagens elas constituem. As imagens digitais da família seguem a tradição da sua percussora analógica.

Os momentos eleitos como os que representam o primeiro álbum de uma personalidade são praticamente os mesmos – apesar do digital oferecer mais opções e quantidades para congelar tais instantes. Ambos os álbuns podem ter suas imagens divididas em cinco categorias: 1) o registro do primeiro dia de vida, ainda no hospital (14% das fotos do Álbum Araujo se referem a essa ocasião, ao passo que o Álbum digital Içara elegeu 6% das imagens dessa ocasião); 2) visitas de amigos e familiares (20% no álbum analógico *versus* 37% no álbum digital); os primeiros passeios ou ocasiões tradicionais (14% das fotos no analógico, referentes a 3 passeios; e 4% das fotos digitais, com o mesmo número de passeios) ; 3) a interação e o afeto com os pais (em 12% das fotografias analógicas a protagonista aparece com os pais; e em 23% das

fotos digitais a personagem aparece sob os cuidados paternos – sem incluir nessas contas as fotos realizadas ainda no hospital ou em passeios); e 4) imagens das protagonistas que legitimam e ressaltam seu corpo como indivíduo separado do corpo social (no álbum analógico 38% das imagens se referem a esse processo, ao passo que no digital tem-se 22% de imagens da protagonista sozinha).

Isso evidencia o seguinte: apesar da fotografia familiar digital vivenciar o *boom* imagético contemporâneo, ainda elege os mesmos eventos que as famílias da Era analógica escolhiam para representá-los socialmente. Essa tendência surgida na Era Analógica apresenta algumas modificações como o fato de que eventos pomposos das famílias que exigiam um registro profissional passam a ser acompanhados, também, pelo registro de outras câmeras.

A forma como um sujeito se apresenta diante das lentes do fotógrafo, a despeito de ainda ser extremamente semelhante à forma como se dava no processo analógico, denota menor rigidez postural de uma pose para adquirir uma leveza performática de uma construção que se dá não apenas para a fotografia, mas para uma construção social. Além disso, como enfatizamos, a possibilidade de avaliar o resultado imagético, quase instantaneamente, permitindo às pessoas refazerem suas poses ou o enquadramento até ser atingido o resultado esperado.

Como vimos, a pose na fotografia analógica representava um cálculo para se ver no futuro. Já a fotografia contemporânea não existe primordialmente para se reviver um passado, mas para destacar um presente, fato ressaltado pelo seu formato que possibilita a análise do que acabou de acontecer (por quem posou) e do que acontece (por quem fotografa). Silva (2008) defende a partir dessa lógica que a fotografia se torna mais icônica do que indicial, e o “eu vi” de Barthes ganha a nova lógica do “eu estou vendo”.

Conforme exposto, tais mudanças se iniciaram com a queda do preço e a popularização do vídeo familiar, quando a fotografia cotidiana ficou em segundo plano para retornar como um meio mais abrangente e com maior possibilidade experimental e criativa, e mais ligado à espontaneidade. Assim, a convivência com o vídeo possibilitou o início das mudanças de atitudes nos personagens das representações cotidianas que hoje identificamos na fotografia contemporânea, e o foco passou ser o registro de instantes insuspeitos que ganham em espontaneidade e visualidade, iniciando a postura expandida entre a documentação e a invenção que a imagem fotográfica hoje vivencia.

A tecnologia digital modificou profundamente a relação entre a família e a materialidade fotográfica de suas representações. Com sua materialidade, a imagem

perdeu os traços da silhueta imagética e suas características estáticas; em contrapartida, a imagem eletrônica ressalta os aspectos dinâmicos, tendendo mais para a ação do que para a contemplação.

Concluimos, portanto, que através das ferramentas digitais a família e as construções visuais do cotidiano conquistam mais um espaço, e nele procuram e encontram a recepção de seus espectadores. As tecnologias digitais permitem que os contatos se dêem de forma rápida e corriqueira, além disso, no Orkut, os usuários acabam criando novas relações e interações uns com os outros. Nesse sentido, podemos dizer que os próprios usuários se inventam e se constroem (por meio das informações que disponibilizam sobre si próprios, por meio de comunidades virtuais e das fotografias pessoais que divulgam, entre outras formas).

Meio a essas experiências de criação, encontramos no mundo virtual a liberdade que precisamos para potencializar a subjetividade e diversidade humana. Isso, somado à complexidade do digital resulta numa contínua exploração de novas formas de expressão. Assim, o álbum digital torna-se espaço de arquivamento das imagens que escolhemos para nos representarem socialmente; para nos experimentarmos; e, ao mesmo tempo, para interações múltiplas.

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **A câmera clara**. Lisboa: Edições 70, 1984.

BATCHEN, Geoffrey. **Snapshots**. London: Publisher Routledge, 2008.

BATTY, Jim Charles. **An intencional understanding of photograph**. London: University of London Press, 2002. Disponível em: <[http://www.jimbatty.com/jim\\_batty\\_thesis.html](http://www.jimbatty.com/jim_batty_thesis.html)>. Acesso em: 21 jul. 2009.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós – modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. **A modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. Liquid arts. **Theory, Culture & Society**, London, Thousand Oaks and New Delhi: Sage Publication, v. 24, n.1, p.117-126, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henry. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BOCK, Margit. **Family snaps**: life-worlds and information habitus. London: Sage Publications, v. 3, p.281- 293, 2004.

BUENO, Thaísa. Álbum de família: a criação de uma crônica particular. **Estudos Linguísticos**, Mato Grosso do Sul, v.36, n.3, set./dez., 2007.

CAUDURO, F.V.; RAHDE, M.B.F. Algumas características das imagens contemporâneas. **Revista Fronteiras**: estudos midiáticos, São Leopoldo: Unisinos, v.7, n.3, p.195-205, 2005.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

COHEN, Kris R. What does the photoblog want?. **Media, Culture & Society**, London, Thousand Oaks and New Delhi: Sage Publications, v. 27, n.6, p.883-901, 2005.

COMOLLI, Jean-Louis. **Machines of the Visible**. *In: The Cinematic Apparatus*, eds. Teresa de Lauretis and Stephen Heath. New York (1985), apud JAY, Martin. **Downcast Eye**, 1994.

CUNHA, Paulo. Comunicação no ciberespaço: redefinindo a relação centro-periferia. **Boletín Temático Comunicación y Salud Alaic**, São Paulo, v. 4, n. 16, p. 1-10, 2004.

DIJCK, José Van. **Digital photography: communication, identity, memory**. Amsterdam: University of Amsterdam Press, 2008.

EDWARDS, Elizabeth, HART, Janice. **Photographs, objects, histories: on the materiality of images**. London: Routledge. 2005

ENTLER, Ronaldo. **A fotografia e o acaso**. 1994. 178f. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Multimeios – Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP. Campinas, 1994

ENTLER, Ronaldo. **Um lugar chamado fotografia, uma postura chamada contemporânea**. In: A invenção de um mundo. - São Paulo: Itaú Cultural, 2009.

FABRIS, Annateresa. Discutindo a Imagem Fotográfica. **Revista do LEDI – Domínio da imagem**, v.1, p.31-41, 2007.

FAVART-JARDON, Evelyne. **Woman's Family Speech: A Trigenerational Study of Family Memory**. *Current Sociology*, March 2002, Vol. 50(2): 309-319 Sage Publications. London, Thousand Oaks, CA and New Delhi.[0011-3921(200203)50:2;319;024624].

FAVILLA, André Luis. **A imagem híbrida: a síntese entre o universo fotográfico e o digital**.1998. 198f. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Multimeios – Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP. Campinas, 1998.

FELINTO, Erick; ANDRADE, Vinícius. A vida dos objetos: um diálogo com o pensamento da materialidade da comunicação. **Revista Contemporânea**, v. 3, n.1, p.75-94, Jan./Jun., 2005.

FERNANDES JÚNIOR, Rubens. **Fotografia Expandida**. São Paulo, PUC/SP, 2002. 275 p. Tese (doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2002.

FERNANDES JÚNIOR, Rubens. **Processos de Criação na Fotografia**: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. FACOM, n.16, 2 sem., 2006.

FLUSSER, Vilém. **Ensaio sobre a fotografia** – Para uma filosofia da técnica. Lisboa: Relógio D'água Editores, 1998.

FLUSSER, Vilém. **A filosofia da Caixa Preta**. . Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FRIZOT, Michel. 'Who's Afraid of light?'. In: ROQUETTE, Yasabel de (org.) **Art/Digital Photography**. Cypres: École d'Art d'Aix-en-Provence, 1995.

FURST, Lilian R. **Realism**. London: Longman Ed. 1992.

GAUTHIER. **Veinte lecciones sobre la imagen**. Trad. Dolores Jiménez. Madri: Ediciones Cátedra, 1992

GERVEREAU, Laurent. **Ver, compreender, analisar as imagens**. Ed.5, Rio de Janeiro: Edições70, 2007

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomáz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. ed.7. Rio de Janeiro: DP &A., 2002.

HALL, Stuart. **Representation**: cultural representations and signifying practices. London: Sage Publications, 2003.

JAMESON, F. **Pósmodernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Atica, 1997.

JAY, Martin. Scopic regimes of modernity. In: FOSTER,H.(ed) **Visionant Visuality**, Seattle: Bay Press Seattle, 1998.

JAY, Martin. **Downcast eyes**. California: University of California Press, 2004.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. São Paulo: Ática, 2001.

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

KOURY, Guilherme. Fotografia como objeto de memória: produto técnico e suporte ideológico na conformação do homem ocidental. **Domínios da imagem**, v.1, p. 78-86, ago. 2008.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Tradução de Anne Marie Davée. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1990.

LACOUÉ-LABARTHE, P.; ROGIERS, P.; MEATYARD, C. **Theatre des realites**. Paris: Contrejour, 1986.

LISSOVSKY, Maurício. A máquina de esperar. In: GONDAR, Jô; BARRENECHEA, Miguel Angel. (Org.) **Memória e espaço**: trilhas do contemporâneo. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

LISSOVSKY, Maurício. O portal do instante. **Revista Contracampo**, Niterói, v.9, p.221- 239, 2004.

LISSOVSKY, Maurício. A fotografia documental no limiar da experiência moderna In: BRUNO, Fernanda; FATORELLI, Antonio (Org.) **Limiares da Imagem**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

LISSOVSKY, Maurício. **A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

LURY, Celia. **Prosthetic Culture**: photography, memory and identity. London: Routledge, 1998.

MAFFESOLI, M. **A contemplação do mundo**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

- MAFFESOLI, M. **o fundo das aparências**. Petrópolis: Vozes, 1996.
- MAFFESOLI, M.O **imaginário é uma realidade**. Revista Famecos: Mídia, Cultura e Tecnologia, 2001.
- MANOVICH, Lev. **The language of new midia**. Massachusetts: MIT Press, 2000.
- MANOVICH, Lev. **The paradoxes of digital photography**, in L. Wells (ed) *The Photography Reader*. London: Routledge, 2003.
- MIRZOEFF, Nicholas. **An introduction to visual culture**. Londres: Routledge, 2004.
- MITCHELL, W. J.T. **Iconology: ilmage, tText, ildeology**. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- MITCHELL, W. J.T. **The reconfigured eye: visual truth in the post-photographic era**. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1992.
- MITCHELL, W. J.T. **What do the pictures want**. Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- MOHOLY-NAGY, L. **Painting, photography, film**. London: Lund Humphries, 1967.
- NUNES, Karliane. **A fotografia entre o índice e o ícone: por uma dupla abordagem**. In: IX FÓRUM DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS & I COLÓQUIO DE SEMIÓTICA, 2007. Rio de Janeiro. Atas do IX Felin. Rio de Janeiro: Publicações Dialogarts, 2007.
- PANOFSKY, Erwin. **La perspectiva como forma simbólica**. Barcelona: Tusquets, 1973.
- PLAZA, Júlio. **A imagem digital: crise dos sistemas de representação**. 1991. Tese de livre docência, Escola de Comunicação e Arte, ECA – Universidade de São Paulo, USP.
- PROSSER, Jon. **Image – based Research**. Londres: Routledge, 2006.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução de Mônica Costa Netto. ed. 34. São Paulo: Exo Experimental, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. **The emancipated spectator**. London: Verso, 2009.

RIEGO, Bernardo. From the 'Newhall school' to the histories of photography: experiences and proposals for the future'. In: FONTCUBERTA, Joan (Org.) **Photography: crisis of history**. Barcelona: Actar, 2008.

SAUVAGEOT, Anne. **Voirs et savoirs: esquisse d'une sociologie du regard**. Paris: Presses Universitaires de France, 1994.

SLATER, Don. **Cultura do Consumo e Modernidade**. Tradução de Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Nobel, 1991.

SILVA, Armando. **Álbum de Família**. São Paulo: Senac, 2008.

SILVA, Silvado Pereira da. Esfera Pública, visibilidade midiática, deliberação, identidade coletiva e novas tecnologias da comunicação: analisando contribuições para o debate. **Revista Contemporânea**, v.4, n.1, p.197-206, junho, 2006.

SONTAG, Susan. **Ensaio sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

SONTAG, Susan. **Sobre a fotografia**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SZARKOWSKI, John. **The eye photographers**. New York, N. Y. 100019. The museum of modern art, 2007.

TACCA, Fernando. Imagem fotográfica: aparelho, representação e significação. **Psicologia e Sociedade**, v.17, n.3, p. 9 – 17, set./dez., 2005.

TEBBE, Jason. Landscape of remembrance: home and memory in the nineteenth-century bürgertum. **Jornal of Family History**, Sage Publications, v.33, n.2, p.195-215, abr., 2008.

TIME-LIFE International (Nederland) B.V, 1980.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: A opacidade e a transparência**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

WELLS, Liz. **Photography: a critical introduction**. Londres: Routledge, 2002.

WILLS, David. **Prothesis**. California: Stanford Univ. Press, 1995.