

O arquivo fotográfico e o indivíduo moderno¹

Camila Araújo²
Silas de Paula³

Já pensou em se ver pelos olhos de outra pessoa que você um dia virá a ser? Ter a oportunidade de voltar em algum momento, em algum instante da sua vida, mesmo por alguns segundos? Poder viajar a lugares distantes sem sair do lugar? Conhecer pessoas diferentes, de outros tempos, e observar coisas jamais imaginadas?

As imagens fotográficas possibilitaram narrativas visuais com a contemplação de histórias cotidianas, o conhecimento de lugares distantes e pessoas de tempos e lugares remotos. Mas, é realmente difícil para os indivíduos do século XXI imaginar o impacto e o encanto das primeiras pessoas que se depararam com seus rostos fixados nas imagens.

¹ Trabalho inscrito no Seminário de Integração dos Programas de Pós-graduação em Comunicação – Integracomuni – no GT Mídia e Cotidiano (Recife, UFPE, a partir de 13 de novembro de 2009). Este artigo integra uma investigação realizada com uma bolsa de Pesquisa da Capes.

² Graduada em Comunicação Social, especialista em Assessoria de Comunicação e Teoria da Comunicação e da Imagem. Mestranda em Comunicação na Universidade Federal do Ceará e bolsista Capes/D.S.. Atua na linha de pesquisa Fotografia e Audiovisual do programa de Pós-Graduação e participa do Núcleo de Estudos de Cultura Visual. Endereço eletrônico: milaspaperworks@yahoo.com.br;

³ Doutor pela Universidade de Loughborough, Inglaterra (1996). Professor do Curso de Comunicação da Universidade Federal do Ceará. Fotógrafo e membro do programa de pós-graduação em Comunicação atuando na linha de pesquisa em Fotografia e Audiovisual. Coordena o Núcleo de Estudos de Cultura Visual. Endereço eletrônico: silas@secrel.com.br

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*⁴ –, 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).

As pessoas não ousavam olhar por muito tempo as primeiras imagens produzidas. A nitidez dessas fisionomias assustava e tinha-se a impressão que os pequenos rostos humanos que apareciam na imagem eram capazes de nos ver, de tão surpreendente que era a nitidez insólita dos primeiros daguerreótipos (BENJAMIN, 1994, p.95).

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. “É o que explica porque as questões históricas, ou filosóficas, suscitadas pela ascensão e declínio da fotografia, deixaram durante muitas décadas de ser consideradas.” (Benjamin, 1994, p.91)

Bernardo Riego (2008), por exemplo, questiona a maneira como a história da fotografia foi construída, alegando que o modelo canônico estabelecido por Beaumont Newhall⁵ necessita de inúmeros reparos, “não só por propor um tipo de análise oriunda da história da arte, mas também por que é focada em fotógrafos místicos, deixando de lado aspectos essenciais de sua atuação” (Fabris, 2007, p.02).

Essa crítica a um modelo historiográfico da fotografia pretendeu apontar outros caminhos para a compreensão da complexidade das imagens técnicas. Uma das

⁴ “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 testemunhas oculares sobre os primeiros anos fotográficos. Foi organizado em treze capítulos, escritos como contos pitorescos, em que apenas um resultou em uma tentativa de um relato histórico – “O primitivo da fotografia”. Segundo a autora, Nadar, além desse livro, publicou outras onze obras.

⁵ Riego se refere ao texto escrito em 1949, *The history of photography from 1939 to the present*. Cf. Ibid., pp. 47-49; Navarrete, José Antonio. “Good bye, Mr. Newhall”. In: Fontcuberta, Joan, org. Op. cit., p.62.

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.

Apesar de Camelo Vega (1996) 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 manuais e monografias da história da arte ou 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 exemplo⁶” (Fabris, 2007, p.02).

Keith Moxey (1996), 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. Apesar disso, reconhece que o estudo da recepção, ou do consumo⁷ das imagens, possibilita a reflexão sobre os modos de prazer e resistência despertados pelo universo visual⁸.

Pensar a imagem fotográfica sob o viés de uma disciplina autônoma, abordando suas especificidades tanto técnicas quanto sociais, poderia, segundo a autora, ser uma abordagem que esclareça e problematize a relação conflituosa que a fotografia manteve com o campo institucional da arte. A autora ressalta que 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).

Mas, nem todos a consideravam um processo natural. Segundo Benjamin (1994), no século XIX inúmeros pesquisadores continuavam com o objetivo de fixar as imagens da câmera obscura⁹ - o que foi alcançado (na França)¹⁰, por Daguerre. Apesar

⁶ Ver Fabris, Anateresa. “Uma outra história da arte?” *Lócus*, Juiz de Fora, 8 (2): 27-41, 2002; “Surrealismo e fotografia: uma proposta de leitura”. Porto Alegre, (22): 7-16, maio 2005.

⁷ Como agora é denominado pela pesquisadora Meaghan Morris.

⁸ KRAUSS, Rosalind. *Welcome to cultural revolution*. October, Cambridge, (77), Summer 1996, p.90.

⁹ Conhecida, segundo o autor, pelo menos desde Leonardo Da Vinci.

¹⁰ Fox Talbot apresentaria, pouco tempo depois o “calótipo” – um processo diferente do daguerreótipo.

de ser resultado de esforços coletivos e de longas pesquisas no decorrer do tempo, a invenção era considerada maléfica. O autor cita o jornal *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).

Com a emergência da nova visão “a máquina tornou-se mais um instrumento ativado pela mão [...] como uma espécie de membro artificial” (KRAUSS, 1999, p.24), ou como afirma Lury “a fotografia no século XXI tornou-se uma prótese perceptual.” (1998, p.21).

1.1 Uma pequena história da fotografia e dos álbuns familiares:

Para Silva (2008), a democratização imagética se deu quase ao mesmo tempo que a da escrita e da literatura, afinal, mesmo o daguerreótipo tendo aparecido alguns anos após o nascimento da imprensa, já vivíamos a revolução e a democratização aberta da imagem, e o início da modernidade visual.

Para compreendermos o avanço tecnológico fotográfico desde seu surgimento até o instantâneo fotográfico dividiremos a história das impressões imagéticas em três partes: o período pré-fotográfico; o período fotográfico; e a fotografia – tempo e a fotografia instantânea.

O período *pré-fotográfico* relaciona-se com os princípios óticos e químicos necessários para a invenção fotográfica que já eram de conhecimento dos cientistas muito antes de Niépce. O *princípio ótico* que aqui falamos é a ‘câmera obscura’¹¹.

As imagens, assim, formadas pelos raios solares só precisavam se tornar permanentes para chegarmos à fotografia. Os *princípios químicos* que possibilitariam a fixação imagética começaram a ser explorado a partir de 1064, época que Ângelo Sala

¹¹ O árabe Alhazen, no século X, criou a câmera e a usou para observar um eclipse solar. Alcançou o objetivo esperado com o utilização de um quarto escuro com um pequeno orifício para o exterior. Durante a Renascença foi acrescentada uma lente ao orifício da câmera obscura, objetivando uma qualidade mais nítida da imagem. Assim com o tempo a câmera tornou-se cada vez menor chegando a transformar-se, no século XVII, em um objeto portátil.

cria um composto de prata¹² que reagia ao sol. Só faltava descobrir como interromper tal processo e fixar a imagem.

No verão de 1826, com a descoberta de Niépce, se deu início ao que aqui chamamos de *período fotográfico*, época marcada por três personalidades: Niépce, Daguerre e Fox Talbot.

Niépce também era litógrafo e pesquisava um meio de copiar automaticamente desenhos em pedras. Para isso colocou sobre uma chapa¹³ um tipo de asfalto, betume da Judéia, que endurecia à luz solar, e o dissolveu em um solvente – óleo de lavanda – , sobre essa mistura colocou uma ilustração a traço, previamente banhada à 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 placa¹⁴.

Este processo que recebeu o nome de 'heliogravure' foi experimentado 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 foto-sensível.

Cerca de um ano depois, Niépce recebeu uma carta de Daguerre¹⁵, e motivados pelo mútuo interesse em fixar imagens os dois passaram a se encontrar e manter contato por correspondências, até se tornarem sócios. Em sete de janeiro de 1839, seis anos após do falecimento de Niépce, Daguerre anunciou com sucesso sua invenção, o 'daguerreótipo'¹⁶, à Academia Francesa de Ciências.

¹² 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 e 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 séc. 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, conseguiu silhuetas em negativo. Mas, nenhum dos dois inventores conseguiu tornar suas imagens permanentes, já que a luz continuava a escurecer as imagens.

¹³ A chapa utilizada por Nicéphore Niépce era uma placa de peltre – uma liga de estanho com antimônio, cobre e chumbo.

¹⁴ Após 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.

¹⁵ 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.

¹⁶ 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 câemra, 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 mesmo mês, no dia 25, Fox Talbot apresentou ao Royal Institution of Great Britain seu dispositivo negativo/positivo, chamado 'calótipo'. Ou seja, ele inventou um processo usando papel coberto com sais de prata, que produzia uma imagem em negativo, o que permitia cópias, ao contrário do daguerreótipo. Esse foi o passo fundamental para o desenvolvimento da fotografia moderna, já que, com exceção do processo de fixação, o procedimento do daguerreótipo diferia completamente do usado na fotografia moderna.

O surgimento fotográfico estourou quase como um cometa sobre o bem comportado e autocontido mundo da Europa vitoriana. Poucos meses após a divulgação da nova tecnologia e do novo processo de fixação de imagem surgia uma nova profissão, uma nova arte e mania. Silva (2008) ressalta que rapidamente já não se ouvia 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.

Assim uma linguagem mais científica passou a fazer parte dos processos artísticos e de experimentação no século XIX. "Tal excitação e atividade espalharam – se pelo mundo. Em 1853, nada menos que 10 000 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." (Life -Time, p.08, 1980)

Iniciados pela pintura, os fotógrafos dos primórdios eram ex-retratistas¹⁷. Os portraits fotográficos possuíam noções de enquadramento, composição e estética. Apesar dos quadros retratarem rostos, familiares ou desconhecidos e serem extremamente valorizados¹⁸ por isso, Benjamin (1994) explica que a imagem fotográfica de rostos humanos preservava algo do qual o fotógrafo não pode abrir mão, algo além de sua genialidade, que não se silencia e que clama por quem ali viveu.

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. [...]" (life, p.11)

¹⁷ 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, 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

¹⁸ Os retratos feitos por pintores já eram tratados como patrimônios familiares, representavam o status da família e a genialidade do pintor. Porém, após duas ou três gerações o interesse familiar pela pessoa representada desaparecia, o que sobrava servia apenas como testemunho da genialidade do autor (Benjamin, 1994, p.93).

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. Um dos fatores que tornou os *portraits* tão populares foi porque eles possibilitaram o culto da recordação (Benjamin, 1985).

O período que aqui chamamos de *fotografia-tempo* abarca todos os aperfeiçoamentos tecnológicos que levaram à popularização fotográfica até chegarmos ao instantâneo. Apesar de mais acessível que os retratos feitos por pintores, o daguerreótipo ainda era limitado e de custo elevado. Assim, surgem em 1854 as chamadas *carte-de-visite* - uma técnica fotográfica desenvolvida pelo fotógrafo francês André Adolphe-Eugène Disdéri.¹⁹ Esta invenção foi crucial para uma maior popularização dos retratos.²⁰ Em 1840, surgem os *cabinet-portrait*²¹. Com formato maior, 11x 16,5 cm, e de fácil manejo, permitiram o aparecimento de acessórios adicionais que atraíam maior interesse pela imagem. É nessa época que os estúdios viram camarim e que a fotografia dá seus primeiros passos para a combinação de ficção e veracidade que marcam a imagem fotográfica atual.

O retrato fotográfico é freqüentemente 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. (LURY, 1998, p.45) Embora a influência da pintura a óleo no desenvolvimento do retrato fotográfico não deva ser subestimado, é importante apontar o significado da caricatura no realismo visual do processo que surgia. A prática dos *portraits-charge* - um esboço de retrato que possuía uma dose extra de entusiasmo e ênfase criando o suporte para o contexto em que o retrato fotográfico descobriria sua racionalidade e seu idioma característico.

E, essa história tem tido implicações ambivalentes para a representação do indivíduo no retrato fotográfico. Por um lado,

¹⁹ 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 desmanchado em oito retratos separados, fato que reduziu tanto o tempo quanto a quantidade de material usado no processo fotográfico.

²⁰ "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 setenta e sete assistentes, e operava em escala quase industrial, com poses fixas e adereços.

²¹ Formato que se aproxima muito do tradicional 10x15 cm.

ter um retrato era um desses atos simbólicos pelos quais os indivíduos das classes sócias 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).

Para se falar do indivíduo que acompanhou o início fotográfico até o fim da era moderna, deve-se 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.²²

Nos retratos do período pré-moderno existia algo além das relações de semelhança com as características faciais do indivíduo. Era mais importante representar a posição social ou a relação com o simbolismo religioso do que a verossimilhança com sujeito representado. Da Renascença em diante, surgiu a 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 tem sido historicamente um fator suficiente para se definir o *indivíduo*. É necessário, além do *corpo*²³, apresentar uma *memória* e *consciência* que pudesse afirmar o *status* de sujeito separado do corpo social²⁴. (Lury, 1998)

Por outro lado, desde seu início, a fotografia foi reconhecida como uma máquina que providenciava pequenas doses de felicidade em escala de massa.(SEKULA, 1985). O retrato fotográfico, em particular, foi recebido, tanto como um melhoramento social, quanto como instrumento social repressivo.

A tecnologia transformou a fotografia e a popularizou mais ainda. Apesar dos valores terem mudado, assim com a instituição familiar - que se transformou com o mundo industrial e com as novas lógicas de consumo e posição social - permaneceu a

²² A construção da noção de corporeidade, assim como, o reconhecimento desta se deve 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 auto-determinação. 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 auto-determinado obscurece a dependência de práticas de exclusão e princípios de classificação hierárquicas.

²³ 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.

²⁴ “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)

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 ter legitimado o retrato como o último recanto da contemplação, fortaleceu também o atrelamento da fotografia à família. Não foi a tecnologia que mudou os costumes, mas com mulheres saindo de casa para trabalhar, houve uma evidente revisão do conceito de família. (Bueno, 2007)

No início de 1870 surgiram duas inovações, independentes e relacionadas, que foram cruciais para o surgimento da *fotografia instantânea*. O primeiro fato se refere ao surgimento de uma 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 se tornou acessível e simples a milhões de amadores. Assim, em 1888, George Eastman cria a Kodak, iniciando uma nova era na fotografia.

Lissovisk (2008), com outra abordagem, ressalta os aspectos clássicos dos instantâneos fotográficos considerando o movimento entre a expectativa do fotógrafo de apertar o obturador da câmera até o âmago 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'²⁵. 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, 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, o autor encontra o que ele chama de *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. Assim, 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: irmãs gêmeas, ou um homem extremamente alto ao lado

²⁵ Para Lissovisk os modos de expectativa desses fotógrafos são orientados para o presente.

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 que tinha 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 a partir do 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 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.

É importante ter em mente que os álbuns tornaram-se mais acessíveis nesse mundo em que a “imagem é tudo”, e que, para ser considerado alguém, é necessário também “ser percebido”²⁶. 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, pode-se dizer que a cultura de construção das memórias familiares²⁷, assim como do registro cotidiano e das identidades dos indivíduos, cresceu ao passo que a classe média foi se estabelecendo socialmente.

²⁶ George Berkeley, filósofo irlandês que criou a teoria de que “ser é ser percebido”, no livro ‘Ensaio sobre uma nova teoria da visão’.

²⁷ Segundo 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

Com papel cada vez mais significativa 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, que ainda se vêem apaixonado por ela e por todas suas possibilidades.

Essa insaciabilidade do olho [...] 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)

A fotografia transformou-se com a tecnologia moderna que a popularizou, mas não perdeu sua função. Apesar dos valores terem mudado, assim com a própria instituição familiar que se transformou com o mundo industrial e as novas lógicas de consumo e posição social, permaneceu a necessidade de, por meio da imagem, confirmar sua criação, identidade e memória.

Assim a fotografia analógica continuou se desenvolvendo até sofrer seu segundo boom²⁸ nas décadas de 70 e 80 e por fim quase desaparecer com a tecnologia digital. Mas no seu fim encontrou sua redenção.

Henry Wilhelm deu um ótimo exemplo da nossa relação com fotos familiares durante uma palestra realizada 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.

A produção de instantâneos e de álbuns familiares se insere no domínio da atividade humana e pode ser tratada como construção de um mundo simbólico. Esse mundo de representação reflete e promove um modo particular de visualidade – uma versão preferencial da vida que pode sobreviver a todos nós. Neste sentido, ao nos voltarmos para o instantâneo fotográfico, para o álbum de família, é bom lembrarmos que a prática é desde seu início um processo fundamental de autoconhecimento 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.

²⁸ Considerando o primeiro boom fotográfico o surgimento do carte-de-visite e o cabinet-portrait, que permitiram pela primeira vez uma maior disseminação da imagem fotográfica. Autores como Lury (1998) e Silva (2008) citam essa segunda grande proliferação fotográfica.

representação. Tais imagens tendem a seguir uma convenção rígida que parece consolidar e perpetuar mitos e ideologias familiares dominantes como estabilidade, felicidade, coesão etc. E, quase sempre, são aceitas sem uma crítica mais apurada, pois são valorizadas pela evidência que elas proporcionam sobre nossas famílias e amigos.

Grande parte da importância social da fotografia tem sua origem nos formatos mais acessíveis e populares dos equipamentos. Os fotógrafos profissionais eram muito mais requisitados até a popularização de câmeras mais simples,²⁹ quando perderam boa parte dos clientes para a prática amadora e familiar. Este fato acabou criando um dos modos sociais mais complexos da fotografia, especialmente em sua forte conexão com as noções de família, lazer, memória e identidade, levando artistas, curadores e teóricos culturais a se voltarem com grande interesse nas últimas décadas para uma reflexão sobre a sua prática cotidiana e sua utilização na arte. Na realidade, desde a vanguarda dos anos vinte do século passado que instantâneos descartados são transformados em matéria prima da arte.

Portanto, embora possamos tirar fotos, 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. 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 a presença (implícita) do contemplador. É assumir uma postura, um 'eu' imaginário diante de qualquer contemplação.

A facilidade do processo fez dele o meio ideal para explorar as maneiras pelas quais, memória, auto-imagem e família, são retratadas e estruturadas por conceitos como classe, gênero e corpo. Atualmente, as distinções entre mídias começam a se desvanecer, e o instantâneo fotográfico se encontra na interseção de vários processos e tecnologias: desde o novo jornalismo realizado por pessoas comuns, utilizando a câmera de seus celulares para registrar – e veicular – acontecimentos bem antes da

²⁹ A primeira câmera "Brownie" lançada pela Kodak em 1900, custava um dólar e era tão simples que podia ser utilizada, inclusive, por crianças.

grande mídia institucional, até o registro da rotina familiar, transformado agora num grande banco de dados – diferente das fotos de momentos esparsos dos álbuns analógicos do passado –criando novas conexões entre a imagem fotográfica e cotidiano.

É possível perceber, então, que a história da fotografia e de sua linguagem, é uma história de tensões e rupturas, assim como a contingência do olhar é uma aventura evolutiva. As imagens que entusiasmaram nossos pais e avós nem sempre são aquelas que nos entusiasma. Como, então, olhar aquelas fotos com o olhar contemporâneo e fragmentado que caracteriza a maior parte das expressões visuais? O que ficou de um processo que pretendia a reprodução do real, passou pelo pictorialismo, construtivismo, surrealismo, e outros “ismos” modernos e pós-modernos?

A dimensão sensória da visão torna-se mais complicada quanto invade a região da emoção, do afeto e dos encontros intersubjetivos do campo visual – a região da contemplação e do impulso escópico. Mitchell argumenta que:

Lacan complica ainda mais a questão ao rejeitar o exemplo de tatilidade e utiliza o modelo de fluídos e abundância, no qual as imagens têm que ser sorvidas ao invés de vistas, (...) pois não há mídia puramente visual em razão de não existir, em primeiro lugar, uma percepção visual pura (Mitchell. 2005, pg. 263).

Neste sentido, a fotografia familiar produz mundos ficcionais que trabalham de acordo com um conjunto de regras e convenções, garantindo então seu reconhecimento através de sua conformidade a uma similitude genérica. No entanto, as convenções da verosimilhança cultural estão sob constante pressão para que ocorram mudanças nas práticas sociais onde novos grupos sociais (e audiências potenciais) questionam os processos de representação. Os blogs e fotologs que veiculam imagens do cotidiano dos adolescentes na rede mundial podem ser vistos como exemplo. Isto ressalta a necessidade de levar em conta as mudanças das circunstâncias históricas da produção ficcional. Esta troca de circunstâncias determina que o instantâneo familiar não possa existir por mera repetição e reciclagem de modelos passados, mas tem que lidar com diferenças e mudanças num processo de negociação e contestação da representação, dos sentidos/significados e do prazer.

Mas tanto ao falamos de fotografia analógica quanto ao falarmos da fotografia digital, estamos falando de indivíduos que por meio da imagem fotográfica tentam se

destacar do corpo social. Para isso, é preciso uma história plausível sobre si próprio, a qual reconta o passado de forma a confirmar sua identidade, ou o presente para confirmar um aspecto da sua personalidade. Esse compromisso é tido como uma evidência válida de quem se é. A memória dessa história íntima é uma forma de se tornar autor de si próprio, onde quem escreve a história é, ao mesmo tempo, o assunto e personagem, fato que torna os indivíduos uma autoridade sobre seu próprio passado.

Manter-se autor é especialmente importante para o conjunto de técnicas de narrativas nas quais há a continuidade da consciência, e assim a memória é estabelecida. Isso por um lado, é assegurado pela noção de contrato como base na relação social moderna, pois possibilita a base para uma responsabilidade moral, na qual o indivíduo é responsável por suas ações. Lury (1998) conclui que o indivíduo é, assim, considerado uma autoridade legal de sua individualidade.

Referências Bibliográficas:

BARTHES, Roland. **A câmera clara**. Lisboa: Edições 70, 2006.

BAUMAN, Zygmunt. **Liquid Arts**. Theory, Culture & Society. Vol. 24(1):117-126. DOI: 10.1177/0263276407071579. Sage, London, Thousand Oaks and New Delhi, 2007.

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

BUENO, Taíssa. **Álbum de Família: A Criação de uma Crônica Particular**. Campo Grande, UFMS, 2007. Dissertação (Mestrado em Letras- Estudos Linguísticos).. Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Estudos Linguísticos XXXVI(3), setembro-dezembro, p.348/356, 2007.

CAUDURO, F.V. & RAHDE, M.B.F. **Algumas Características das Imagens Contemporâneas**. Revista Fronteiras - Estudos Midiáticos. Rio Grande do Sul: Unisinos, 2005.

COSTA, Heloise e RODRIGUES, Renato. **A fotografia moderna no Brasil**. Rio de Janeiro, Funart – IPHAN, UFRJ, 1995.

CRARY, Jonathan. **Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century**. Cambridge, Mass., 1990.

DIJCK, José Van. **Digital photography: communication, identity, memory**. University of Amsterdam, The Netherlands, 2008.

EDWARDS, Elizabeth, HART, Janice. **Photographs, objects, histories: On the materiality of images.** London: Routledge. 2005

FABRIS, Annateresa. **Discutindo a Imagem Fotográfica.** In: Fotografia Contemporânea Comunicação, LtdaMe, 2007. disponível em: [HTTP://www.fotografiacontemporanea.com.br/00_55_11_2275_0506](http://www.fotografiacontemporanea.com.br/00_55_11_2275_0506)

HALL, Stuart. **Representation: Cultural Representations and Signifying Practices.** London: Sage Pub, 2003.

JAY, Martin. **Scopic regimes of modernity.** In: Foster. H.(ed) *Visionant Visuality*, Bay Press Seattle, 1998.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica.** 3 ed. Cotia - SP: Ateliê Editorial, 2002.

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

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico.** Tradução: Anne Marie Davée. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1990.

LISSOVSKY, Maurício. **A Máquina de Esperar: origem e estética da fotografia moderna.** Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

LISTER, Martin & WELLS, Liz. **Seeing Beyond Belief: Culture Studies as an approach to analyzing the visual.** In: *Hand book of visual Analysis*. Londres: Sage, 2006.

LURY, Celia. **Prosthetic Culture: Photography, Memory and Identity.** London: Routledge. London. 1998

MAFFESOLI, M. **A Contemplação do Mundo.** Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

_____. **O Imaginário é uma Realidade.** Revista Famecos: Mídia, Cultura e Tecnologia, 2001.

MANOVICH, Lev. **The Language of New Midia.** Massachusetts: MIT Press, 2000.

MIRZOEFF, Nicholas. **An introduction to Visual Culture.** Londres: Routledge, 2004.

MITCHELL, W. J.T. **What do the Pictures Want? The lives and loves of images.** Chicago: University of Chicago Press, 2005.

PANOFSKY, Erwin **La perspectiva como forma simbólica.** Barcelona: Tusquets, 1973.

SONTAG, Susan. **Ensaio sobre a fotografia.** Rio de Janeiro: Arbor, 1981, apud BUENO, 2007.

SONTAG, Susan. **Sobre a fotografia.** Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TEBBE, Jason. **Landscape of Remembrance: Home and Memory in the Nineteenth-Century Bürgertum**. *Journal of Family History*, vol.33, nº2, Abril 195-215. Sage Publications, 2008.

TIME-LIFE International (Nederland) B.V, 1980.

WELLS, Liz. *Photography: A Critical Introduction*. Londres: Routledge, 2002.