

Dos álbuns às redes virtuais: a midiatização das fotografias de família

Michel de Oliveira*
Paulo César Boni**

*Universidade Estadual de Londrina (UEL). Londrina. PR. Brasil.
Contato com o autor: michel.os@hotmail.com.br

**Universidade Estadual de Londrina (UEL). Londrina PR. Brasil.
Contato com o autor: pcboni@sercomtel.com.br

Resumo: As fotografias de família estão perdendo materialidade. Ao contrário dos álbuns físicos resguardados no reduto doméstico, hoje elas são divulgadas nas redes virtuais da internet, subvertendo a lógica da preservação da intimidade. A discussão apresentada a seguir se debruça sobre a substituição do valor de culto pelo valor de exposição dos registros. A partir dessa observação, é possível apreender uma mudança no paradigma mnemônico estabelecido pelo álbum de família. Ao serem deslocados para o sistema midiático, as fotografias pessoais deixam de ser relicários afetivos para se tornarem artefatos perecíveis.

Palavras-chave: Fotografia de família. Valor de culto e valor de exposição. Memória.

Abstract: From albums to virtual media: The family photograph mediatization Family photographs are losing materiality. Unlike the physical albums one usually preserves at home, they are now shared through internet social media, subverting intimacy protection logics. The following discussion addresses the replacing of the worship value by the exposure value of the records. From this observation, it is possible to apprehend a change in the mnemonic paradigm that family albums establish. When in media system, personal photographs are no longer affection reliquaries, they are perishable artifacts instead.

Keywords: Family photography. Worship value and exposure value. Memory.



Michael de Oliveira; Paulo César Boni

“As tecnologias eletrônicas conduzem-nos então a outra memória, agora artificial, e à concepção de outros arquivos” (SILVA, 2008, p. 56).

1. Introdução

A fotografia surgiu atrelada às artes mnemônicas. Era um “espelho com memória”. À imagem fixa em uma superfície foi atribuído o papel social de inventariar o mundo como um recorte fiel da realidade. Com a difusão da técnica fotográfica, popularizou-se o gosto pelas imagens técnicas, que logo encontraram acolhida nos mais diversos setores sociais. Passado pouco mais de um século desde seu anúncio público, em 19 de agosto de 1839, a fotografia já era utilizada para as mais variadas funções: de registro documental a suporte para produção artística; como registro dos arquivos policiais ou *souvenir* de viagens.

No seio da família burguesa, a fotografia encontrou a distinta função de preservar a imagem dos entes queridos. De início, apenas alguns luxuosos daguerreótipos, guardados com cuidado e exibidos como signo de distinção no ambiente íntimo. Mas logo a prática fotográfica se difundiu e barateou seus custos, o que possibilitou que a vaidade de preservação da própria imagem se reconfigurasse como meio de perpetuar imgeticamente os ritos familiares: registros de casamentos, batizados, funerais ou momentos de reunião familiar.

Guardadas em álbuns, caixas e gavetas; expostas em porta-retratos ou nas lápides dos cemitérios, as fotografias de família por muito tempo configuraram um pequeno relicário das memórias domésticas. São registros dos ritos e testemunhas afetivas da passagem do tempo. Os retratos, em sua precária bidimensionalidade, são capazes de evocar as mais diversas lembranças. Apesar de estáticos, assumem uma estranha função caleidoscópica: fundem fantasia com realidade, misturam o passado no presente e movimentam as recordações como que em um turbilhão.

Por mais de um século, a fotografia de família exerceu o papel de resguardar a memória do tempo íntimo familiar. Obviamente que novas técnicas e outros ritos passaram a fazer parte dos registros, mas a função básica se manteve praticamente inalterada: preservar o acervo familiar no regime da intimidade. Apenas parentes e amigos próximos tinham acesso aos registros domésticos.

Na última década, no entanto, esse regime de preservação da memória imagética familiar parece ter entrado em colapso. Com as transformações técnicas e sociais,



Dos álbuns às redes virtuais: a midiatização das fotografias de família

impulsionadas principalmente pela massificação da internet e das tecnologias digitais, os acervos familiares se fragmentam. O regime de preservação passa a ceder lugar ao paradigma da exposição, acirrado com a sociedade em rede.

A abordagem deste estudo se assenta justamente na transição das imagens de família do ambiente privativo do álbum para a dinâmica perecível das redes virtuais. O objetivo principal é tecer considerações preliminares sobre o que se preserva e o que se perde nessa transição. Preliminar por se tratar de um processo em andamento. Propostas futuras aprofundarão as questões que serão apresentadas no decorrer desta discussão. No entanto, apesar do cuidado que se deve tomar, pois o contexto analisado apresenta alguns delineamentos ainda pouco precisos, considera-se necessário trazer essa temática à discussão, uma vez que o pensamento crítico pode ser capaz de incidir questões capazes de alterar o próprio curso dos processos, ainda que minimamente.

A fim de compreender essa transição, será feita uma abordagem teórico-crítica sobre os usos e funções da fotografia doméstica. Discussão que terá como embasamento central o conceito de álbum. A partir desse recorte, será feita a contraposição com os novos usos da fotografia como registro familiar, que parece perder seu antigo valor de culto para dar lugar a um crescente valor de exposição, característico da sociedade hiperespetacular.

2. Teatro da intimidade, relicários afetivos

No ensaio *A Câmara Clara*, Barthes fala em várias páginas sobre a fotografia da mãe recém-falecida. O retrato tomado em um jardim de inverno era a imagem que melhor representava o ideal materno que o autor preservava como memória afetiva. Apesar da detalhada explanação sobre a imagem, Barthes decide não mostrá-la: “Não posso mostrar a Foto do Jardim de Inverno. Ela existe apenas para mim. Para vocês, não seria nada além de uma foto indiferente, uma das mil representações do ‘qualquer’” (BARTHES, 1984, p. 110).

A ocultação de Barthes ilustra bem um dos aspectos principais que acompanharam a fotografia de família ao longo do último século: a preservação da intimidade familiar. Essa característica também foi observada por Bourdieu e sua equipe, em pesquisa realizada na



Michael de Oliveira; Paulo César Boni

década de 1960 com camponeses do interior da França. Segundo relato do sociólogo, como empreendimento privado, a fotografia fabrica imagens também privadas da vida íntima (BOURDIEU, 2003, p. 68)¹.

Resguardar as imagens familiares faz parte da ritualística que envolve afetividade e preservação da memória por meio das cenas eternizadas nos retratos. Para Bourdieu (2003, p. 62), as fotografias de família são demasiadamente solenes para serem expostas no espaço da vida cotidiana. Essa atitude solene é fruto de dois processos que se entrecruzam: a função social atribuída à fotografia doméstica, que tem como ênfase resguardar a memória, e a aura de culto que acompanha esse tipo de fotografia.

Enquanto função social, a fotografia foi tomada no âmbito doméstico como artefato mnemônico. Foi através dos retratos que ritos e cerimônias puderam ser preservados imgeticamente como testamento de um presente-passado resguardado para o futuro. Essa preservação possibilitou remontar uma crônica idealizada, marcada por momentos felizes e cenas que exaltassem a coesão familiar.

Armando Silva aproxima a pose fotográfica de um ato teatral, que encenava representações sociais e valores hierárquicos através dos signos presentes na fotografia, ou até mesmo da organização dos fotografados, como a clássica pose da figura de maior hierarquia sentada com os demais membros da família ao redor. Sobre isso, o autor pontua: “A foto é um ato teatral, se entendermos por teatral o que foi feito deliberadamente, a criação de um espaço fictício, de personagens que atuam e de um público que desfruta dessa atuação” (SILVA, 2008, p. 31, grifo do autor).

Essa teatralização se configura, também, como um mecanismo de seleção para os momentos que devem ser preservados. “[...] não é toda a vida que é fotografada. A fotografia é resultante de uma escolha, de uma ocasião ou de um aspecto das relações da família, que

1 Tradução livre do trecho: “Como afición privada, la fotografía fabrica imágenes también privadas de la vida íntima”.



Dos álbuns às redes virtuais: a midiatização das fotografias de família

habitualmente, vem afirmar a continuidade e a integração do grupo doméstico” (LEITE, 2001, p. 95).

Na peça *Álbum de Família*, escrita em 1945, Nelson Rodrigues contrapõe as encenadas fotografias do acervo familiar à conflituosa realidade doméstica. Os retratos congelam cenas felizes: casamentos, primeira comunhão, reunião dos membros da família. As fotografias, no entanto, não refletem os conflitos e dramas que se passam no interior da casa, como paixões proibidas, incestos, loucura, traições, rancores. Logo na primeira cena o dramaturgo evidencia essa vocação teatral da fotografia de família:

O fotógrafo está em cena, tomando as providências técnico-artísticas que a pose requer [...]. De quando em quando, mete-se dentro de um pano negro, espia de lá, ajustando o foco. E vai, outra vez, dar um retoque na pose de Senhorinha. Por um momento, Jonas e Senhorinha permanecem imóveis: ele, o busto empinado; ela, um riso falso e cretino [...] (RODRIGUES, 2004, p. 9).

A dinâmica da pose-encenação mudou ao longo da história da fotografia. No início, os registros apresentam uma pose rígida, análoga às expressões taciturnas dos retratos pictóricos². Com o advento das câmeras domésticas e das novas dinâmicas familiares, a pose fotográfica pouco a pouco foi dissimulada sob a máscara da espontaneidade. A organização hierárquica dá espaço a registros descontraídos. Os velhos cedem lugar de destaque para as crianças. O sorriso se impõe. Pose dissimulada, mas essencialmente pose.

O segundo elemento apontado como componente basilar da fotografia de família foi a aura de culto, conceito que será definido adiante. Por hora, será analisada a relação desencadeada pelo valor de culto: a rememoração. Nesse sentido, os retratos domésticos se apresentam como “*imagens-relicário que preservam cristalizadas nossa memória*” (KOSSOY, 2005, p. 42, grifos do autor). Como todo relicário, a fotografia familiar é um artefato a ser preservado, um convite à devoção.

O quadro fotográfico suscita a partir do visível as potencialidades do invisível. “São emoções que não podem ser gravadas materialmente: residem em nosso ser e só a nós

2 Cabe ressaltar que a fixidez dos primeiros retratos é resultante, também, da questão técnica: era necessário um tempo de exposição longo para que a imagem não saísse borrada. Como em toda a história da fotografia, técnica, estética e cultura se entrecruzam no espaço bidimensional da imagem.



Michael de Oliveira; Paulo César Boni

pertencem. São emoções que não apenas sentimos, mas que também imaginamos, sonhamos e, portanto, vemos” (KOSSOY, 2005, p. 43). Nesse sentido a fotografia tem um papel evocativo.

Ao que Kossoy denomina de imagens-relicário, Shaeffer conceitua como foto-recordação:

Ver uma foto-recordação é sentir-se, de imediato, em casa, independentemente das eventuais dificuldades que se possa ter em identificar de maneira concreta tal ou tal imagem em particular. Em outras palavras, o contexto perceptivo tem um papel crucial (SCHAEFFER, 1996, p. 79).

O contexto receptivo destacado pelo autor refere-se à relação entre o espectador e imagem. Ou seja, a fotografia não tem seu valor no testemunho de existência, mas, sim, na relação afetiva que o indivíduo mantém com a imagem: “[...] reconhecer uma árvore fotografada como sendo uma árvore e reconhecê-la como a única cerejeira plantada por meu pai são duas coisas bem diferentes”, ilustra Schaeffer (1996, p. 81).

3. O álbum como rito narrativo

As foto-recordações não são arquivos independentes, fazem parte de um coletivo: o álbum, que não se refere apenas ao objeto para colagem de fotos, mas à reunião dos retratos íntimos e de outros elementos que sirvam à preservação da memória familiar. Nesse sentido, o conceito de álbum ultrapassa a instância da materialidade para se configurar como um artefato mnemônico, uma espécie de sarcófago que preserva diversos fragmentos das reminiscências da família no curso das gerações.

Soltas em caixas ou gavetas, preservadas em porta-retratos e camafeus, ou rigorosamente organizadas e classificadas em páginas encadernadas, as fotografias de família constituem um álbum não por sua ordenação, mas por sua função. “Todavia, se não há ordem, existe álbum?”, questiona Silva (2008, p. 148). “Sim, pois o álbum, antes de mais nada, é um fato literário com um narrador coletivo: a família”, esclarece o autor.

Apesar de resguardar os registros imagéticos, a função do acervo familiar ultrapassa os domínios da visão:



Dos álbuns às redes virtuais: a midiaticização das fotografias de família

[...] o álbum não só é visto, mas especialmente ouvido (com vozes femininas), e isso dimensiona seu conteúdo em outro sentido corporal – o da audição – e outorgar outra natureza perceptiva – o ritmo e a melodia de ouvir uma história (SILVA, 2008, p. 19).

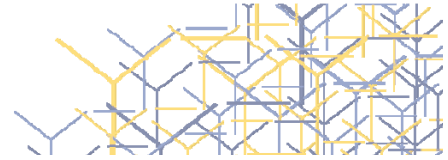
Nesse sentido, as fotografias do álbum são retalhos visuais que sustentam uma narrativa ficcional. “A fotografia deixa, então, de ser uma descrição, para ser uma narrativa interrompida, imobilizada num quadro único” (LEITE, 2001, p. 28). É justamente a enunciação oral que descongela os conteúdos fixados nos retratos, encadeando os registros orais em uma ordem narrativa que organiza os fragmentos como um jogo de montar. Sobre isso, Silva (2008, p. 38, grifos do autor) é direto: “[...] *a originalidade da observação do álbum é que sua foto existe para ser falada*”.

A narrativa, no entanto, não segue uma lógica. Nem mesmo precisa acompanhar a ordem da catalogação nas páginas do álbum. Como as histórias contadas pelas crianças, a narrativa da família elaborada a partir do acervo é sempre nova.

Talvez uma das características de um álbum de família seja o fato de ele se apresentar como uma obra aberta. Embora o guardião da iconoteca familiar se esforce para preservar o acervo e imprimir uma lógica no seu ordenamento, algumas peças podem ser perdidas, outras podem ser acrescentadas e, ao fim e ao cabo, a sua própria morte propiciará uma redistribuição e a ‘invenção’ de uma nova crônica familiar (SCHAPOCHINIK, 1998, p. 463).

Essa vocação narrativa do álbum tem uma função bastante precisa no âmbito familiar: manter a coesão do grupo por meio do reavivamento contínuo de suas lembranças. Ao se referir às foto-recordações, Schapochinik (1998, p. 459) afirma: “Essas imagens parecem reiterar a todo momento a existência de paisagens, de lugares, mas sobretudo de pessoas que acentuam e reforçam a coesão social e o sentimento de pertença àquela ‘comunidade afetiva’ que denominamos família.”

O sentimento de pertença é elemento necessário para manter a coesão do grupo, que ao partilhar de aspectos em comum da vida, sustentam o que Halbwachs (2004) denominou de memória coletiva. Não se trata de uma memória geral, a exemplo do que se chama de “memória nacional”, mas sim do alicerce mnemônico de determinado grupo que partilha de experiências em comum, a exemplo da família ou de uma comunidade religiosa.



Michael de Oliveira; Paulo César Boni

Para o autor, a memória individual é a percepção particular da memória coletiva. A partir desse entendimento, indivíduo e grupo estabelecem uma complexa rede de trocas mútuas, que garantem a coesão necessária para a vida em sociedade. Na concepção de Halbwachs, a memória coletiva é tão forte que até mesmo o ato de preservar a recordação de uma experiência individual só faz sentido porque essa ação tem como motivador a posterior partilha com outros membros do grupo:

Mas nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembranças pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem (HALBWACHS, 2004, p. 30).

A fim de que o álbum e os suportes mnemônicos sejam preservados, é comum que algum membro da família se destaque como “guardião”. Ele se torna o responsável por reunir fotografias e outros fetiches que possam ser agregados ao acervo, como cartas, mechas de cabelo, marcas de batom, *suvenires* de viagens. A tarefa de cuidar do álbum pode ser também partilhada entre alguns membros, que passam a desempenhar a função de narradores principais.

Como componente da instância doméstica, o cuidado do álbum costuma ser responsabilidade feminina. “O álbum é da mulher, assim como sua casa” (SILVA, 2008, p. 135). Como parte de uma ritualística privada, o álbum costuma ser restrito aos membros da família e a amigos íntimos. Em sua pesquisa sobre retratos de família, Miriam Moreira Leite (2001) encontrou resistência de algumas famílias para disponibilizar seus acervos fotográficos. Segundo a autora, esse receio

Provém de um pudor diante da exposição pública, mas também do horror à banalização de imagens que, para seus possuidores, têm uma força emocional que os ‘outros’, ‘os de fora’ jamais avaliarão. É como se sofressem uma invasão em sua vida privada, que seria transformada, daquela fonte de alegrias e sofrimentos, num número de arquivo, correspondente àquela fotografia (LEITE, 2001, p. 77).



Dos álbuns às redes virtuais: a midiatização das fotografias de família

Como artefato de um ritual rememorativo, o álbum se apresenta como um elo entre o passado e o presente, um meio pelo qual as novas gerações podem remontar o trajeto genealógico. É a fabulação das histórias de vida que reúnem avós e netos ante os retratos de outrora. É por meio das histórias contadas que as novas gerações passam a reconhecer nos retratos amarelados o rosto de entes que não mais existem.

Nessa contiguidade proporcionada pela narração, é tecida a teia de afetividade que transforma o registro bidimensional em uma emanção de sentimentos.

[...] cada nova exposição recompõe-se o léxico familiar, tecido de lembranças e esquecimentos, familiaridade e estranhamento, amor e ódio, invocando os semblantes e traços daqueles que jazem eternizados nas fotografias (SCHAPOCHNIK, 1998, p. 461).

As considerações de Silva (2008, p. 45) reiteram resumidamente o que foi discutido até aqui: “O álbum pode ser entendido como um tipo muito original de arquivo, sentimental sob o aspecto espontâneo; privado sob o aspecto secreto e histórico; livre sob o aspecto ritualístico, no qual retratamos as paixões familiares”. Paixões essas que tentam sobrepujar a morte e o esquecimento com o culto às lembranças.

4. O culto da exposição

A preservação das fotografias de família e a resguarda do álbum aos olhares alheios tem a ver com o que Benjamin denominou de valor de culto. O pensador apresenta o conceito ao se referir às primeiras obras de arte, que existiam sem a necessidade da exibição pública: “o que importa, nessas imagens, é que elas existem, e não que sejam vistas” (BENJAMIN, 2012, p. 187). A visualização dessas obras, a exemplo de algumas peças de arte sacra, só podia ser feita por um número muito restrito de pessoas, como sacerdotes, ou em determinada ocasião, quando a obra era exposta para veneração.

Com o desenvolvimento das técnicas de reprodução, na qual se destacam a imprensa e a fotografia, o valor de culto das obras de arte sucumbe ante o valor de exposição. Nisso consiste a perda da aura, de forma resumida, a experiência de fruição ante uma obra de arte, realizada no aqui e agora de sua visualização. A surpresa do desvendar não mais existe, pois a



Michael de Oliveira; Paulo César Boni

obra se reproduz infinitamente. A fruição deixa de ser um acontecimento para ser uma mediação.

A fotografia é acusada de acometer o valor de culto, mas paradoxalmente é nela que Benjamin deslumbra seu último reduto, mais especificamente nos retratos de família. “O refúgio derradeiro do valor de culto foi o culto da rememoração, consagrada aos amores ausente ou defuntos. Nas antigas fotos, a aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto humano” (BENJAMIN, 2012, p. 189).

Toda a ritualística de preservação do álbum de família garantiu essa sobrevivência do valor de culto na foto-recordação. Os retratos eram resgatados em momentos específicos, uma espécie de culto particular – solitário ou compartilhado com entes próximos –, no qual emoções e saudade se misturavam no jorro de reminiscências evocado pela fotografia.

Com as transformações sociais e técnicas, os espaços da intimidade familiar foram pouco a pouco conquistados pelas demandas midiáticas e do consumo. Esse processo teve impacto a longo prazo na mudança de regime das imagens de família. Retratos publicados nas colunas sociais, vídeos caseiros enviados para programas de televisão, apresentações ostentatórias do álbum de férias. Gradativamente o valor de exposição conquistou espaço, rivalizando com o valor de culto.

Por algum tempo os dois valores coexistiam como forças paradoxais presentes na fotografia de família. Ao mesmo tempo em que se preservavam tais imagens, havia uma maior abertura para sua exibição nos espaços domésticos, e até mesmo em alguns circuitos públicos. Com a consolidação da sociedade em rede, contudo, o valor de culto perde cada vez mais espaço ante os imperativos da exibição.

Nesse processo de transição do analógico para o virtual, a própria fotografia perde valor – e não só o de culto –, e tal afirmativa não é uma defesa do purismo do suporte. A prata, metal precioso por excelência, é substituída pela imaterialidade dos *pixels*. A base formativa da imagem fotográfica deixa de ser um aglomerado de grãos argênteos para dar lugar ao mosaico de códigos binários. A alquimia do analógico é substituída pelo processo informático do digital.

Essas transformações não provocaram impacto apenas no suporte e na estética, a própria organização das estruturas sociais passou por mudanças. Destaca-se nesse processo a



Dos álbuns às redes virtuais: a midiatização das fotografias de família

desmaterialização ante o virtual. Nisso, a fotografia perde seu corpo bidimensional para se transformar em um espectro sem avesso.

A facilidade de produção propiciada pelo digital permitiu que novas cenas fossem fotografadas, o que de início provocou uma importante renovação estética, ampliando as possibilidades no campo fotográfico. Com o acirramento da cultura da virtualidade, especialmente com o imperativo da produção demandado pelas redes virtuais e aplicativos de partilha de conteúdo, a fotografia de família passou a ser inserida no contexto da exibição. Suplanta-se de vez o valor de culto. Ou melhor, estabelece-se um novo culto: à exposição.

[...] as tendências de exibição da intimidade que proliferam hoje em dia – não apenas na internet, mas em todos os meios de comunicação e também na mais modesta espetacularização diária da vida cotidiana – não evidenciam uma mera invasão da antiga privacidade, mas um fenômeno completamente novo (SIBILIA, 2008, p. 77).

Fenômeno novo que provoca toda uma reestruturação nos diversos âmbitos da vida. Neste momento de transição, algumas estruturas são suplantadas por outras. Há um estado de euforia e, ao mesmo tempo, uma apreensão ante as consequências dessa passagem. Referindo-se especificamente à fotografia doméstica, é possível perceber uma nítida mudança de regime: o retrato se desconstrói enquanto relicário para se apresentar como peça componente do culto à exibição.

A tendência exibicionista tem como consequência direta a ressignificação da função das fotografias. Não que a imagem enquanto suporte mude. Mas sua percepção é alterada drasticamente. Deixa de ser uma foto-recordação para ser uma foto-ostentação. Torna-se uma das mil representações do qualquer, temor que tanto afligia Barthes e o impelia a preservar o retrato da mãe no jardim de inverno.

5. Da mediação à midiatização dos retratos

Com a desvalorização do valor de culto, as fotografias de família deixam de ser mediadoras do processo rememorativo, para fazer parte de um sistema midiático, no qual é imperativa a atualização constante dos conteúdos. Os retratos saem do âmbito privado para se



Michael de Oliveira; Paulo César Boni

juntar a *selfies*, *memes*, vídeos, imagens da imprensa e inúmeros outros registros visuais compartilhados nas redes virtuais da internet.

O termo *mediatização* é tomado nesta discussão em seu significado mais explícito: tornar algo parte de um sistema midiático. De forma mais específica, o conceito é adotado como um desdobramento da sociedade do espetáculo, na qual a imagem se torna imperativa nas relações sociais, conforme prenunciou Debord (2002, p. 14): “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens.”.

Juremir Machado atualiza o aforismo debordiano, apresentando as novas complexidades impostas pela sociedade em rede, que, para o autor, deixa de ser espetacular para atingir um estágio hiperspecular. “O hiperespetáculo não é um conjunto de imagens medíocres, mas uma relação ‘associal’ entre pessoas medíocres mediadas por imagens que se tornaram autônomas, vazias e fantasmagóricas” (MACHADO, 2013, p. 19).

Ao analisar a fotografia de família a partir desses conceitos, é possível perceber uma mudança na função desse tipo de imagens. Sem o valor de culto, não há mais a necessidade de preservar. O momento vale apenas pelo registro do agora.

[...] todos decidem se mostrar contentes e ativos, em meio a uma verdadeira angústia diante de um futuro que não se quer ver: a nova foto tecnológica se torna alibi dos novos ideais de gozo do presente, sem vínculo com o futuro nem correntes do passado (SILVA, 2008, p. 175).

Nisso, reside a desconstrução da foto-recordação. A fotografia perde seu papel afetivo para se tornar mais um elemento de entretenimento, fruto de uma lógica de consumo. “Hoje os que mais fazem fotos já não são os adultos, mas os jovens e os adolescentes. E as fotos que eles fazem não são concebidas como ‘documento’, mas como ‘diversão’” (FONTCUBERTA, 2012, p. 31). Como objeto de um lazer consumista, a fotografia – inclusive os registros familiares – passa a integrar a lógica da obsolescência, que sustenta o ciclo produtivo de cada vez mais imagens com cada vez menos valor.

O que estamos a viver é a absorção de todos os modos de expressões virtuais no da publicidade. Todas as formas culturais originais, todas as linguagens determinadas absorvem-se neste porque não têm profundidade, é instantâneo e instantaneamente esquecido (BAUDRILLARD, 1991, p. 113).



Dos álbuns às redes virtuais: a midiatização das fotografias de família

Fontcuberta alerta sobre a nova instância da perecibilidade fotográfica: “Definitivamente, as fotos já não servem tanto para armazenar lembranças, nem são feitas para ser guardadas” (FONTCUBERTA, 2012, p. 32). A partir dessa observação, é possível afirmar que as fotografias têm deixado de ser memoráveis, ou seja, cada vez menos exercem o papel de preservar lembranças. Não que tenham sido afetadas em sua vocação memorial – que lhe é ontológica –, mas as novas funções a que foram destinadas ignoram essa atribuição que lhe foi devotada desde o seu surgimento.

Vale frisar, no entanto, que a crítica não se dá aos novos suportes virtuais, mas ao domínio de todos os sistemas pelas tecnologias informacionais. Com relação à fotografia, por exemplo, cada vez mais se perde a necessidade de conservar os arquivos em papel. A impressão do acervo fotográfico passa a ser visto como um gasto desnecessário, uma vez que as imagens podem ser visualizadas nas telas dos inúmeros dispositivos móveis agregados à vida cotidiana. Mas basta um clique descuidado, um problema técnico ou o ataque do sistema informático por um vírus para que os arquivos se corrompam ou sejam deletados permanentemente. Sem contar que o excesso de arquivos faz com que o depósito desordenado de imagens nunca seja acessado.

Se levado à radicalização, esse processo culminará na supressão das memórias afetivas pela “memória” informacional dos aparelhos, com seus infinitos *gigabytes*. De certa forma, essa ideia se aproxima dos prenúncios apocalípticos de um pós-humanismo. “Fim do passado como lembrança afetiva. Transformação da memória, armazenada artificialmente, em pura informação” (MACHADO, 2013, p. 77).

6. Esboço sobre continuidades e interrupções

“Toda inovação nos obriga a discernir entre perdas e ganhos”, assevera Fontcuberta (2012, p. 67). Essa é a concepção que será utilizada para nortear esta última parte da reflexão. O que se perde e o que permanece com a midiatização das fotografias de família? A dimensão teatral parece ser uma das principais continuidades. Tanto no álbum quanto nas redes virtuais, o



Michael de Oliveira; Paulo César Boni

que se vê é uma visão teatralizada da família. Mas talvez isso advenha da própria ontologia fotográfica, que, ao congelar o momento, transforma tudo em cena. O rosto, no retrato, passa a ser encarado como máscara. “A Fotografia só pode significar [...] assumindo uma máscara”, pontua Barthes (1984, p. 58). Cena e máscara são instâncias do teatro presentes na fotografia, o que justifica essa vocação teatral.

Outra permanência se direciona a certa incidência ostentatória da fotografia. Desde o daguerreotipo, a imagem fixada pela câmera escura se presta a agregar valor, tanto ao indivíduo fotografado, quanto à imagem em si, que se configurava como um objeto de luxo. Essa inclinação ostentatória se reconfigurou, mas sempre se manteve presente em diversos usos sociais atribuídos ao retrato, a exemplo dos *carte de visite* e das fotografias publicadas nas colunas sociais.

Nas fotografias de família essa ostentação se apresentava na preservação dos retratos como signos de cuidado à memória. Fotografava-se aquilo que tinha valor, o rito perpetuado na imagem fixa era algo que a família queria lembrar com orgulho, mostrar aos participantes do círculo doméstico como troféus. Nas redes virtuais da internet o valor de exposição alcança seu ápice, amplificando a inclinação ostentatória da fotografia. Os registros de família, ao serem inseridos nesse sistema midiático, também se prestam à ostentação dos momentos em grupo. O cotidiano ficcionalizado e a alegria da convivência doméstica passam a ser motivo de exibição.

Nesse contexto de transição, as interrupções parecem superar as permanências. A falência do álbum como narrativa pode ser tomada como uma das principais perdas. O álbum, como rito marcado pela seleção dos momentos preservados e pela sua posterior narração pelos membros da família, se desconstrói. Os retratos digitais parecem não mais se apresentar como convites à rememoração. Não servem mais aos limites privados, mas à exibição pública. Deixam de ser tomados como representação para o futuro para serem destinados apenas ao presente.

Segundo Silva (2008, p. 196), “a foto passa a ser dado, enquanto o substantivo ‘família’ se transforma em qualificativo de um modo de ser: a familiaridade”. Essa mudança, para o autor, é decorrente da falência do conceito de família:



Dos álbuns às redes virtuais: a mídiatização das fotografias de família

Se a família está em crise, o mesmo se pode dizer do álbum. Se o álbum evidencia fadiga e anacronismo, isso é consequência das tecnologias e do comércio que o reorientam, bem como do fato de seu próprio objeto, a família, não saber igualmente onde está nem para onde vai (SILVA, 2008, p. 21).

O que muda neste contexto transitório é o estatuto da preservação. É a foto-recordação que gradativamente dá lugar às representações do qualquer. É a lógica de culto que é suplantada pela exposição. É a ideia de relicário que é substituída pelo objeto de descarte. O álbum segue – seguia? – a lógica do acervo, nesse sentido, a fotografia de família é artefato de um acervo maior, que ultrapassa os limites da bidimensionalidade dos retratos. Já as fotografias compartilhadas nas redes sociais seguem a lógica de depósito. Não há uma ordem de preservação, mas de acúmulo. Nesse aspecto, há como continuidade o fato de ambos os casos constituírem um arquivo. No segundo caso, no entanto, com grande possibilidade de se tornar um arquivo morto.

[...] há diferença entre guardar e classificar fotos para reconhecer alguém quanto a um traço distintivo e fazê-lo para destacar esse alguém como membro de um grupo, juntando as imagens para recriá-las aos olhos, com um relato caprichoso, que se atualiza com o passar dos anos (SILVA, 2008, p. 23).

Metaforicamente, o álbum de família é um sarcófago, a preservar o “corpo” da fotografia para uma sobrevivência ritualística e sacralizada. Já as imagens depositadas – descartadas? – nas redes virtuais da internet são como corpos enterrados em vala comum. Em ambos os casos é de morte que se trata. Mas instâncias diferentes de morte: a primeira marcada pela lembrança, a segunda, pelo esquecimento.

Outra mudança que acarreta significativa alteração no regime da fotografia de família é a desmaterialização das imagens decorrentes da tecnologia digital. Segurar um retrato não é o mesmo que visualizar uma projeção em uma tela. A própria ação do tempo sobre o papel, que amarelece e desbota, se encarrega de acrescentar certa dramaticidade aos registros analógicos. As imagens digitais, por sua vez, mantêm-se intocáveis, literalmente. Sem o suporte material, as fotografias perdem a dimensão do tato, do cheiro de guardadas, que se somavam ao suporte visual na evocação de lembranças.



Michael de Oliveira; Paulo César Boni

A digitalização significa, em muitos casos, a perda do domínio sobre o acervo fotográfico. A posse do álbum garantia a segurança da memória. Por mais que a sua visualização se desse em momentos específicos, envolvendo na maioria das vezes uma ritualística de visualização, a segurança da propriedade garantia o conforto da preservação. Agora, com a transmissão do poder de posse para instâncias externas à família – como no caso das redes virtuais da internet e plataformas de arquivamento –, o medo do apagamento e da destruição dos artefatos visuais da memória é um espectro que ronda a sociedade contemporânea, ainda que essa reflexão não seja efetiva. E, em muitos casos, a lógica do arquivo garante uma falsa segurança de preservação.

7. Considerações finais

A reflexão apresentada não defende um sistema de manutenção. Os regimes fotográficos mudam e se adaptam às transformações sociais. São processos imbrincados. Foi assim com os registros do álbum: das fotografias austeras e de rígida pose que demonstravam a hierarquia familiar ao instantâneo descontraído; da valorização dos velhos ao culto à infância. No entanto, apesar das inúmeras e inevitáveis reconfigurações, permanecia o alicerce da preservação da intimidade, da lógica da unidade familiar – por mais fragmentada que fosse – e da conservação das memórias do grupo.

Essa lógica que perdurou ao longo do último século, parece não encontrar mais espaço na sociedade virtualizada. E é essa desconstrução que se apresenta como inquietação central deste trabalho. Se o álbum for tomado como um bloco em um jogo de encaixe, que estruturas ruirão com a sua ausência? Ou melhor, quais blocos foram desencaixados para que o acervo familiar deixasse de cumprir a função social para a qual foi destinado? Tais questões se apresentam como apontamentos para investigações futuras. Por hora, a reflexão aqui apresentada situa-se como instauradora de questões possíveis. Várias questões.

Referências



Dos álbuns às redes virtuais: a midiaticização das fotografias de família

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**: notas sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulações**. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8. ed. revista. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 179-212.

BOURDIEU, Pierre. **Um arte médio**: ensaio sobre los usos sociales de la fotografia. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2002.

FONTCUBERTA, Joan. **A câmera de Pandora**: a fotografia depois da fotografia. São Paulo: Gustavo Gili, 2012.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004.

KOSSOY, Boris. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **O fotográfico**. 2. Ed. São Paulo: Huicitec/Senac, 2005, p. 39-45.

LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de família**: leitura da fotografia histórica. São Paulo: Edusp, 2001.

MACHADO, Juremir. **A sociedade midíocre**. Passagem ao hiperespetacular: o fim do direito autoral, do livro e da escrita. Porto Alegre: Sulina, 2013.

RODRIGUES, Nelson. **Álbum de família**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária**: sobre o dispositivo fotográfico. Campinas: Papirus, 1996.

SIBILIA, Paula. **O show do eu**: a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SILVA, Armando. **Álbum de família**: a imagem de nós mesmos. São Paulo: Senac, 2008.

SCHAPOCHINIK, Nelson. Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). **História da vida privada no Brasil**. República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 423-513.

Artigo recebido em abril de 2015 e
aprovado em maio de 2015.