



## Do carte de visite ao snapshot digital: O retrato fotográfico e as representações de si<sup>1</sup>

Aline Soares Lima<sup>2</sup>

Moisés de Lemos Martins<sup>3</sup>

Madalena de Oliveira<sup>4</sup>

**Resumo:** *O carte de visite marcou historicamente a massificação do retrato fotográfico e a consolidação da sua função social de representação. Quase um século e meio depois de sua invenção, as novas tecnologias da imagem e os seus gadgets fotográficos configuram a atualidade do retrato com os snapshots digitais. Nesta perspectiva, este artigo apresenta uma reflexão que busca aproximar o carte de visite das tecnologias pós-modernas de produção, difusão e consumo de retratos, discutindo sobre os processos de representação de si para a construção de uma imagem social. Para isto, estabelecemos uma relação entre os antigos cartes de visite e os atuais snapshots digitais presentes na rede social Facebook, questionando se « os snapshots digitais publicados nos perfis e álbuns do Facebook não serão uma versão pós-moderna do carte de visite ». Apesar das alternâncias e permanências nos modos de representação de si, concluímos que a função de representação do carte de visite e dos snapshots digitais é basicamente a mesma, ou seja, construir uma imagem social para o sujeito que seja capaz de identificá-lo e posicioná-lo perante determinado grupo social.*

**Palavras-chave:** *retrato fotográfico, representações de si, carte de visite, snapshots.*

**Abstract:** *The carte de visite portrait was a crucial starting point on the historical massification of photography portrait and the consolidation of its social representation function. Nowadays, the digital technologies and its photographic gadgets configure the current of the portrait with the digital snapshots. In that perspective, this article presents a reflection that aims to approach the carte de visite to post-moderns technologies of production, diffusion and consume of portraits, meanwhile discussing the process of the self-representations, and the construction of social image. Thus, we established a connection between the antique carte de visite portrait and the actual digital snapshots in the social networking site Facebook, questioning if « the digital snapshots publishes in the profiles and image albums of Facebook are not a post-modern version of carte de visite ». Besides of the technological and cultural dimensions that separates a category of images one another, we can perceive some alternations and continuity in the self-representations forms. However, we conclude that the photo postcard's representation function of portrait and of the digital snapshots is basically the same, that's to build one's social image, capable of identifying him as a member of a particular social group.*

**Keywords:** *photographic portrait, self-representation, photo card, snapshots.*

---

<sup>1</sup>Trabalho desenvolvido no âmbito de investigação doutoral e apresentado no painel Semiótica do VII Congresso SOPCOM, realizado de 15 a 17 de Dezembro de 2011.

<sup>2</sup>Doutoranda em Ciências da Comunicação na Universidade do Minho, Portugal. Pesquisadora do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade – Departamento de Ciências da Comunicação, Universidade do Minho. E-mail: lima.alinesoares@gmail.com

<sup>3</sup>Doutora em Ciências da Comunicação e professora auxiliar na Universidade do Minho. Email: madalena.oliveira@ics.uminho.pt

<sup>4</sup>Doutor em Ciências da Comunicação e professor catedrático na Universidade do Minho. E-mail: moisesm@ics.uminho.pt

## Introdução

Mais de um século e meio se passou desde o surgimento do retrato em formato carte de visite, modalidade de fotografia que marcou a massificação do retrato, até os dias em que o suporte fotossensível foi substituído por pixéis. Os snapshots digitais e as atuais tecnologias da imagem parecem ter consolidado definitivamente a vocação de representação do retrato fotográfico. Contudo, no que tange às representações de si e ao uso do retrato fotográfico como imagem social e meio de comunicação interpessoal, o que, com efeito e para além das questões técnicas, mudou dos tempos do carte de visite para os dias de hoje? Nesta perspectiva, os nossos olhares voltam-se para o Facebook – o site e a rede social mais acessada no mundo hoje<sup>5</sup> –, espaço virtual para interação social e uma montra de auto-representações. A nossa discussão parte, portanto, da seguinte questão: « tendo em vista os seus usos e funções sociais, os snapshots digitais publicados nos perfis pessoais do Facebook não serão uma versão pós-moderna do carte de visite? ».

Género e modalidade de imagem, o retrato fotográfico pressupõe um tipo de fotografia social e uma representação pessoal. Ou seja, refere-se nomeadamente à pessoa e à construção de uma imagem social. Individual ou em grupo, de corpo inteiro ou em fragmentos corporais, o assunto principal do retrato é o indivíduo presente na foto. Imagem produzida e reproduzida a partir de diferentes recursos técnicos dos processos fotográficos, o retrato estampa a figuração de indivíduos que se articulam a partir de um repertório codificado de atitudes, gestualidades e elementos diversos presentes na sua composição e que sugerem identificações e projecções a um determinado posicionamento social.

Assim, ao entender que desde as suas origens a função primordial do retrato fotográfico, de modo generalizado, era construir e tornar pública uma imagem de prestígio para o retratado, a partir de determinados códigos de representação, a proposta para este artigo é discutir a atualidade do retrato carte de visite nos snapshots digitais do Facebook, refletindo sobre as similaridades de seus usos, funções e modos de representação.

Para isto, recorreremos a estudos no campo da sociologia da imagem e da fotografia, com os textos primordiais de Gisèle Freund, “*Photographie et Société*” (1974), de Roland Barthes, “A Câmara Clara” (1984), dentre outras leituras mais atuais com textos de Annateresa Fabris (2004) e Geoffrey Batchen (2008), além de estudos no campo da cultura visual, identidades e representações.

---

<sup>5</sup> Em julho de 2011, o Facebook contabilizou cerca de 1 bilhão de *page views*. Fonte: <http://www.google.com/adplanner/static/top1000/>  
Acedido em 12 de outubro de 2011.

## **O carte de visite como retrato social**

A primeira idealização do carte de visite surge no ano de 1851. A ideia original, mencionada pelo fotógrafo francês Louis Dodéro, era substituir a assinatura por um retrato, pois para o fotógrafo « un portrait remplacerait plus avantageusement et avec plus securité la signature » (Boisjoly, 2006: 26). Proveniente dessa ideia, no mesmo ano, surge efetivamente o retrato carte de visite, que se tratava inicialmente de uma pequena fotografia impressa num papel muito fino, geralmente albuminado, colada sobre um cartão em formato 63 x 105 mm com a marca do fotógrafo ou estúdio gravada, e que poderia levar em seu verso o nome do retratado, a sua profissão, etc., como num cartão de visitas profissional habitual.

Mas foi em 1854, a partir da adaptação da ideia de Dodéro e do aperfeiçoamento técnico desenvolvido por Eugéne Disdéri, que essa modalidade de retrato teve a sua difusão e tornou-se popular em vários lugares do mundo. Disdéri, que entrou para a história como o inventor do carte de visite, desenvolveu um chassi fotográfico que permitia obter oito clichés sobre a mesma placa, fazendo do retrato uma atividade em série. Outra estratégia comercial utilizada por Disdéri foi romper com o habitual grande formato do retrato fotográfico, adotando dimensões menores de 53/85 mm, aumentando também para quatro o número de objetivas no momento da captação da imagem, de modo a ser possível produzir simultaneamente até 32 clichês (fig.01). Dessa maneira, Disdéri conseguiu baratear substancialmente o processo fotográfico, produzindo retratos numa escala semi-industrial e fazendo da prática de retratar-se um fenômeno da cultura de massas do século XIX (Amar, 2010: 49).



Fig. 01. Frente e verso de carte de visite. Anônimo. Photographie L. Varlet, Liège, Bélgica.<sup>6</sup>

Disdéri, como bem enfatiza Freund (1995: 69), compreendeu os fatores que limitavam o acesso popular à fotografia, tratando de criar as condições necessárias para moldar o carte de visite à situação econômica das massas, integrando o retrato fotográfico rapidamente à sociedade. Com efeito, essa popularização do retrato promovida pelas tecnologias fotográficas que Disdéri alcançou, atendeu ao desejo de representação há muito almejado pela burguesia oitocentista francesa como uma forma de distinção social. O retrato, antes restrito à aristocracia, tornou-se acessível ao pequeno burguês e virou um modismo.

Embora Disdéri tenha modificado alguns preceitos do retrato fotográfico convencional – tirando o foco apenas do rosto e começando a retratar também em busto, em meio corpo e em pé, fazendo-se valer de toda a estatura –, o fotógrafo levou para a sua prática referências estéticas e sociais do retrato aristocrático. A ideia de distinção social, que era o que a pequena burguesia almejava, deveria permanecer e prevalecer, por isso, o retrato carte de visite tinha essa função de tentar transmitir um certo estatuto social. Para isso, Disdéri lança mão de um estúdio fotográfico armado em verdadeiro arsenal de acessórios e vestimentas para identificar o sujeito num determinado papel social, a partir do uso de « máscaras de caráter » (Freund, *ibid*: 74). A referência para as representações são sempre as classes dominantes, que inspiram a imitação de seu prestígio social pela pose, pela gestualidade, pelo uso de determinados elementos materiais, que são ao mesmo tempo também elementos simbólicos do seu lugar na sociedade.

Esse tipo de composição do retrato, utilizando-se de artifícios cenográficos quase teatrais, é um truque de Disdéri para tentar disfarçar as diferenças sociais, porém sem muito

<sup>6</sup> Coleção particular de Aline Soares.

sucesso, pois « o pobre travestido de rico não se caracteriza apenas por uma pose demasiado rígida. Trai seu acanhamento na timidez com que se localiza num ambiente estranho e nas roupas que não lhe servem, muito justas ou muito largas » (Fabris, 2008: 20).

Contudo, estúdios como o de Disdéri espalharam-se rapidamente pela França até o início da década de 1860, e logo por outras cidades da Europa e do mundo. Esses ateliês fotográficos eram sempre compostos por cenários ornamentados com opulência, com acortinados, tapetes, colunas e mobiliário, de modo a tentar transmitir a dignidade dos nobres e tentar forjar uma identidade social.

Os retratados imitavam os padrões das classes sociais mais elevadas, apropriando-se de uma simbologia social capaz de remeter as suas imagens a uma alta hierarquia. Entretanto, como sugerido, esta intenção acabava por configurar-se numa paródia na qual a farsa era flagrante, pois denunciava-se em pequenos disparates, como relata Benjamin ao descrever as críticas sobre essa prática numa revista da época:

« Em imagens pintadas, a coluna tem uma aparência de possibilidade, mas a forma como é utilizada em fotografia é absurda porque normalmente ela está em cima de um tapete. Ora, qualquer pessoa sabe que colunas de mármore ou pedra não se constroem em cima de tapetes » (1931: 123).

O retrato carte de visite desvela a artificialidade do processo de construção das identidades sociais, tanto dos aristocratas quanto dos pequenos burgueses, pois ambas as classes se utilizavam de artifícios simbólicos e materiais para serem identificados e assim afirmar as suas identidades. Porém, esse caráter construído das identidades sociais tornava-se mais evidente nas camadas populares da sociedade devido à apropriação « ilegítima » de elementos que não pertenciam a tal classe, constituindo um tipo de deslocamento visual.

Assim, o que era um tipo de representação de si que buscava, além da distinção social, a individualidade do retratado deu lugar ao quase « desaparecimento da personalidade » e ao estereótipo social. Aos fotógrafos da época, os retratados confiavam a construção de sua auto-imagem: eram os fotógrafos quem lhes forneciam a vestimenta, a pose, e o sorriso que as cabeças sustentavam imobilizadas por um apoia-cabeça que evitava os movimentos durante os longos períodos de exposição. Ainda assim, o carte de visite de Disdéri tinha como preceito para a definição da boa fotografia um ideal estético semelhante às concepções do retrato pictórico, o que condiz com a tentativa de tentar imitar o retrato aristocrático.

## O álbum de família: uma montra da sociedade

O custo relativamente baixo para uma pequena burguesia desafogada economicamente e o caráter múltiplo do carte de visite, fez surgir a prática da distribuição e troca de cartes de visite entre familiares, amigos e conhecidos. Colecionar cartes de visite em sumptuosos álbuns ricamente ornamentados era, à época, o novo modismo relativo ao retrato fotográfico. Nesses álbuns tanto figuravam os retratos de familiares quanto de personalidades e celebridades, sendo estes últimos cópias vendidas pelos fotógrafos, forjando, como sugere Jaguaribe, a existência de « uma verdadeira *comunidade visível da boa sociedade* que, ao mesmo tempo em que nivelava a todos, emprestava a cada um a dignidade que emanava de seus vizinhos de página » (2007: 46). Assim, « os fotógrafos tornam-se intermediadores sociais », como bem observa Amar (2010: 52).

Para Boisjoly (2006: 52), com o álbum de família, Disdéri compreendeu o papel que o carte de visite poderia desempenhar nas trocas usuais, tanto entre pessoas próximas, quanto nas relações sociais como forma de auto-afirmação. Os cartes de visite passaram a levar também em seu verso breves dedicatórias como « prova de apreço e amizade ». Assim, os álbuns de família tornaram-se meios de interação e integração, constituindo-se como verdadeira rede social. Deste modo, ter um retrato no álbum de outrém era uma prova de estar integrado socialmente à determinada comunidade, e era também um meio de ter visibilidade. Por isso, os álbuns funcionavam como montras que ajudavam a construir a imagem social do indivíduo estampado no retrato.

Nos anos vindouros, os álbuns já registavam as modificações e desdobramentos do formato carte de visite. O retrato, que era predominantemente individual, passou a ser feito também coletivamente – em dupla de amigos ou irmãos, em casal, em família, em grupos sociais. Tornaram-se também comuns os retratos em mosaico, nos quais figuravam pequenas imagens individuais dos membros de uma família inteira ou de membros de algum grupo social, como professores ou militares.

O retrato, fabricado em estúdios fotográficos preparados cenograficamente e criados a partir do olhar escópico do fotógrafo, popularizou o direito de representação ao mesmo tempo em que criou estereótipos sociais, com padrões de representação universais e tão homogêneos que tornam quase impossível distinguir ou identificar as origens dos cartes de visite. Assim, a individualidade do retrato dá lugar à massificação das expressões e à encenação teatral das identidades sociais, até chegar ao ponto de as representações serem tão

despersonalizadas, que sustentavam-se apenas pela relação de semelhança com o retratado (Jaguaribe, 2007: 42).

### **Os snapshots e a imagem social em fragmentos**

O século XIX, século da máquina e do capitalismo moderno, não só viu modificar-se o caráter dos rostos no retrato, como também a técnica empregada para a sua concepção. Contudo, em momento algum, a relação entre o progresso e a universalidade da técnica fotográfica foi tão latente quanto agora, com a fotografia digital e os seus instantâneos que constituem o mais popular dos processos fotográficos.

O uso doméstico das máquinas fotográficas, que teve início com as primeiras Kodak e Leica, mas que depois expandiu-se com outras marcas e tipos de câmaras cada vez mais simples, menores e com custo decrescente do processo fotográfico, desde a tomada da foto até a revelação e impressão, chega ao ápice com as câmaras digitais.

Na fotografia digital, os grãos de prata são substituídos pelos pixéis e pelos códigos numéricos da imagem, criados a partir dos mais diversos tipos de gadgets fotográficos. Nesse ambiente, o dispositivo digital se configura enquanto uma rede de conexões entre dispositivos ciberespaciais articulados em nós, de maneira que ao mesmo tempo em que produz-se uma imagem é possível fazê-la circular (Tapia, 2008: 110).

Como aponta Jonas (2008: 15), a tecnologia digital possibilita a produção de um número de imagens indefinido por um custo mínimo, ou mesmo nulo. A fotografia é assim liberada de seu uso convencional e tem suas possibilidades de representação ampliadas. Qualquer coisa pode ser um bom motivo ou assunto a ser registado, qualquer momento pode ser propício para produzir um retrato. A propósito, o registo espontâneo do momento parece ser o tipo de prática fotográfica típica dos snapshots, ou instantâneos fotográficos captados a partir dos novos dispositivos digitais. A onipresença dos gadgets fotográficos possibilita as representações contínuas e infinitas de si em seus sucessivos « aqui e agora ». Com isto, a noção de instantaneidade do retrato amplia-se para a noção de simultaneidade, assim « en permettant de voir l'image au moment ou celle-ci est réalisée, elle ne plus un reflet, ni même une representation du monde, mais un élément du réel qui participe à sa construction » (Jonas, 2008: 13). Ou seja, a fotografia torna-se um elemento de construção da realidade.

Os snapshots digitais são um tipo de registo que conforma crônicas visuais dos momentos quotidianos mais elementares, constituindo, via de regra, um tipo de representação

íntima, individual ou coletiva, para dar-se a ver e também um registo visual de situações sociais que representam, fragmentariamente, indivíduos ou grupos.

Na atualidade do retrato, a noção de instantâneo é reforçada pelas poses espontâneas e expressão dos sentimentos. O rosto, que outrora era como uma máscara talhada pela projeção ideal de um « eu » integral com uma encenação de si muito rígida, torna-se uma massa modelável capaz de expressar a indiferença mais sutil e a felicidade mais intensa. Assim, enquanto com o retrato oitocentista, tipo *carte de visite*, preponderava a ideia de uma representação completa da pessoa a partir de uma composição unitária na qual o fotógrafo deveria encontrar « um movimento ou um gesto dominante, aos quais todas as outras partes do corpo deveriam obedecer » (Disdéri, apud Fabris, 2004: 36) para construir a imagem social para o sujeito, na contemporaneidade a ideia unitária de pessoa representada no retrato fotográfico fragmenta-se e multiplica-se em centenas e até milhares de *snapshots* de si, tal qual as identidades pós-modernas. E é a partir destes instantes fragmentários de si que os indivíduos constroem suas narrativas pessoais e uma auto-imagem.

A tecnologia digital aumentou, quantitativamente, de modo impressionante a produção de retratos e mudou a relação do indivíduo com a sua imagem. Mas em meio a este mosaico de fragmentos visuais de si, que a fotografia analógica instaura e que a fotografia digital exacerba, o retrato social aos moldes do *carte de visite* ainda faz-se presente na cultura visual fotográfica contemporânea. E é precisamente sobre isto que discutiremos a seguir.

### **A representações de si e a atualidade do *carte de visite* no Facebook**

A popularização da produção e difusão de imagens e representações através dos *cartes de visite* e seus derivados, entre meados do século XIX e início do XX, pode ser considerada como uma espécie de genealogia dos retratos e auto-retratos presentes hoje em redes sociais da internet. E por que não dizer que os álbuns de fotografias expostos em ambientes virtuais como o Facebook são a versão pós-moderna dos álbuns de família dos tempos dos *cartes de visite*?

O Facebook foi criado em 2004 por Mark Zuckerberg, Dustin Moskovitz, Chris Hughes e Eduardo Saverin, ex-estudantes da Harvard University. Inicialmente desenvolvida para conectar os estudantes da universidade, a rede social foi aberta ao público em 2006 e rapidamente ampliou-se, possuindo hoje cerca de 880 milhões de utilizadores cadastrados.



O aplicativo de imagens é o recurso mais popular do Facebook. A tecnologia do site permite o armazenamento e a partilha de centenas de fotografias por utilizador, de modo que em 2007, o site já comportava cerca de 1,7 mil milhões de fotografias<sup>7</sup>.

Ao cadastrar-se nesta rede social, cada utilizador cria um perfil e uma identidade on-line de acordo com a imagem que quer emitir aos demais utilizadores. Para isto, faz uso dos múltiplos recursos que o site disponibiliza e de seu repertório pessoal de discursos visuais e textuais para construir uma representação de si. Junto ao retrato do perfil no Facebook, o nome do utilizador também atua como elemento de identificação social, além de outras informações pessoais que o utilizador queira disponibilizar, como profissão, data de nascimento, cidade onde reside, etc.

Como postula Goffman, as representações de si configuram-se como uma « *mise en scène* », na qual a partir de uma gama de acções, expressões, símbolos verbais e visuais o indivíduo disponibiliza informações sobre si, causando certa impressão, ainda que não plenamente correspondente ao que o sujeito é<sup>8</sup>. Deste modo, instaura-se um duplo movimento que configura a expressão que o indivíduo emite para os seus observadores e a impressão que ele desperta. Nessa dinâmica há uma intencionalidade no modo como o indivíduo se apresenta e disponibiliza fontes de informação sobre si e indícios que evidenciem determinadas características sobre a sua conduta e aparência (Goffman, 1985: 11).

De acordo com o que sugere Lemos (2003: 17), as redes sociais se constituem enquanto « um novo fenômeno de (re)apresentação do eu na vida cotidiana », transportando a teatralização de que fala Goffman para o ciberespaço, com o surgimento das novas relações mediadas pelas tecnologias da cibercultura.

No que tange ao visual, o principal modo de identificação no Facebook é a imagem do perfil pessoal, no qual cada indivíduo desperta uma percepção social, de acordo com os elementos visuais que utiliza para construir sua auto-imagem<sup>9</sup>. O que remete mais uma vez à teatralização das identidades sociais e das representações de si – como se articulam as relações entre as poses, acessórios e objetos que compõem o cenário, as vestimentas, etc., além de aspectos referentes à identidade pessoal do sujeito fotografado.

---

<sup>7</sup> Fonte: <http://blog.facebook.com/blog.php?post=2406207130>  
Acedido em 20 de setembro de 2011.

<sup>8</sup> Goffman aborda as representações de si a partir da metáfora de teatralização da vida, conferindo ao indivíduo dois papéis fundamentais: como ator, fabricante de impressões, envolvido na tarefa de encenar uma representação; e como personagem, uma figura representada que tem como finalidade evocar admiração pelas suas qualidades (1985: 231).

<sup>9</sup> É muito comum alguns utilizadores representarem-se em seus perfis no Facebook com ilustrações, bandas desenhadas, fotografias de personagens de ficção, etc. Contudo, tendo em vista a proposta deste artigo, tal estratégia de representação não será abordada aqui.

Construir uma representação de si implica dirigir-se diante da objetiva e decidir a pose, a expressão facial, a vestimenta, a ambientação, ainda que focado pelos olhos de outro sujeito. Quando o indivíduo deixa-se fotografar conscientemente, posiciona-se para que a sua imagem passe a ideia de quem ele é, e tenta fazer, como diz Barthes, com que sua imagem coincida consigo mesmo: « Ora, a partir do momento em que sinto-me olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a ‘posar’, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem » (1984: 22).

Essa tentativa de estabelecer um *continuum* de si na imagem fotográfica pode se dar pela idealização da própria imagem pessoal, como sugere Fabris (2004: 21), com a escolha de determinada atitude mais característica do indivíduo, enfatizando detalhes do conjunto que lhe pareçam mais significativos e que remetam a uma impressão particular que pretende passar. Ou seja, articula-se uma projecção de si na imagem fotográfica a partir do que o indivíduo quer parecer ser e da aparência que constrói para si, provocando, quem sabe, um cruzamento de imaginários entre aquele que ele acredita ser e aquele que gostaria que os outros vissem, como aponta Barthes (1984: 27).

Como imagens produzidas e reproduzidas a partir de diferentes recursos técnicos do equipamento fotográfico, os retratos e auto-retratos estampam a figuração de indivíduos que articulam-se a partir de um repertório codificado de atitudes, gestualidades, elementos materiais e simbólicos que sugerem identificações e um determinado posicionamento social. Neste sentido, Fabris (2004: 35) argumenta que « o retrato fotográfico é uma afirmação pessoal, moldada pelo processo social no qual o indivíduo está inserido e do qual derivam diferentes modalidades de representação ». Assim, o retrato torna-se uma fotografia de identidade, pois possibilita ao indivíduo identificar o grupo social ao qual pertence e aspectos subjectivos de sua identidade.

Ao discutir a história social do retrato, Gisèle Freund (1995: 73), chama-nos à atenção o facto de que o processo industrial de fabricação do carte de visite, empregado por Disdéri, favorece o desaparecimento da expressão individual, que era até então a principal característica do retrato, criando verdadeiros estereótipos sociais a partir de composições que abusavam de uns poucos elementos materiais para simbolizar a pertença à determinada profissão ou camada social:

« grandes in-folios cuidadosamente empilhados sobre uma mesa de centro cujo recorte gracioso evoca tudo menos uma mesa de trabalho, cadernos abertos ou fechados numa sábia desordem, tal é o cenário que testemunha um escritor ou um sábio. O próprio homem está submetido a uma pose: o braço esquerdo apoiado na mesa (essa atitude é um vestígio das poses intermináveis), os olhos perdidos na meditação, uma pena de ganso na mão direita, ele mesmo se tornou num acessório

do estúdio. O gesto patético de um senhor gordo e mascarado que torce os braços com um punhal a seus pés chega para fazer reconhecer um primeiro tenor da ópera. O nome, mesmo célebre, deixou de interessar. É o tipo do Cantor de Ópera que vemos, tal como vê Disdéri e, depois dele, o público. Para um pintor basta um cavalete e um pincel. Uma cortina pesada forma, com suas pregas, um fundo pitoresco. O homem de estado segura com a sua mão esquerda um pergaminho. O seu braço direito apóia-se numa balaustrada cujas curvas maciças figuram os seus pensamentos, pesados de responsabilidades. O estúdio do fotógrafo torna-se assim no armazém de acessórios de um teatro onde, para todos os papéis sociais, são preparadas máscaras de caráter. » (Freund, 1995: 74)

A figura 02 é a reprodução de carte de visite do fotógrafo francês Justin Duffart, realizado no ano de 1871. Trata-se do retrato de um militar francês pertencente à Legião Estrangeira, em uniforme de campanha. A figura 03 é o retrato do perfil de um militar brasileiro no Facebook, realizado quase um século e meio depois.



Fig. 02. Carte de visite de militar, 1871<sup>10</sup>.  
Fig. 03. Snapshot de militar no Facebook, 2011<sup>11</sup>.

Como pode-se perceber em ambos os retratos dos militares, há um conjunto de elementos materiais e simbólicos que identifica e posiciona este grupo social, como o uniforme com quepe, a arma em riste, a gestualidade, a fisionomia séria e o corpo enrijecido. Mais do que representar, a composição destes elementos constrói um imaginário e um estereótipo social do « militar », que trespassa as fronteiras do tempo e do espaço.

O retrato fotográfico, nesse contexto, desempenha um papel de distinção e reconhecimento social no processo de construção das identidades, pois torna-se um agente que transpõe a identidade para o âmbito das normas de identificação, e que categoriza os indivíduos em grupos sociais. Como acontece nos retratos de militares, este tipo de

<sup>10</sup> Fonte: Boisjoly, François(2006) Portrait de la France au XIXe Siècle: La photo carte. Paris: Lieux Dits, pp.97.

<sup>11</sup> Fonte: Perfil público no Facebook.

representação personaliza os indivíduos « despersonalizando », consitui-se como uma representação cujo os elementos simbólicos remetem a um grupo social e que reduz o indivíduo representado a uma ocupação profissional, por exemplo.



Fig. 04. Retrato de militar: frente e verso de retrato promenade, variação do carte de visite, realizado pelo fotógrafo português F. Rocchini, final do século XIX<sup>12</sup>.  
Fig. 05. Snapshot do Facebook, 2011<sup>13</sup>.

Se os álbuns de cartes de visite atuavam como redes sociais que possibilitavam a integração e interação, oferecendo também visibilidade social às representações e narrativas pessoais, não só visualmente mas também textualmente, com os snapshots presentes no Facebook não é diferente. Junto às imagens publicadas na rede social é possível adicionar uma legenda na qual as fotografias são contextualizadas, e posteriormente podem receber comentários dos demais utilizadores, que por vezes até figuram o mesmo retrato.

Ao identificar com tags os amigos que são também utilizadores do Facebook em seus retratos, os indivíduos mostram-se integrados a uma comunidade afetiva ou a grupos sociais, sendo esta também uma forma de posicionar-se e mostrar-se integrado a uma comunidade ou ainda, de acordo com determinados contextos, integrado à « boa sociedade ». Além disso, quando se tratam de marcações recentes, os tags no Facebook tem também a função de convidar os demais « amigos » a ver as imagens, atuando com um apelo quase publicitário, por isto, estes tags são também uma forma de dar visibilidade ao « eu ».

No que tange aos álbuns, as próprias narrativas construídas a partir dos snapshots também se configuram de modo fragmentado, diferente do que se passa com o álbum de retratos tradicional. Os álbuns tradicionais são, de modo geral, apresentados por um

<sup>12</sup> Fonte: Coleção particular de Marília Peres.

<sup>13</sup> Fonte: Perfil público do Facebook.

interlocutor, que identifica ou descreve as pessoas e os momentos retratados, recorrendo à memória e à história oral. Nesse sentido, os retratos presentes nos álbuns do Facebook se auto-apresentam, pois já carregam legendas e a identificação dos retratados. Além disso, os próprios comentários publicados sobre as imagens já constroem um tipo de narrativa sobre elas. O aplicativo de imagens do Facebook pode ser organizado por temas, como viagens, fotos de perfil, fotos de amigos, fotos de família, entre outros, sendo, portanto, uma coleção de diferentes álbuns que pode ser vista de forma aleatória, o que já interfere na percepção que se pode ter do indivíduo.

Assim como os álbuns de cartes de visite não comportavam apenas retratos pessoais ou de um núcleo familiar particular, é também comum figurar nos álbuns do Facebook imagens de artistas, desportistas, personagens de filmes ou de bandas desenhadas, personalidades públicas, celebridades, etc. Tais imagens ajudam a posicionar o indivíduo e criar identificações com outros utilizadores a partir de gostos, preferências e afinidades, reforçando, mais uma vez, a ideia de integração e interação social.

### **Considerações finais**

Pensar os snapshots digitais presentes no Facebook como uma atualidade do carte de visite não significa restringir a um modelo rígido os tipos de representações presentes nesta rede social, mas sim discutir a pluralidade das possibilidades de representação, apontando, entretando, para algumas similaridades e permanência de padrões de representação engessados, que acabam por definir um papel social a partir de máscaras de caráter ou de elementos simbólicos que limitam as percepções e o imaginário sobre os indivíduos e os grupos sociais.

A partir destas observações, é possível perceber como a cultura visual fotográfica contemporânea herdou características dos modos de representação do retrato fotográfico oitocentista, e como antigas estratégias de representação de si, a despeito de todo o avanço tecnológico da imagem, mantém-se atuais. Obviamente, ilustramos a discussão com um tipo de retrato particular, o retrato de militar, pois a nossa intenção era, de fato, ressaltar as similaridades entre os cartes de visite e os snapshots digitais, contextualizando estes na rede social Facebook, que agrupa, armazena e dá visibilidade a um sem número de imagens.

As novas tecnologias fotográficas permitem que, a cada segundo, milhares e milhares de fotografias sejam produzidas em todo o mundo, situando a produção de retratos

na contemporaneidade mais ao nível do impulso do que de uma atividade projetada para registar uma cena para a posteridade. Na fotografia de hoje, o instante, tal qual é na dimensão do tempo, torna-se efêmero, na medida em que produz-se instantâneos fotográficos de amiúdes momentos e cria-se, com isso, muitas vezes, arquivos de imagens tão numerosos que nem os olhos estão dispostos a olhar, e nem a memória é ativada para resgatar. Este é, como sugere Tapia (2008: 109), um fenómeno social da pós-modernidade que implica numa infinita atualização.

Assim, a ideia de uma representação de si unitária e completa, um tipo de imagem síntese do sujeito, co-habita o mundo das imagens com uma pluralidade de possibilidades de representação, da mais conservadora à mais inusitada. Deste modo, o retrato carte de visite tem a sua releitura no ciberespaço, mas tem também a sua atualidade, no que diz respeito à função social de representação, em tipos de imagens que em nada nos fazem lembrar o retrato oitocentista.

Por fim, ressaltamos que a tentativa de aproximar a discussão sobre o retrato carte de visite das tecnologias pós-modernas de produção, difusão e consumo de imagens é um esforço para tentar refletir sobre as estratégias discursivas implicadas nos processos de construção das representações de si, desde as transformações sociais e culturais mais significativas do século XIX até a contemporaneidade.

## **Referências bibliográficas**

**AMAR, J.**, História da Fotografia. Lisboa: Edições 70, 2010.

**BATCHEN, G.**, (2008) Les snapshots, Études photographiques , 22 | septembre  
<http://etudesphotographiques.revues.org/index999.html>.  
Acedido em 14 abril de 2011.

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

**BENJAMIN, W.**, Pequena história da fotografia. In. (1992) Sobre arte, técnica e política. Lisboa: Relógio d'Água, 1931.

**BENJAMIN, W.**, A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In. (1992) Sobre arte, técnica e política. Lisboa: Relógio d'Água, 1936.

**BOISJOLY, F.**, La photo-carte: portrait de la France du XIX siècle. Paris : Lieux Dits, 2006.

**FABRIS, A.**, Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

\_\_\_\_\_ Fotografia: usos e funções no século XIX. São Paulo: Edusp, 1998.

**FREUND, G.**, Fotografia e sociedade. Lisboa: Veja, Comunicação e Linguagem, 1995.

**GOFFMANN, E.**, A representação do eu na vida cotidiana. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1985.

**JAGUARIBE, B.**, O choque do real: estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

**KOSSOY, B.**, O visível e os invisíveis: a imagem fotográfica e o imaginário social. In. Realidades e ficções na trama fotográfica. Cotia, SP: Ateliê Editorial, pp. 42-95, 1999.

\_\_\_\_\_ Fotografia e História. São Paulo: Ática, 1989.

**JONAS, I.**, (2008) Portrait de famille au naturel, Études photographiques, 22 | septembre  
<http://etudesphotographiques.revues.org/index1002.html>.  
Acedido em 02 maio de 2011.

**RAYNAL, P.**, Photomaton, Editions de la Martinière, Paris, 2001.

**TAPIA, G.**, (2008) Imagen digital: la “suspensión” de la distancia categorial moderna. Revista de Estudios Visuales, 05| enero.  
[http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num5/yanez\\_imagen\\_dig.pdf](http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num5/yanez_imagen_dig.pdf)  
Acedido em 17 de abril de 2011.