
Coluna



Fotografias da História

Visualidade, cultura pública e cidadania

Por Fernando Gralha

A fotografia e o poder da imagem

Desde o século XIX que o advento da máquina de fotografar e seu produto, a fotografia, conformam um novo equipamento/elemento tecnológico que possibilita registrar o cotidiano de uma sociedade em processo de transformação, estes são basilares para a construção das memórias desde indivíduos e grupos sociais até cidades e nações inteiras. A nova tecnologia expôs para o mundo um novo modo de vida e uma nova concepção de visualidade. Registrou e contribuiu

fortemente na transformação do mundo, fez com que avaliadores e críticos e de qualquer período posterior os tomassem (técnica e produto) como referência para a interpretação de qualquer fenômeno visual.

Walter Benjamin, inspirado nas caminhadas de Baudelaire por Paris, assentou a fotografia num primeiro plano, como um dos mais respeitáveis elementos da modernidade por esta se consistir, concomitantemente, em testemunha do novo tempo e consequência do processo de incremento técnico.¹

¹ BENJAMIN, 1989.



**Cartes de Visite do Século XIX
(Diversos Estúdios),**

Iniciada pelos daguerreótipos, ampliada pelos carte-de-visite² e definitivamente conquistada pelos cartões postais, o uso da fotografia não se restringiu apenas ao prazer da contemplação de imagens, uma ampla diversificação de serviços ofertados, como a fotografia de aspectos da natureza, cidades, construções (prédios, escolas, estradas de ferro, pontes, etc.), documentação de empresas e governos, expedições militares e científicas, etc. aferiram à imagem fotográfica o caráter prático e documental que colaboraram para a popularização da imagem fotográfica.

Antes privilégio das elites,³ a fotografia na

passagem do século XIX para o XX, passou por um processo de expansão de seu alcance com a chegada no mercado de novas e mais simples técnicas fotográficas, baseadas no princípio do negativo-positivo, que ao suavizar os custos de produção, tornaram a fotografia aberta a um público maior.⁴ O novo modo de expressão e registro chegou ao alcance de novos usuários, como artistas, comerciantes, profissionais liberais, professores, funcionários públicos, entre outros que almejavam ter sua figura perpetuada pela fotografia. Assim sendo, o perfil da clientela passou por uma transformação que a diferiu da dos tempos do daguerreótipo, quando o fotografado era, quase sempre, um representante da fina flor agrária ou da nobreza oficial.⁵

Este alargamento da aquisição das técnicas de reprodutibilidade estimulou especialmente o fotoamadorismo, cujo símbolo inicial foi a introdução, em 1888 pela Eastman Kodak da câmera portátil, seu slogan publicitário – “You press the Button, we do the rest” - em último caso, alude que a produção de imagens prescindia de uma formação profissional nos registros mais corriqueiros, segundo George Eastman “qualquer pessoa com mediana inteligência pode aprender a tirar boas fotos em dez minutos.”⁶

Com a popularização da fotografia a imprensa a congregou aos principais almanaques, revistas e jornais. Seu uso, de início, tinha como papel

2 “Tratava-se uma fotografia copiada sobre papel albuminado e colada sobre cartão-suporte no formato de um cartão de visita. (...) eram oferecidas como sinal de amizade e afeto a amigos, parentes e amadas e colecionadas em álbuns”. Apud. KOSSOY, 2002, p. 34.

3 O que entendemos aqui por elite é uma referência genérica aos grupos posicionados em locais hierárquicos de instituições públicas, partidos ou organizações de classe da sociedade, ou seja, entendemos elite como aqueles que na sociedade tinham a capacidade de tomar decisões políticas ou econômicas, além daquelas pessoas ou grupos capazes de formar e difundir opiniões que serviam como referência para

os demais membros da sociedade. Neste caso, elite seria um sinônimo tanto para liderança quanto para formadores de opinião.

4 BOSSY, 2002, p.12.

5 Idem.

6 Após utilizar o rolo de filme com até cem fotos que vinha junto com a câmera, o fotógrafo amador enviava pelo correio a máquina para a fábrica (em Nova York) onde o filme era revelado e copiado. Em seguida o cliente recebia em casa as fotos montadas e a câmera municiada com um novo filme pronto para ser usado. Ibidem, p. 42.

ilustrar artigos e reportagens corroborando o acontecimento descrito, ou mesmo de forma casual, sem nenhuma vinculação com o texto publicado. Logo, é importante atentar ao moderno papel da fotografia no princípio do século XX, o de se constituir como um elemento do dia-a-dia da população, continuamente associado não somente ao desenvolvimento científico e à verdade da reprodução dos fatos, mas, ao mesmo tempo, à documentação do momento específico vivido.

O novo aparelhamento e o olhar do fotógrafo transformaram o cotidiano em nova expressão estética, ao registrar tipos, costumes e hábitos, moda e ao atribuir à imagem fotográfica a condição de representação das inovações e da curiosidade do homem moderno.

Equivalente a seu caráter de novidade tecnológica, a fotografia traz em sua história a marca da polêmica em relação aos seus usos e funções.⁷ Desde o sobressalto provocado no meio artístico, que em um primeiro momento compreendeu a fotografia como um elemento que tornaria obsoleto qualquer outro tipo de ilustração, até seu caráter de prova indiscutível dos fatos, a fotografia foi, e é, alvo de contendas entre aqueles que empregam este recurso para refletir acerca de seus objetos de análise.

No caso particular da sua relação com a História, podemos dizer que esta contenda deuse, dentre outros aspectos, sobre a importância do papel exercido pela cultura nos diferentes campos da conjuntura social.

Segundo Lastra,⁸ mais importante do que a simples invenção do mecanismo – a câmera – o século XIX presenciou e respondeu a manifestação

de um modo alternativo de figuração no qual a fotografia e o filme se amoldaram muito bem, mas do qual não se mantêm alguma raiz ontológica ou essencialista. É precisamente no campo da “figura” como uma categoria cultural, mais do que como tecnologia que a fotografia se inscreveria na cultura Americana oitocentista disputando poder e relevância em meio as imagens do século XIX e início do XX. Propõe ultrapassar a posição tradicional segundo a qual se atribuía a emergência da fotografia como central na reconfiguração dos modos de ver e das novas formas de representar, produzir, circular e trocar imagens, ao mesmo tempo em que, se configurou novas formas de disciplina vigilância. Ressalta que, no entanto, apesar de ser esse um fenômeno historicamente específico, a disputa em torno da coerência e unidade das figuras não é totalmente novo, teria procedência nos debates sobre imagem no renascimento.

Toda a fotografia é acima de tudo o signo de um investimento de alguém para enviar uma mensagem, a função precípua do discurso fotográfico é reforçar a transparência do meio, porém “o sentido da fotografia como qualquer outra entidade, está inevitavelmente sujeito a uma definição cultural”.⁹

Todo este contexto nos leva, entre outras possíveis abordagens, a possibilidade de pensar a fotografia no campo pedagogia do comportamento e da aparência, no que a fotografia comporta um grande potencial de capacidade comunicativa de conhecimento social, de modelos performativos para a cidadania, ou seja, o papel político das imagens.¹⁰

7 MAUAD, 2004, P.119.

8 LASTRA, 1997.

9 SEKULA, 1982.

10 HARIMAN & LUCAITES, 2007.

Fotografia, fotojornalismo e Cultura pública:

Podemos entender “cultura pública” como um conjunto de símbolos que operam por meio da comunicação, orientados por interesses desenvolvidos no âmbito das relações sociais – um conjunto de práticas sociais que orientam a vida social. Desta forma são na prática, textos, imagens, discursos e artes, como oratória, pôsteres, jornalismo impresso, literatura, filmes, e outros trabalhos artísticos que se desenvolveram historicamente por meio do uso dos meios modernos de comunicação para definir a relação entre cidadão e estado, utilizados para definir cidadania como audiência, apoiam normas de representação política e transparência institucional e promovem o bem estar geral.¹¹

Para Sekula¹² a noção de sentido apoia-se na relação que a fotografia estabelece com os discursos que a fundamentam como prática. Nesse sentido, propõe que toda crítica fotográfica se apoie numa sociologia histórica do discurso sobre a fotografia, em que as condições de enunciação sejam parte fundamental da atribuição de sentido.

O autor define o discurso como arena de troca de informações, um sistema de relação entre partes envolvidas em uma atividade comunicativa, desta forma destaca o caráter convencional do signo fotográfico e propõe um projeto histórico sociológico para identificar os usos e funções da fotografia na sua condição de mensagem, um discurso comunicativo. Atribui a esta condição uma importante função que é a de ser um limite, e este limite que determina a possibilidade de produzir sentido, ao mesmo tempo em que diz que “o sentido da fotografia como qualquer outra entidade, está inevitavelmente sujeito a uma

definição cultural”. Associa o debate a sociedade industrial avançada e a significativa quantidade de mensagens endereçadas ao domínio público que é enunciada pela voz de uma anônima autoridade que enseja somente a afirmação. Destaca que essa característica é importante, pois está associada a forma como a fotografia é endereçada tanto no mundo das artes quanto da cultura popular.¹³

Dialogando com Sekula, Tagg (2009) busca identificar que formação discursiva não é produção de contexto, não é moldura, mas um sistema de poder que se fia na transparência do meio fotográfico para instituir um novo regime de representação com base na convenção, códigos e limites interpretativos.

Assim, o lugar fotografia neste conjunto e condição perpassa pela sua qualidade de meio, no qual os valores estéticos atribuídos a fotografia e o mito da objetividade fotográfica são colocados em perspectiva desde o ponto de vista das novas configurações culturais do pós-guerra, nelas a fotografia pode vir a ser o espaço de que consolidaria identidades sociais.¹⁴ O espaço seria o de, dentro de determinados projetos de sociedade e cultura, imaginar a fotografia como meio para se trabalhar a de conteúdos afetivos para uma tal mudança em relação ao mundo e explorar novas formas de subjetividade, novos caminhos para configurar identificação individual como uma força que pudesse fornecer novas e significativas formas psicossociais para a existência política e cultural no mundo.

A fotografia ao apresentar o encontro entre a objetividade e a subjetividade, na experiência estética que esta constitui, nos justifica avaliar as condições pelas quais a percepção em relação

¹¹ Idem.

¹² SEKULA, 1982.

¹³ Idem

¹⁴ STIMSON, 2007.

ao mundo sensível muda, e como nesta dinâmica indivíduos experimentam seu pertencimento a comunidades mais amplas. Ocorrem renegociações ao, através da imagem, articular novas relações para com a identidade, nelas a experiência da beleza serve como um campo de treinamento para a reflexão pública crítica, beleza esta experimentada como um ideal contra a realidade vivida e criticada.

Partindo desta linha de raciocínio, destacamos dentre outros elementos de circulação das imagens o fotojornalismo que, juntamente com a arte pública e as fotografias icônicas, é importante artefato da cultura pública. É no fotojornalismo que enxergamos as possibilidades de perceber a mídia como portadora de um discurso, que por estar voltado a um público, estabelece formas expressivas reconhecidas como portadoras de autoridade ao refletirem a riqueza e a beleza das sociedades modernas. Uma espécie de realidade virtual que se apoia no espaço público.

Destas imagens que aparecem na imprensa os fotoícones são amplamente reconhecidos por representarem eventos historicamente significativos, pois ativam respostas e proporcionam identificação fortemente

emocionais. Quando divulgados através do fotojornalismo são capazes de disseminar cidadania, meios de viver modernamente a política, de se adquirir direitos iguais, obrigações coletivas e de criarem princípios comuns para a identidade pública, seriam ícones da cultura pública.¹⁵

Ao associarmos este debate à sociedade industrial avançada e a significativa quantidade de mensagens endereçadas ao domínio público que é enunciada pela voz de uma anônima autoridade que enseja somente a afirmação de determinados valores estéticos e sociais, percebemos desta forma que uma das características mais importantes da fotografia é o fato de estar associada a um endereçamento tanto das artes quanto da cultura popular.¹⁶

Este endereçamento se dá na certeza de que o sujeito é resultado de relações sociais, que se dão através de linguagens entendidas e decodificadas por cada cultura, assim sendo a noção de texto é central para uma abordagem semiótica na qual a instituição fotográfica implica numa ordem simbólica que se relaciona a performance da

¹⁵ HARIMAN & LUCAITES, 2007, p. 25-26.

¹⁶ SEKULA, 1982.



expressão que envolve o ponto de vista, mas não se reduz à ideologia, pois inclui elementos de imaginação – a imagem fotográfica começa a fazer sentido quando decodificamos elementos expressivos em algo que pelo sentimento de identidade passa a ser, ou a ter existência.¹⁷

O decodificar da imagem se dá através do olhar, para Alfredo Bosi, olhar, ver e pensar são ações intrinsecamente inseparáveis,¹⁸ Pinney chama a atenção para como os olhos do sujeito tornam-se marcas cruciais para a habilidade da imagem em retornar o olhar ao expectador: os olhos tornam-se o fulcro da relação entre a imagem e o mundo fora dela.¹⁹

Há uma identificação automática com o objeto-mundo com o objeto-imagem. A dinâmica imagem-meio-espectador (olhar) revelam a forma de intervenção visual no espaço público. O meio unido a imagem cria a materialidade da imagem-artefato que é histórica e objeto de práticas sociais e experiências vivenciais e existenciais. O olhar do espectador afetado pela presença das imagens na foto percorre o trajeto que parte das imagens apresentadas e rumo para imagens imaginadas, projetadas, age num jogo de semelhanças difusas com outras imagens.²⁰ Os fotógrafos e os meios de divulgação das imagens fotográficas promovem um ideal e uma visão de aspiração que o corpo desses modelos aspiram para si próprios.²¹

A imagem visual passa a ser imaginada como uma série conectada de potenciais figuras que precisam ser enquadradas de forma correta. O próprio ato de ver e enquadrar um mundo pré-

existente agrega um valor que este não possuía. A fotografia como forma social imaginada passa assim a as possibilidades de tanto atribuir humanidade como a de alienar o sujeito de sua própria subjetividade,²² onde o processo e a reciprocidade do olhar marcam a ação de recepção do moderno.

Concluindo, a mudança no modo de representar inclui o fato de que visão e experiência passam a ser um prodígio artístico de uma ordem própria e que a ordem pictórica e sua significação não provém diretamente do objeto representado nem por outra força ou condição intrínseca a esse objeto. Uma imagem esteticamente significativa fornecia a dramatização da experiência de ver.²³

A constituição da visualidade determinada pela fotografia perfaz-se ao mesmo tempo, por sua geração automática assim como pelas subordinações socioculturais que orientam o olhar e as escolhas do fotógrafo, pelos intermediadores culturais responsáveis pela circulação das imagens além do gosto e intenções dos consumidores.

Assim sendo, podemos dizer que fotógrafos, suas câmeras, a paisagem e seus habitantes e, por fim, nós espectadores, fazemos parte do processo de significação. Entendemos então as fotografias dispostas e publicadas em periódicos como um sistema de comunicação e, portanto, portadoras de uma mensagem e de um emissor com intenção de transmitir algo. Os códigos de representação e comportamento de um grupo ou indivíduo estão presentes na imagem fotográfica, e como esta é passível a processos de manipulação, é comum que este tipo de conduta ocorra em valores que procuram legitimar-se.

A fotografia pública é aquela que na cultura

¹⁷ BURGIN, 1982. P. 147

¹⁸ BOSI, 1988.

¹⁹ PINNEY, 2003.

²⁰ STIMSON, 2007.

²¹ PINNEY, 2003, p. 214.

²² STIMSON, 2007.

²³ LASTRA, 1997.

dos meios torna público o mundo visível por meio dos veículos de sua publicação. As imagens, as representações elaboradas, apresentam a sociedade tal como pensam que ela é ou, como gostariam que ela fosse. Estas efígies descrevem a realidade não como um espelho, mas como uma “visão de mundo” entre outras possíveis, como uma interpretação daquilo que a sociedade era no instante do click do fotógrafo ou, daquilo que ela poderia vir a ser. A fotografia revela o que é no que já foi e o que é no que ainda será.²⁴

Desta forma, a fotografia é mais do que a consequência de um procedimento físico-químico entre imagem e referente, alcançada mediante o desenvolvimento técnico, é uma construção histórica. A verdade empírica do processo fotográfico sobrevém, principalmente, a partir de estratégias e convenções que regulam a produção e a recepção da imagem, por meio de formas de diálogo e de estética, codificadas social e historicamente.

Consideradas suas especificidades, podemos articular que nos trabalhos dos autores acima citados, estes proclamam a fotografia não apenas como uma expressão da realidade, mas além disso uma interpretação deste mesmo real, que deve ser procurada nas imagens através da leitura atenta e subjetiva, neles a fotografia expõe suas múltiplas faces; ostenta seu status de técnica, arte e documento sociocultural.

Estas ideias nos permitem observar e pensar na “teatralização” e a “realidade” do já vivido de uma sociedade, alcançar a distinção entre representação e representado, entre signo e significado. Permite “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos, uma determinada realidade social é construída, pensada, dada

a ler”;²⁵ nos agrega ao objetivo do trabalho, de perceber o modo a ideia de “belo” e de “feito”, de modernidade e seus contrapontos sãoconstruídos, pensados, dados a ver através da fotografia de um determinado período.

Fernando Gralha é mestre em História pela UFJF, colunista e editor da Gnarus Revista de História.

Bibliografia:

- AZOULAY, Ariella. **“The Civil Contract of Photography”**. In: *The Civil Contract of Photography*. Cambridge: MIT Press, 2008.
- AZOULAY, Ariella. **“What is photography?”**. In: *Civil Imagination*. London: Verso, 2012.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política** in *Obras Escolhidas*, Volume 1. São Paulo: Brasiliense, 7a edição. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: *Obras escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985b. p. 165-196. v. 1.
- BELTING, Hans. **“La transparencia del medio: la imagen fotográfica”**. In: *Antropología de la Imagen*. Buenos Aires: Katz, 2007.
- BELTING, H. **Antropología de la Imagen**. Buenos Aires: Katz, 2009. Capítulos: “La Transparencia del Medio : la imagen fotografica” (pg. 264-295)
- BOSI, Alfredo. **Fenomenologia do olhar**. In: NOVAES, Adauto (org.) *O olhar*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- BOSI, Alfredo. **Machado de Assis - O enigma do olhar**. São Paulo, Editor Ática, 1999.
- BURGIN, Victor. **“Looking at Photographs”**. In: BURGIN, Victor. *Thinking Photography*. Londres: MacMillan Press, 1982.

²⁴ DURAND, 1995.

²⁵ CHARTIER, 1990, p. 76.

- CHARTIER, Roger. **A história cultural entre práticas e representações**. Lisboa, Difel. 1990.
- DURAND, Régis. **“How to see (photographically)”**. In: PETRO, Patrice (ed.). *Fugitive Images*. Indiana: Indiana University Press, 1995.
- EDWARDS, Elizabeth; HART, Janice. **“Introduction: photographs as objects”**. In: *Photographs Objects Histories*. New York: Routledge, 2004.
- GREEN, David; LOWRY, Joanna. **“De lo presencial a lo performativo: nueva revisión de la indicialidad fotográfica”**. In: GREEN, D. *Que ha sido la fotografía?* Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- HARIMAN, Robert; LUCAITES, John Louis. **“Public Culture Icons and Iconoclasts”**. In: *No Caption Needed*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.
- IVERSEN, Margaret. **“Following Pieces: on performative photography”**. In: ELKINS, J. (ed.). *Photography Theory*. New York: Routledge, 2007.
- KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 3ª ed. São Paulo, Ateliê Editorial, 1999.
- KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**, 2ª ed. rev. São Paulo. Ateliê Editorial, 2001.
- KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. Ateliê Editorial, 2007.
- LASTRA, James. **“From the captured moment to the cinematic Image”**. In: ANDREW, Dudley (ed.) *The Image in Dispute*. Austin: University of Texas Press, 1997.
- MAUAD, Ana Maria. **Sob o signo da Imagem: a fotografia e a produção dos códigos de representação social da classe dominante na primeira metade do século XX, na cidade do Rio de Janeiro**. Niterói: Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal Fluminense, Tese de Doutorado, 1990.
- MAUAD, Ana Maria. **Através da Imagem: fotografia e História – interfaces**. In: *Revista Tempo*. nº 2. Deptº de História. Niterói. UFF. 1996.
- MAUAD, Ana Maria. **Imagens da terra: fotografia, estética e história**. LOCUS: Revista de História. Juiz de Fora: Núcleo de História Regional / Departamento de História / Arquivo Histórico / EDUFJF, 2002. v. 8, n. 2.
- MAUAD, Ana Maria. **Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX**. *Anais do museu paulista: história e cultura material*, v. 13, n.1, jan.-jun., 2005.
- PINNEY, Christopher. **“Notes from the surface of the image: photography post-colonialism and vernacular modernism”**. In: PINNEY, C.; PETERSON, N. *Photography's other histories*. Durnham: Duke University Press, 2003.
- SEKULLA, Allan. **“On the Invention of Photographic Meaning”**. In: BURGIN, Victor. *Thinking Photography*. Londres: MacMillan Press, 1982.
- STIMSON, Blake. **The Pivot of the World: Photography and its Nation**. Massachusetts: MIT Press, 2007, Introduction, p. 1-58
- TAGG, John. **The Violence of meaning**. In: *The Disciplinary Frame*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.