



Do desejo pelas imagens: apontamentos sobre história da fotografia¹

Gabriela Santos ALVES²
Universidade Federal do Espírito Santo, UFES, ES

RESUMO

Propõe uma reflexão sobre o potencial cognitivo da imagem, a fim de compreender como ela tem sido explorada pelas ciências humanas, em especial nos estudos relativos à fotografia. As iniciativas em torno da história da fotografia e da imagem fotográfica são consistentes, tornando-se um dos campos que melhor absorveu a problemática teórico-conceitual da imagem e a desenvolveu. É também o campo que mais tem demonstrado sensibilidade para a dimensão social e histórica dos problemas introduzidos pela fotografia, multiplicando-se os enfoques: ideologia, mentalidades, tecnologia, comercialização, difusão, variáveis políticas, instituição do observador, vestígios e traços deixados de legado.

PALAVRAS-CHAVE: fotografia; história; história da fotografia no Brasil.

O enfoque proposto neste estudo parte da reflexão sobre a relação de proximidade, quase que íntima, do homem com a imagem – característica peculiar da multiplicidade e simultaneidade de experiências da modernidade e, por conseqüência, do mundo contemporâneo. Lissovsky e Jaguaribe exprimem essa relação partindo do conceito de hipervisibilidade contemporânea:

(...) que encontra suas raízes no desejo propriamente moderno de apropriar-se do mundo através do olhar. De fato, à “modernização” da cultura e das sociedades, correspondeu uma crescente secularização do invisível. O domínio do invisível, antes associado ao oculto, ao misterioso e ao mágico, torna-se um território desencantado, virtualmente anexável ao visível graças ao desenvolvimento da ciência e da técnica. Desde o século XIX, a fotografia desempenhou um papel importante neste desvelamento do mundo, pois foi logo percebida, à diferença de outras imagens, não apenas como um meio de “representar o mundo visível”, mas de “tornar o mundo visível”. Neste sentido, desde os seus primórdios, a experiência da fotografia não esteve apenas associada ao passado, como retenção do fluxo temporal e do movimento, mas que se inclinava igualmente em relação ao futuro, como expectativa do que a imagem viesse a figurar. Com a difusão da cultura do instantâneo, ao longo do século XX, esta característica acentuou-se (LISSOVSKY, JAGUARIBE, 2006, 88-109).

¹ Trabalho apresentado no DT 8 – Estudos Interdisciplinares da Comunicação do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste realizado de 28 a 30 de junho de 2012.

² Professora Adjunta do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Espírito Santo, UFES. Doutora em Comunicação e Cultura (ECO-UFRJ).



Esse desvelamento do mundo desempenhado pela fotografia ao longo do século XIX é parte de um movimento maior caracterizado pelo papel que cumprem os meios de comunicação nas sociedades atuais, espécie de novas arenas públicas para multidões de espectadores-cidadãos. Se, conforme Benedict Anderson, os sentimentos de nacionalidade no século XIX prosperaram graças à difusão da imprensa, ao longo do século XX, a cultura da imagem, notadamente a televisão, vai ter um papel decisivo na determinação da época e do lugar dos nossos pertencimentos coletivos (ANDERSON, 1991).

Convém, portanto, estabelecer uma reflexão sobre o potencial cognitivo da imagem, a fim de compreender como ela tem sido explorada pelas ciências humanas. De início nota-se que mais pesquisas são necessárias, apesar de existirem alguns estudos de referência, como os de Freedberg (1989) ou Debray (1994). Embora nas mesmas condições, o século XIX tem recebido maior atenção e um interesse em cobrir não só o maior número possível de usos e funções, mas também contextos mais complexos, a exemplo de Jonathan Crary em *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century* (1992).

É assim que na Antigüidade e na Idade Média não há traços evidentes de usos cognitivos da imagem, sistemáticos e consistentes. Ao contrário, dominava o valor afetivo, envolvendo não só relações de subjetividade, mas, sobretudo a autoridade intrínseca da imagem. Autoridade independente do conhecimento, mas derivada do poder que atribuía efeito demiúrgico ao próprio objeto visual. Daí ser ele relevante em contextos religiosos ou de poder político e com funções pedagógicas e edificantes. Daí também a importância dos múltiplos episódios de iconoclasmo (desde a destruição de ídolos até a proibição de reproduzir figuras — em particular antropomórficas) ou dos usos ideológicos, propagandísticos e identitários da imagem, seja no Egito, Mesopotâmia ou Roma, seja na Cristandade (GOMBRICH, 1999).

Já o Renascimento, por sua vez, deixa-se inundar de imagens contemporâneas, assim como antigas, criando um lastro em que a Revolução Científica logo mais vai assentar as bases da hipervisibilidade do mundo moderno, particularmente no que diz respeito à representação do espaço e às teorias ópticas — que não negam seus débitos para com a



Antigüidade Clássica. Certamente imagens cartográficas ou de anatomia, entre outras, apontam para novos usos, embora, como padrão social, a função cognitiva seja tênue.

As guerras de imagens, na Reforma ou na colonização europeia do Novo Mundo, demonstram a permanência do caráter predominantemente afetivo e ideológico, mesmo na abundante iconografia que vai ilustrar os relatos de viagens a regiões exóticas (GRUZINSKI, 1994). O primeiro campo do conhecimento em que se terá um reconhecimento sistemático do potencial cognitivo da imagem visual é a História da Arte, que se consolida no século XVIII — e não por acaso, já que se trata de seu objeto referencial específico.

No Renascimento já houve um esforço sistemático de coletar e organizar imagens artísticas e decodificar simbolicamente seus significados, esforço que vai desembocar mais de três séculos depois na iconografia como prática científica. Francis Haskell (1993) assinalou a importância dos antiquários dos séculos XVI e XVII, que também alimentaram o uso empírico imediato de informações extraídas de moedas, esculturas, pinturas das catacumbas romanas e outros artefatos.

Já no denominado século das luzes, a função predominante continua a de tornar sensível, pela forma, idéias e valores. A Revolução Francesa, por exemplo, vai incentivar a abundante produção de imagens que funcionam como instrumento de luta política, revolucionária e contra-revolucionária. Mas nisso se abrem pistas que despertarão a atenção de historiadores da arte. Em paralelo, começa a tomar forma a idéia de “monumento histórico” que

(...) permite estabelecer (ainda de modo marcadamente afetivo e ideológico) uma relação visual com o passado. É somente no séc. XIX, entretanto, e começos do XX, que a História da Arte, em várias frentes, começa a encaminhar-se para a aceitação dos direitos de cidadania da *fonte iconográfica*, sobretudo mais tarde, nos domínios da História Cultural (MENEZES, 2003, p. 11-36).

Na segunda metade do século XIX, conforme Menezes (2003), configuram-se duas importantes linhas de sistematização da iconografia. A primeira procura ultrapassar tanto o horizonte da pura visualidade quanto as implicações da singularidade na criação artística, buscando significações antropológicas, geográficas e históricas para padrões



de imagem (abstrata/orgânica, clássica/romântica, etc.). A segunda tem marca documental e classificatória. Partindo da imagem medieval, depois se concentrando na renascentista, esforça-se por estabelecer parâmetros e métodos para decodificar os sentidos originais da imagem, culminando com sua inserção numa visão de mundo de que ela seria sintoma.

É importante destacar, ainda, que a aceitação da imagem como fonte da natureza social do fenômeno artístico ainda não eliminou, mesmo nos dias de hoje, a busca equivocada e estéril de correlações entre uma esfera artística e outra, social (reflexo, causalidade linear ou multilinear, homologias, co-variação, etc.) — o que já induz sempre, em escala variada, a excluir a arte do social e, portanto, do histórico.

Significativos são os estudos que, trabalhando no campo artístico, produziram conhecimento histórico da melhor qualidade e, de fato, historicizaram suas imagens. Faz-se necessário, nessa linha, introduzir a discussão do tema a questão da materialidade das representações visuais, compreendendo as imagens como participantes das relações sociais e, mais que isso, como práticas materiais. Um bom exemplo dessa prática é o estudo de Ivan Gaskell, assim descrito por Menezes:

Centrado numa tela de Vermeer (“Mulher de pé, ao lado de um cravo”, de 1672), o autor começa por tratá-la do modo mais ortodoxamente iconográfico. No entanto, aproveitando-se do caráter metalingüístico da obra (que, em última instância, tem por tema a arte da pintura), orienta o passo seguinte conforme a premissa de que “nenhuma interpretação que falhe na consideração das qualidades únicas da pintura *como um objeto* [italico no original] pode satisfazer integralmente o escrutínio crítico”. Por isso, explora implicações da pintura como um artefato tridimensional. Não contente com caracterizar o que ela deve ter representado para a visão original de uma peça única, examina as conseqüências de sua entrada na “íconosfera” (o conjunto de imagens que, num dado contexto, está socialmente acessível), principalmente por via da reprodução fotográfica (a fotografia, segundo Gaskell, teve importância central na emergência da história da arte empírica) (MENEZES, 2003, 15).

A utilização das imagens, nessa linha, completaria o circuito da produção, circulação (temática, aliás, que os historiadores sempre estiveram aptos a investigar) e da apropriação. Hoje, o uso documental da imagem artística, como vetor para não só produzir história, mas também voltado para a elucidação de sua própria historicidade, é fato corrente, embora não dominante.



A história, todavia, como disciplina, continua muitas vezes à margem dos esforços realizados no campo das demais ciências humanas e sociais, no que se refere não só a fontes visuais, como à problemática básica da visualidade: o objetivo prioritário que os autores propõem é iluminar as imagens com informação histórica externa a elas, e não produzir conhecimento histórico *novo* a partir dessas mesmas fontes visuais, ou seja, o uso da imagem como ilustração. As imagens, contudo, não têm relação documental com o texto, no qual nada de essencial deriva da análise dessas fontes visuais.

Há exceções, entretanto, que merecem atenção. As iniciativas em torno da história da fotografia e da imagem fotográfica são consistentes, tornando-se um dos campos que melhor absorveu a problemática teórico-conceitual da imagem e a desenvolveu. É também o campo que mais tem demonstrado sensibilidade para a dimensão social e histórica dos problemas introduzidos pela fotografia, multiplicando-se os enfoques: ideologia, mentalidades, tecnologia, comercialização, difusão, variáveis políticas, instituição do observador, standardização das aparências e modelos de apreensão visual, quadros do cotidiano e marginalização social (KOSSOY, 2001).

É também a fotografia quem provocou o maior investimento em documentação, com a organização de bancos de dados, em sua maioria já informatizados — grandes coleções institucionais de iconografia urbana, álbuns de família, documentação de categorias sociais, eventos ou situações, como guerras, conflitos, migrações, fome, pobreza, etc.

Em decorrência desse investimento em documentação, as consultas a esses bancos de dados têm sido cada vez mais facilitadas, proporcionando ao pesquisador que elege a fotografia como objeto de pesquisa acesso a um rico e numeroso material, que por sua vez comporta diferentes e simultâneas realidades. Com suas múltiplas faces, a imagem fotográfica é aqui analisada pela sua aparência evidente e também por aquilo que permanece oculto, invisível ao primeiro olhar.

Essas imagens são interpretadas como mensagens que se elaboram através do tempo e revelam alguns elementos importantes para o conhecimento dos arquivos fotográficos. Analisar essas fotos requer uma sucessão de construções imaginárias: o contexto particular que resultou na materialização da fotografia, a história do momento daqueles personagens ali representados, o pensamento embutido nos fragmentos fotográficos,



enfim, aquilo que não pode ser revelado pela química fotográfica e que é imaginado através das imagens que sonham.

Não pretende-se aqui estabelecer uma incursão hermenêutica sobre os usos e funções da fotografia. Por outro lado, assume-se que a fotografia é uma representação elaborada cultural, estética e tecnicamente e analisá-la significa refletir sobre o processo de construção do fotógrafo ao elaborar determinada foto, o eventual uso ou aplicação que a imagem teve por terceiros e as leituras que dela fazem os receptores ao longo dos anos, atribuindo significados conforme a ideologia de cada momento. Assim, entre o sujeito que olha e a imagem que elabora há muito mais que os olhos podem ver:

A fotografia - para além da sua gênese automática, ultrapassando a idéia de *analogon* da realidade - é uma elaboração do vivido, o resultado de um ato de investimento de sentido, ou ainda uma leitura do real realizada mediante o recurso a uma série de regras que envolvem, inclusive, o controle de um determinado saber de ordem técnica (MAUAD, 1996, 75).

Toda fotografia se refere ao passado, mesmo aquelas feitas há poucos minutos. E passado significa o momento vivido e irreversível em que as situações, sensações e emoções experimentadas ficam registradas sob a forma de impressões que, com o passar do tempo, tornam-se longínquas e fugidias chegando muitas vezes a desaparecer.

Ao mesmo tempo, a fotografia é um dispositivo onde o futuro se aninha, um dispositivo de retardamento, uma máquina de esperar, já que, depois de *tirada*, a foto já é *um coelho saído da cartola*. Essa constatação proposta por Lisovsky (2008) parte do modelo teórico de Benjamin sobre a fotografia: “o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muitos extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo olhando para trás” (1986, 94).

Responder à questão do tempo futuro colocada por Benjamin exige que se reflita sobre para onde vai esse tempo ao abandonar a imagem e, principalmente, quais vestígios e traços ele deixa de legado. O ato fotográfico, nesse processo, tem papel decisivo: alguma coisa acontece ali além do registro instantâneo do olhar, algo que certamente está entre o olho e o dedo, uma hesitação que produz um intervalo no coração do



dispositivo. É nesse intervalo entre o olho e o dedo que o fotógrafo *espera* e onde o futuro se apresenta, enquanto o tempo se esvai da imagem (LISSOVSKY, 2008).

Por meio da sensibilidade, do constante esforço de compreensão das imagens e também do conhecimento interdisciplinar do momento histórico fragmentariamente retratado, torna-se possível alcançar esses vestígios e traços deixados de legado. Segundo Boris Kossoy:

Poderemos quiçá decifrar olhares e gestos, compreender o entorno, decifrar o ausente. (...) devolver aos cenários e personagens sua *anima*, ainda que seja por um instante. Poderemos, por fim, intuir sobre seus significados ocultos. O imaterial, que afinal é o que dá sentido à vida que se busca resgatar e compreender, pertence ao domínio da imaginação e dos sentimentos. É a nossa imaginação e conhecimento na tarefa de reconstituição daquilo que foi (2005, 41).

Com sua divulgação, em 1839, a fotografia anunciava o surgimento de uma nova imagem que iria ampliar consideravelmente o campo da representação visual. A primeira forma concreta do novo sistema iconográfico foi o daguerreótipo — imagem produzida sobre uma chapa metálica com extraordinária nitidez, reproduzindo detalhes sutis e contornos com linhas precisas, conforme observa André Rouillé:

(...) o procedimento permite a decomposição e a racionalização da produção das imagens numa série de operações técnicas ordenadas, sucessivas, obrigatórias e simples. O ato quase místico e totalizador da criação manual da imagem cede lugar a uma sucessão de gestos mecânicos e químicos parcelados. O fotógrafo não é autor de um trabalho minucioso, e sim espectador da aparição autônoma e mágica de uma imagem química (ROUILLÉ, 1982, 34-35).

A invenção do daguerreótipo transformou a arte do retrato. As formas tradicionais de representação — pintura a óleo, miniatura e gravura — foram destituídas de seu caráter hegemônico e substituídas pela fotografia. Essa técnica, que permitiu a expansão da fotografia nas décadas de 1860 e 1870, foi desenvolvida graças ao uso do negativo de colódio úmido³ e da cópia sobre papel albuminado. A elaboração de um negativo à base

³ O processo de colódio úmido foi inventado pelo inglês Frederick Scott Archer (1813-1857) em 1848, mas difundido somente a partir de 1851. Este processo tinha esta denominação porque empregava o colódio (composto por partes iguais de éter e álcool numa solução de nitrato de celulose) como substância ligante para fazer aderir o nitrato de prata fotossensível à chapa de vidro que constituía a base do [negativo](#). A exposição devia ser realizada com o negativo ainda úmido - donde a denominação colódio úmido - e a revelação devia ser efetuada logo após a tomada da fotografia. Este foi o processo de confecção de negativos dominante durante a segunda metade do século XIX, porque, como usava chapas



de colódio sobre chapas de vidro ou metal e a possibilidade de produção de múltiplas ampliações sobre papel agilizou a produção e reprodução de registros fotográficos, possibilitando um rentável aproveitamento comercial.

Para Walter Benjamin, no clássico artigo em que discute a fotografia, esse foi seu momento de apogeu: "(...) A literatura recente deu-se conta da circunstância importante de que o apogeu da fotografia (...) ocorreu no primeiro decênio da nova descoberta. Ora, este é o decênio que precede sua industrialização" (1986, 90).

A reprodução de sua própria imagem, antes privilégio dos que podiam fazer-se retratar por um artista, amplia-se para um público mais numeroso. A partir de 1854, popularizam-se pequenos retratos, chamados *carte de visite* por terem o tamanho de um cartão de visita. Eram destinados, em geral, a amigos e parentes com indefectíveis dedicatórias escritas no verso: prova de amizade, despedida, saudação ou simplesmente para marcar um compromisso.

O costume, comum nos dias de hoje, de se trocar retratos com pessoas significativas, ou de colecioná-los, uma vez que não havia publicação de fotografias, formou-se explosivamente entre 1850 e 1870, demarcando a descoberta da disponibilidade da própria imagem. Por intermédio da fotografia, cada família tinha possibilidade de construir uma crônica de si mesma, coleção portátil de imagens que testemunha sua coesão. Boris Kossoy afirma que o retrato apresentado dessa forma tornou-se a moda mais popular que a fotografia assistiu em todo o século passado. Seu amplo consumo traria a padronização do produto fotográfico e de seu conteúdo, estereotipando cenários e poses dos retratados (1980, 42).

A troca de cartões e o problema de como acondicioná-los daria início aos álbuns de fotografias, destinados aos temas mais diversos como família, amigos, autoridades e personalidades, paisagens, tipos humanos pitorescos, guerra, erótico etc. Como resultado da popularidade dos *carte de visite*, multiplicavam-se os estúdios na maioria

de vidro como base, produzia negativos bem mais nítidos e com maior gradação tonal do que os negativos de papel encerado empregados até então. Seu apogeu durou até o início da década de 1880, quando foi definitivamente substituído pelas chamadas [placas secas](#), que haviam sido lançadas em 1871.



das capitais européias e, principalmente, nos Estados Unidos. Para se ter uma idéia da rapidez do processo nesse último país, o total de fotógrafos passa de 938 em 1851 para 7.558 em 1870. Em Londres, os 66 fotógrafos de 1855 aumentaram para 284 em 1866. Em Paris, em 1861, 33 mil pessoas viviam da produção de fotografias. O Rio de Janeiro, embora em parâmetros mais modestos, também experimentou um crescimento no seu número de fotógrafos: 11 em 1857 e 30 em 1864 (VASQUEZ, 1993, 20).

No Brasil, o *carte de visite* começa a ser amplamente difundido na década de 1860 e vigorando ainda na primeira década do século XX, particularmente entre fotógrafos estabelecidos fora da capital do país. Essas quase cinco décadas de vigência do *carte* não têm equivalente em nenhum outro formato ou gênero fotográfico, das origens até os dias atuais, à exceção talvez do retrato de identificação 3x4 (mesmo este transformou-se com a introdução das cabines automáticas do tipo *photomaton* e, hoje, com a utilização das câmeras digitais).

A exasperante redundância dessas imagens, que em geral repetia os mesmos padrões de conformação da pose, cenografia, enquadramento, etc., levou Walter Benjamin a associar o surgimento deste gênero à inauguração de um longo período de decadência do gosto na arte fotográfica.

Tal declínio não seria outra coisa, para Benjamin, senão o “esquecimento do caráter fantasmático e espectral da fotografia”, que era parte indissociável de sua experiência nas primeiras décadas. Um dos sintomas desta decadência seria o formato artificialmente ovalado das fotos do final do século XIX e início do XX, que buscavam assim imitar a aura característica das primeiras fotografias (BENJAMIN, (1986, 99).

Além das mudanças relacionadas ao ato fotográfico, o século XIX é prioritariamente caracterizado por transformações de ordem social, política e econômica. As cidades cresceram desordenadamente e, sob a égide do sistema capitalista, toda uma população desenraizada emigrou para as cidades, procurando vender sua mão-de-obra. Novas formas de organização urbana foram criadas com a intenção de ordenar o deslocamento de pessoas e mercadorias. Seguindo o modelo das reformas de Paris, os núcleos urbanos converteram-se em sistemas homogêneos e a lógica do capital passou a ditar o tom dos acontecimentos.



Em decorrência da própria estruturação do capitalismo, a burguesia necessitava revolucionar constantemente seus meios de produção, modificando ilimitada e sistematicamente o mundo. Não se tratava de transformá-lo com um objetivo definido — a transformação era um fim em si mesmo:

(...) tudo o que a sociedade burguesa constrói é construído para ser posto abaixo (...) das roupas sobre os nossos corpos aos teares e fábricas que as tecem (...) e até mesmo as nações que as envolvem — tudo isso é feito para ser desfeito amanhã, despedaçado ou esfarrapado, pulverizado ou dissolvido, a fim de que possa ser reciclado ou substituído na semana seguinte e todo o processo possa seguir adiante, sempre adiante, talvez para sempre, sob formas cada vez mais lucrativas (BERMAN, 1986, 97).

Com o processo de industrialização da fotografia no século XIX, há um crescente aperfeiçoamento técnico e também a ampliação de seus usos: passa a ser utilizada na ciência, na indústria, no comércio, na arte, etc. Por apresentar características como exatidão, rapidez, baixo custo e reprodutibilidade, a imagem fotográfica é incorporada pela sociedade como instrumento de documentação de eventos e obras do mundo moderno e como registro do cotidiano. As relações tradicionais do homem com o mundo se alteram com as novidades introduzidas pela fotografia, elegendo-a um dos símbolos da modernidade. Essa modernidade se caracterizou pela intenção radical de fundar a arte sobre novas bases estéticas. Pretendia-se negar a tradição pela renovação constante da expressão artística, o que conseqüentemente acabou por fundar uma nova tradição: a tradição do novo.⁴

A situação da fotografia no século XIX foi invulgar. A paisagem urbana transformava-se constantemente, impulsionada pelas necessidades de expansão do capital. A fotografia referendou essa dinâmica, na medida em que o projeto de mudança e desenvolvimento da perspectiva encontrou ali sua identidade: proposta estética e realidade se amalgamaram. Por essa razão a fotografia dos novecentos foi considerada muitas vezes como cópia do real (COSTA, RODRIGUES, 1995).

⁴ Ver, a propósito: MELLO, Maria Teresa Bandeira de. *Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.



Uma das principais discussões teóricas sobre a fotografia no século XIX estava voltada para a questão de ela ser ou não uma forma de expressão artística. Além da identidade entre o desenvolvimento da sociedade e a estética fotográfica, a dificuldade em aceitá-la como arte residia também no seu caráter revolucionário, devido à sua linguagem direta e pela sua proposta de investigação empírica e também pela democratização dos procedimentos técnicos e conseqüente reprodutibilidade da imagem, permitindo seu acesso a um grande número de pessoas. Essas características inovadoras não se adaptavam à concepção acadêmica de arte vigente na época:

E, no entanto, foi com esse conceito fetichista de arte, fundamentalmente antitécnico, que se debateram os teóricos da fotografia durante quase cem anos, naturalmente sem chegar a qualquer resultado. Porque tentaram justificar a fotografia diante do mesmo tribunal que ela havia derrubado (BENJAMIN, 1986, 92).

O fotógrafo do século XIX convivia, então, com duas realidades: uma concepção moderna de espaço e uma natureza que se encontrava num processo de destruição acelerado. A fotografia, seguindo a torrente de mudanças que ocorriam no campo da cultura, redefiniu suas bases estéticas, distanciando-se do esteticismo pictorialista e adotando um projeto contemporâneo próximo às aspirações da arte moderna. A modernidade na fotografia, em termos gerais, traduziu-se pela estetização do ambiente social na medida em que alterou a percepção do homem em relação ao mundo, propondo o redimensionamento do seu cotidiano:

A câmara começou a duplicar o mundo no momento em que a paisagem humana passou a experimentar um ritmo de transformações vertiginoso: enquanto um número incontável de manifestações da vida biológica e social está sendo destruído, em breve espaço de tempo, surge um instrumento capaz de registrar o que está desaparecendo (SONTAG, 1981, 15).

Outro elemento que merece destaque nesse debate é a possibilidade de se produzir várias cópias fotográficas a partir de um negativo, ou seja, a passagem da reprodutibilidade à multiplicidade das imagens. A acumulação de referências teóricas e práticas propiciará a consolidação de uma base extremamente heterogênea em que se acumulam pontos de vista técnicos e estéticos diferentes.

Esse conjunto de novas preocupações e descobertas abriu caminho para outro estágio de desenvolvimento da fotografia, que não pode ser visto isoladamente pois faz parte de



um contexto mais geral do processo de avanço do sistema industrial capitalista. Os cânones que dominavam a concepção estética do período que se estendeu até 1870, como a ilusão da criação única e a liberdade interpretativa, foram substituídos por novos parâmetros que acentuaram em especial a reprodutibilidade, fazendo com que os valores estéticos se subordinassem aos critérios de objetividade, praticidade e utilidade (COSTA, RODRIGUES, 1995).

Os anos de 1870 estabeleceram um marco na história da fotografia, caracterizados por uma série de iniciativas e eventos em convergência com a execução de numerosos projetos e sonhos do período precedente. A fotografia disseminou-se nas diversas instâncias da sociedade certamente devido à necessidade de controle dos movimentos sociais e das ações políticas dos indivíduos, fazendo com que assumisse um caráter documental, através da produção de retratos para documentos de identificação.

Por outro lado, verificam-se também os primeiros êxitos na difusão de imagens fotográficas na imprensa e, por fim, dada sua capacidade de tornar visível infinitos detalhes (não) percebidos pelo fotógrafo no momento da tomada, incorporou a função de instrumento de registro do cotidiano. Já em 1888, quando o americano George Eastman lançou o primeiro aparelho fotográfico em forma de caixa, um imenso mercado de aparelhos e materiais possibilitou ao grande público a produção de suas próprias fotografias, registrando na maior parte das vezes seus momentos de lazer, paisagens e cenas familiares.

Assim, na virada do século formou-se uma vasta camada de aficionados que constituiu um novo e promissor mercado de consumo. Afirmou-se que a fotografia havia deixado de ser uma atividade de iniciados para se lançar como uma prática democrática, circulando em toda parte. Em oposição a essa massificação, começaram a proliferar em todo mundo, principalmente na Europa e nos EUA, clubes e associações do movimento fotoclubista, como a Royal Photographic Society, a Société Française de Photographie e o Photo Club Brasileiro, fundado em 1923. Antes dele, o Photo Club do Rio de Janeiro, primeiro clube carioca que se tem notícia, foi fundado em 1910, mas ao que tudo indica foi fechado em pouco tempo. No Brasil, o fotoclubismo nasceu vinculado à estética pictorialista e também na afirmação da natureza artística da fotografia (MELLO, 1998).



No começo do século XX, seguindo as mudanças que ocorriam no campo da cultura, a fotografia artística alinhou-se aos movimentos modernistas, redefinindo suas bases estéticas e assumindo um projeto contemporâneo às aspirações revolucionárias da arte moderna. Esse movimento de renovação teve historicamente dois pólos de agenciamento: Europa e Estados Unidos.

Na Europa não houve a formação de nenhum grupo definido e a transformação radical da linguagem, hoje facilmente verificada, se deu em universos isolados e socialmente distintos. Vários fotógrafos alinharam-se às intenções dos diferentes movimentos de vanguarda: Moholy-Nagy, Man Ray, Malevich, John Heartfield, René Magritte, entre outros, sendo considerado pioneiro o trabalho do francês Eugene Atget, que durante décadas fotografou sistematicamente as ruas vazias de Paris:

Com justiça escreveu-se dele que fotografou as ruas como quem fotografa o local de um crime. Também esse local é deserto. É fotografado por causa dos indícios que ele contém. Com Atget, as fotos se transformaram em autos no processo da história (BENJAMIN, 1986, 174).

Já a instauração de uma linguagem fotográfica moderna nos Estados Unidos se deu a partir da atuação de Alfred Stieglitz, fotógrafo que se empenhava em difundir o trabalho de artistas modernos europeus em seu país. Logo no início do século promoveu exposições de desenhos e pinturas de Cézanne, Matisse, Picasso e Braque, entre outros. Em torno da revista trimestral *Camera Work* e da *Galeria de arte 291*, ambas dirigidas por ele, aglutinou-se o grupo de fotógrafos que daria início à experiência moderna da fotografia em terras americanas. Guiados inicialmente pelos padrões pictorialistas, aos poucos desenvolvem a chamada *straight photography*, ou fotografia direta, que iria colocar o fotógrafo cada vez mais em contato com o mundo através de um forte sentido de composição e um apurado trabalho técnico de revelação e impressão. O movimento ficou conhecido como Photo-Secession e seus principais representantes foram Paul Strand, Charles Sheeler, Clarence White, Edward Weston e Margarethe Mather (COSTA, RODRIGUES, 1995).

Stieglitz, no seu desenvolvimento como fotógrafo, utilizou o cenário urbano como tema para suas obras, cenário que na época era considerado impróprio para o tratamento artístico. Entre essas imagens, destaca-se uma série de fotografias de prédios e arranha-



céus de Nova Iorque tomadas a partir de sua janela. Na sua produção fotográfica, novas relações entre os elementos constitutivos da imagem são introduzidos, com o objetivo de destacar temas que antes não mereciam destaque. Ele passou a ser considerados, para muitos, como um elemento de transição entre a fotografia tradicional para a moderna:

(...) Stieglitz é o expoente da fotografia direta, trabalhando principalmente a céu aberto, com exposições rápidas, deixando seus modelos posarem por conta própria e chegando a resultados por meio estritamente fotográficos (CAFFIN apud MELLO, 1998, 30-40).

No Brasil, a fotografia moderna é introduzida na década de 1940 pelo Foto Cine Clube Bandeirante, período que marca também o rompimento com a estética pictorialista, dominante até então.

A modernidade na fotografia é compreendida pela negação da importância decisiva do referente que, devido às suas peculiaridades, foi capaz de construir uma ponte com o real como jamais a pintura pode observar: “fazer as coisas se aproximarem de nós, (...) é uma tendência tão apaixonada do homem contemporâneo quanto a superação do caráter único das coisas” (BENJAMIN, 1986, 101).

A atuação modernista atuou, assim, no sentido de estetizar o ambiente social na medida em que alterou a percepção do homem em relação ao mundo, propondo o redimensionamento do seu cotidiano através da arte.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: reflections on the origin and spread of nationalism* (rev. and extended edition). London: Verso, 1991.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. *Obras escolhidas I*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 91-108.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1986.

COSTA, Helouise, RODRIGUES, Renato. *A fotografia moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ: IPHAN : FUNARTE, 1995.

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente*. São Paulo: Vozes, 1994.

FREEDBERG, David. *The power of images: studies in the history and theory of response*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.



GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GRUZINSKI, Serge. *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a 'Blade Runner'*. México: FCE, 1994.

HASKELL, Francis. *History and its images: art and the interpretation of the past*. New Haven: Yale University Press, 1993.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. 2ª ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia. SAMAIN, Etienne (org). *O fotográfico*. São Paulo: Editora Hucitec/ Editora Senac São Paulo, 2005, p. 39-45.

_____. *Origens e expansão da fotografia no Brasil*. Século XIX. Funarte, Rio de Janeiro, 1980.

LISSOVSKY, Mauricio. *A máquina de esperar*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

_____, JAGUARIBE, Beatriz. A invenção do olhar moderno na era Vargas: imagem fotográfica e imaginário social. *Revista ECO-PÓS*. Rio de Janeiro, v.9, n.2, agosto-dezembro 2006.

MAUAD, Ana Maria. *Através da imagem: fotografia e história, interfaces*. Tempo. Rio de Janeiro, vol. 1, n.º. 2, 1996, p. 73-98.

MELLO, Maria Teresa Bandeira de. *Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História* [online]. 2003, v. 23, n. 45, pp. 11-36. ISSN 0102-0188.

ROUILLÉ, André. *L'empire de la photographie: 1839-1870*. Photographie et pouvoir bourgeois. Paris: Editions Le Sycomore, 1982.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

VASQUEZ, Pedro. *A Fotografia no Brasil do século XIX*. São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1993.