

Fotografia pública e cultura do visual, em perspectiva histórica

Fotografia pública y la cultura visual en perspectiva histórica

Ana Maria MAUAD¹

Resumo: O objetivo deste artigo é apresentar o percurso histórico da relação entre fotografia e política, por meio do conceito de fotografia pública. Apoiar-se num roteiro que se inicia com um breve balanço da presença da fotografia na pesquisa histórica brasileira desde 1990; discute-se na sequência a relação entre cultura política e cultura visual, que se expressa, entre outras formas na produção da fotografia pública; para finalmente avaliar a produção fotográfica contemporânea na perspectiva do engajamento político como forma de autoria na fotografia pública.

Palavras-chave: fotografia pública; cultura política; cultura visual; história contemporânea

Resumen: El objetivo de este artículo es presentar el transcurso histórico de la relación entre fotografía y política, por intermedio del concepto de fotografía pública. El texto se basa en un *script* que comienza con un breve balance de la presencia de esta fotografía en la investigación histórica brasileña desde 1990; se discute en seguida la relación entre cultura política y cultura visual, manifestada entre otras formas por la producción de una fotografía pública; para finalmente se evaluar la producción fotográfica contemporánea desde la perspectiva del compromiso político como forma de autoría en la fotografía pública.

Palabras clave: fotografía pública; cultura política; cultura visual; historia contemporánea.

¹ Professora Associada do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em história da UFF e pesquisadora do LABHIOI-UFF e do CNPq. Estas reflexões integram o projeto de pesquisa **O Olhar engajado: prática fotográfica e os sentidos da História**, apoiado com bolsa de produtividade do CNPq (2011-2013). Contou com o apoio do bolsista de Iniciação Científica Luciano Gomes de Souza Júnior.

A relação entre imagem fotográfica e política está na base da condição histórica do dispositivo fotográfico, como um importante meio de representação social, e da fotografia como prática de produção de sentido social. A minha reflexão apresenta um panorama do percurso histórico dessa relação com ênfase na noção de fotografia pública e analisa a produção fotográfica contemporânea na perspectiva dos sujeitos sociais, das suas práticas de registro e das experiências de ver e compor narrativas visuais.

Proponho um roteiro que se inicia com um breve balanço da presença da fotografia na pesquisa histórica brasileira desde 1990; na sequência discuto a relação entre cultura política e cultura visual, que se expressa, entre outras formas na produção da fotografia pública; para finalmente avaliar a produção fotográfica contemporânea na perspectiva do engajamento político como forma de autoria na fotografia pública. Enfatiza-se, assim, a noção de fotografia pública como um dos importantes dispositivos visuais de conformação dos sentidos da história no mundo contemporâneo.

Fotografia e os estudos históricos: breve balanço para o Brasil entre 1990 e 2010

Em 1987, foi publicado no Brasil o livro do historiador francês Michel Vovelle, “Ideologias e Mentalidades”, o qual dedicava um capítulo ao debate sobre os usos da imagem na história. Em sua abordagem, destacava a importância do seminário “Iconographie et Mentalités”, realizado em Aix-en-Provence, no ano de 1978, para a abertura das discussões sobre fontes visuais, suas formas de tratamento, guarda, sistematização de informações, acesso e grades interpretativas. A ênfase, todavia, recaía sobre a iconografia religiosa, cartográfica, arquitetônica e outras. Pouco destaque para as imagens técnicas, dentre as quais a fotografia.

A publicação de Vovelle teve o mérito de sistematizar e dar visibilidade a uma produção fragmentada e pouco difundida para além do meio acadêmico francês, como também, por complementar a proposta lançada em 1974, por Nora e Le Goff, em “Faire l’Histoire”, publicada em três volumes no Brasil, com o título “História: Novos objetos, novas abordagens, novos problemas”, em 1978. Nessa oportunidade, as imagens técnicas foram representadas pelo cinema no clássico artigo de Marc Ferro: “O filme, uma contra-análise da sociedade?”.

O impacto das novas abordagens no Brasil ocorreu num clima de resistência e ao mesmo tempo, de

renovação nos espaços revitalizados do ensino superior. A historiografia brasileira se abre para a história problema, para a interdisciplinaridade e para a revolução documental, defendida pelos *Annales* desde 1929, amplificada pelas leituras de Michel Foucault e de E. P. Thompson. Talvez este período tenha sido, parafraseando, uma espécie de revolução na nossa consciência historiográfica.

No Brasil, um importante balanço bibliográfico publicado, em 1994, nos Anais do Museu Paulista (Carvalho, Lima, Carvalho & Rodrigues, 1994), apontava que somente na década de 1990 a fotografia passou a ganhar terreno como fonte documental para a pesquisa acadêmica. Esse balanço feito com propósito de instrumentalizar o pesquisador de uma faixa mais especializada de problemas teóricos e metodológicos relacionados à pesquisa histórica com fontes fotográficas, se debruçava sobre as obras de autoria nacional que fizeram uso da fotografia numa perspectiva histórica, desde os anos 1970.

No intuito de otimizar as leituras e as análises comparativas, as autoras definiram cinco categorias temáticas para caracterizar as obras, a saber: 1. *Repertório documental* circunscreve obras com preocupações marcadamente documentárias, cujo tratamento da fotografia é eminentemente empírico; 2. *Processamento técnico*, no qual a fotografia é vista como unidade documental passível de tratamento técnico especializado; 3. *História da fotografia*, que trata da trajetória temporal e espacial de diferentes suportes fotográficos; 4. *Teoria e metodologia* abordam diretamente o tema sob o prisma conceitual e metodológico, desenvolvendo reflexões sobre a significação da imagem fotográfica, sobre a mesma natureza e constituição de sua linguagem e sobre as especificidades da fotografia como fonte para a pesquisa histórica; 5. *Significação histórica* reúne obras que, apesar de apresentarem procedimentos tanto de ordem documental quanto conceitual, diferenciam-se dos demais por efetivamente utilizar a fotografia como fonte de pesquisa para o conhecimento dos processos sociais de construção de sentidos. À fotografia são atribuídas funções sociais estruturantes. A história da fotografia se transforma em história da visualidade (Carvalho, Lima, Carvalho & Rodrigues, 1994, p. 255).

As cinco categorias acima apresentadas ainda servem de orientação para o mapeamento da produção historiográfica em relação às fotografias, entretanto, o que se observa é a acentuação da intercessão entre elas, já observada pelas autoras em 1994. Alguns exemplos dessa tendência, composição de categorias de trabalhos mistas, servem de medida para a fertilidade dos estudos sobre história e fotografia, dentre estes se destacam: a

publicação de catálogos de exposições acompanhados de textos críticos de profissionais reconhecidos nos estudos das imagens fotográficas; dossiês de periódicos acadêmicos, com a presença de textos sobre fotografia, vinculados aos núcleos e laboratórios de pesquisa das universidades, reunidos em torno da temática da imagem valorizam a discussão teórico-metodológica em torno de temas específicos de significação histórica; a regularidade na publicação dos Anais do Museu Paulista, uma importante referência nesse campo de estudos, bem como dos Anais do Museu Histórico Nacional que vem investindo no campo dos estudos da visualidade, consolidando um espaço de debate interdisciplinar; além do aumento significativo na produção de teses e dissertações dentro dos programas de pós-graduação em história, cujos critérios de avaliação passaram a incorporar o uso crítico, não simplesmente ilustrativo, das imagens fotográficas.

A produção dos programas de pós-graduação é uma excelente plataforma de observação para uma avaliação da presença da fotografia na pesquisa de ponta em História, hoje. Observa-se que a presença da fotografia na produção historiográfica contemporânea acompanha a divisão das principais tendências atuais da oficina da história. Assim, tem-se uma História Cultural da fotografia, na qual a ênfase recai sobre os usos e funções da imagem nos circuitos sociais privados, ou nas formas de encenação do poder político; são considerados também os campos da arte e a educação do olhar e a fotografia como forma de representação social e suporte de memórias. Por meio da análise de imagens fotográficas se acessa experiências históricas para as quais o uso da câmera fotográfica servia de garantia à memória futura.

Por outro lado, orienta-se uma História Social das práticas fotográficas que, sem negligenciar a força da representação visual, volta-se para o mapeamento das condições históricas da experiência fotográfica. Inclui-se os estudos dos circuitos sociais de produção fotográfica, mas pensados em termos de agentes, situações e processos. Abordam a ação do estado na produção da imagem oficial, a produção fotográfica por diferentes órgãos do poder, a propaganda política, a presença da prática fotográfica nos movimentos sociais e a história da imagem na imprensa, entre outros.

Vale ressaltar que essa diferenciação cumpre somente a função de visualizar, em linhas gerais, a forma como a fotografia se inscreve na pesquisa histórica atual. As interseções entre os dois campos são bastante comuns. O que de fato se observa quando estudamos a história da prática fotográfica e nela incorporamos a fotografia como registro da experiência histórica, é a mul-

tipificação dos seus usos e funções ao ponto de não podermos mais falar de fotografia no singular. No entanto, a principal divisão ainda é aquela que define as diferenças espaciais fundadoras da modernidade: o espaço privado e o espaço público. Assim, na sequência, aborda-se as questões relativas aos circuitos de produção de fotografias no âmbito do espaço público.

Fotografia Pública e os sentidos da história

Os estudos sobre fotografia e história indicam que esta se torna pública para cumprir uma função política, que garante a transmissão de uma mensagem para dar visibilidade às estratégias de poder, ou ainda, às disputas de poder. A fotografia pública é produzida por agências de produção da imagem que desempenham um papel na elaboração de uma opinião pública (meios de comunicação, estado etc.). É, portanto, o suporte de agenciamento de uma memória pública que registra, retém e projeta no tempo histórico, uma versão dos acontecimentos. Essa versão é construída por uma narrativa visual e verbal, ou seja, intertextual, mas também, pluritemporal: o tempo do acontecimento, o tempo da sua transcrição pelo modo narrativo; o tempo da sua recepção no marco histórico da sua publicação, dimensionado pelas formas de sua exibição – na imprensa, em museus, livros, projetos, etc. A fotografia pública produz visualmente um espaço público nas sociedades contemporâneas, em compasso com as visões de mundo as quais se associa.

As considerações sobre fotografia pública são tributárias dos debates sobre a renovação da história política elegendo a discussão sobre o conceito de poder como fundamental. Neste ponto, vale a pena apresentar as referências teórico-metodológicas nas quais eu me apoio.

“A política será ainda a ossatura da História?” é o título dado por Jacques Le Goff a um artigo, no qual, discute o retorno da narrativa política à historiografia contemporânea. A ideia do retorno, da readmissão da história política à prática historiadora, deve-se a total rejeição que a chamada “Escola dos Annales” alimentou em relação a história política tradicional a qual, durante séculos foi considerada o gênero único de história. A História por excelência. De acordo com Le Goff, a “Escola dos Annales” detestava o trinômio formado pela história política, pela história narrativa e pela crônica ou história episódica. Para Jacques Le Goff, o primeiro e principal contributo da sociologia e da antropologia para a história política foi o de terem imposto, como seu conceito central, a noção de poder (Le Goff, 1985,p.227-228). Uma

noção muito mais abrangente e profunda que muito tem a contribuir, para o desenvolvimento de estudos numa área da História Política bem pouco explorada: a história das representações, naquilo que se refere à política.

Sobre o conceito de poder e cultura política

O estabelecimento do poder nunca se faz, exclusivamente pela força. É necessário a criação de um capital político, aceito pelos governados e reconhecido por seus pares, através do qual os detentores do aparelho de estado produzem uma reserva de imagens, símbolos e modelos que compõem o capital simbólico, fundamental para o exercício do poder. Neste sentido, a crença e o reconhecimento são mecanismos centrais para a consubstanciação do poder simbólico em capital político, posto que, “o capital político é uma forma de capital simbólico, crédito firmado na *crença* e no *reconhecimento* (...).O poder simbólico é um poder que aquele que lhe está sujeito dá àquele que o exerce, um crédito com que ele o credita, uma *fides*, uma *auctoritas*, que lhe confia pondo nele a sua confiança. É um poder que existe para que aquele que lhe está sujeito crê que ele exista”(Bourdieu, 1989, p.187-188).

Os signos que compõem as representações de poder são estruturados pelo código do espetáculo. Neste sentido, as escolhas realizadas na composição da fotografia pública (desde a escolha da indumentária correta, para um determinado evento, até a organização do grupo em semicírculo, para fornecer a idéia de unidade e centralização), passam pelo crivo da ideologia que homologa o código de representação (ROSSI-LANDI, F., 1985). O conceito de ideologia exerce aqui um papel importante como mecanismo de elaboração das regras do discurso político, regras estas que são indissociáveis do contexto histórico de sua produção. Por outro lado, associa-se tanto ao conceito de cultura, compreendendo-o como a instância geradora de significados coletivamente aceitos como válidos e perfeitamente compreensíveis, quanto ao de hegemonia que opera na naturalização do discurso de classe. Portanto se a cultura comunica, a ideologia estrutura a comunicação e a hegemonia estabelece a forma comunicativa do grupo no poder como a única e mais fiel expressão das realidades sociais.

Os três conceitos, acima relacionados, estabelecem uma estreita ligação com o sistema simbólico, como explica P. Bourdieu:

As ideologias servem a interesses particulares que tendem a se apresentar

como interesses universais, comuns ao conjunto do grupo. A cultura dominante contribui para a integração real da classe dominante assegurando uma comunicação imediata entre todos os seus membros e distinguindo-os de todas as outras classes); para a integração fictícia da sociedade no seu conjunto, portanto a mobilização (falsa consciência) das classes dominante; para a legitimação dessas distinções. Este efeito ideológico, é produto da cultura dominante dissimulando a função de divisão da comunicação: a cultura que une (intermediário de comunicação) é também a cultura que separa (instrumento de distinção) e legitima as distinções compelindo todas as culturas (designadas como subculturas) a definirem-se pela sua distância em relação à cultura dominante. (BOURDIEU, 1989, p.10)

O poder em cena necessita de atributos que o distingua das demais representações sociais, posto que “as manifestações do poder não acomodam bem com a simplicidade. A grandeza ou a ostentação, a decoração ou o fausto, o cerimonial ou protocolo geralmente as caracterizam” (BALANDIER, 1982, P.10). Neste sentido, o próprio ato de fotografar envolve um cerimonial com comportamentos definidos. O fotógrafo não está em qualquer lugar. Ele é chamado para atuar como “testemunha ocular” e seu testemunho tem o valor de prova irrefutável.

No entanto, entre o sujeito que olha e a imagem que elabora “existe muito mais do que os olhos podem ver”. A ilusão da verdade fotográfica, amplamente difundida no século XIX, reafirma o projeto burguês de identificar automaticamente História e Natureza. Ao considerar a imagem fotográfica como “analogon” da realidade, a ideologia da verdade fotográfica torna invisíveis os recursos de construção discursiva envolvidos na própria produção da fotografia como mensagem e, enquanto tal, uma escolha realizada num conjunto de escolhas possíveis. Por outro lado, o ato de se deixar fotografar envolve também uma escolha do cenário ideal, de um evento emblemático, ou de uma situação em que fique evidenciada a competência do poder na direção do futuro da nação, é aí que a representação ultrapassa o âmbito dos iguais e ganha a coletividade alimentando a cultura política de uma época, com signos e recursos de segurança, garantia e estabilidade. Neste caso, tanto as fotografias de eventos

cívicos, como as do acompanhamento de obras públicas, são exemplos típicos de tal “mise-en-scène”.

No entanto, há de se considerar que toda a hegemonia é porosa, apresenta espaços nos quais um discurso alternativo se produz e que os efeitos da dominação são subvertidos. As culturas políticas, não se confundem com as ideologias nacionais que se associam as estratégias de conformação de projetos homogeneizadores da cultura nacional, ao contrário, se apóiam numa dimensão temporal mais alargada das representações e dos valores coletivos.

A noção de cultura política associa-se à um conjunto de valores, comportamentos e princípios que orientam a ação coletiva no campo político e o seu estudo permite que se avalie a dimensão política de um conjunto amplo de experiências sociais. A cultura política é sempre plural e deve ser concebida como um processo de mediação no qual se tornam visíveis na arena pública, a ação política de agentes culturais, suas escolhas e as formas que assumem, dentre as quais as imagens pictóricas, técnicas e escultóricas se destacam pelo poder de comunicar. Nesse sentido, a cultura política pode incentivar a ação de grupos dissidentes a ordem instituída e servir de inspiração para a formulação de práticas sociais das mais diversas (Azevedo, C. et al. 2009).

A fotografia pública, associada a noção de documento, fornece visibilidade à experiência social de sujeitos históricos – por detrás e diante da câmera, destaca-se tanto como fonte quanto objeto de estudo da história visual do poder e das culturas políticas.² Assim, os princípios metodológicos que norteiam sua análise seguem as prescrições feitas por Meneses e investem nos três focos principais apresentados pelo autor:

- a) o visual, que engloba a “iconosfera” e os sistemas de comunicação visual, os ambientes visuais, a produção / circulação / consumo / ação dos recursos e produtos visuais, as instituições visuais, etc.;
- b) o visível, que diz respeito à esfera do poder, aos sistemas de controle, à “ditadura do olho”, ao ver/ser visto e ao dar-se/não-se-dar a ver, aos objetos de observação e as prescrições sociais e culturais de ostentação e invisibilidade, etc.;
- c) a visão, os instrumentos e técnicas de observa-

² Derrick Price apresenta a fotografia documental como um meio de aproximar o mundo e sua história; destaca que a noção de fotografia documental foi sendo moldada na Inglaterra e nos EUA, como uma forma de expressão da cultura política e da investigação social em ambos os países; aponta a noção do realismo fotográfico como a base para a produção da fotografia documental In: Price, Derrick, 2001, pp.65-115

ção, os papéis do observador, os modelos e modalidades do “olhar” (Meneses, 2003)

Apresentados alguns princípios teórico metodológicos encaminho a reflexão para o terceiro momento, no qual, as condições históricas de produção de um olhar político contemporâneo são apresentadas.

O olho da história: Cultura política e a experiência fotográfica – a politização do olhar

A expressão *O olho da história* foi tomada de empréstimo de Mathew Brady, chefe da equipe fotográfica que cobriu a Guerra Civil norte-americana, ao se relacionar à câmera fotográfica. As fotografias produzidas nos campos de batalha eram consideradas como verdadeiras testemunhas oculares da história, pois desnudavam em imagens a dura realidade da guerra de uma maneira bem diversa dos relatos escritos. A imagem fotográfica, segundo a concepção oitocentista, era assimilada a partir da crença de que as fotografias não passavam de janelas que se abriam para o mundo lá fora, expondo-a da maneira mais fidedigna possível. Portanto, tudo o que era visto era recebido como tal. O relato histórico ganhava assim, a força comprobatória da *verdade fotográfica*.

Em compasso com a configuração de uma cultura visual plural e diversificada, ao longo do século XX, a questão social também emergiu na cena pública, de distintas maneiras e em diferentes locais, alimentada pelos movimentos sociais e políticos de procedências e tendências também variadas: do movimento operário às demandas de liberdade sexual, passando pela luta pelos direitos civis, movimentos pós-coloniais, etc., tudo isto captado por profissionais atentos ao calor dos acontecimentos. Tais imagens compõem um catálogo, no qual surge uma história redefinida pelo estatuto técnico próprio ao dispositivo da representação: a câmara fotográfica. Nesse outro tipo de escrita da história o local de sua produção (as agências de produção da imagem: família, Estado e imprensa) e o sujeito da narrativa (os fotógrafos), dividem com os institutos históricos e as academias literárias, a tarefa de imaginar a nação e instituir os lugares de sua memória. Para o historiador inglês Benedict Anderson (1998), a imprensa capitalista desempenha um papel fundamental na elaboração da nação como comunidade imaginada da modernidade. Assim a experiência fotográfica do novecentos redefiniu as formas de acesso aos acontecimentos históricos e sua inscrição na memória pública, a ponto de podermos contar a história do século XX através de suas imagens. Ao mesmo tempo, a produção de imagens fotográficas voltadas para o regis-

tro de processos, situações e sujeitos históricos, contribui significativamente para a configuração dos sentidos atribuídos ao espaço público na contemporaneidade.

Vale ressaltar que todo o processo de produção de sentido pela fotografia, bem como seu valor autoral, envolve dois movimentos por parte do sujeito-fotógrafo: inscrição e atribuição (Lugon, 2006). Pela dimensão da inscrição se reconhece o investimento por parte do sujeito-fotógrafo em produzir uma imagem que provoque ressonância no campo social no qual desenvolve sua experiência fotográfica. Este investimento é o resultado de um trabalho social de produção de sentido definida pela relação entre o sujeito e o mundo visível, com apoio dos recursos, técnicas e concepções do meio do qual provém. Pelo lado da atribuição se identificam as relações sociais que sustentam a eficácia da imagem fotográfica e estão, diretamente, relacionadas ao regime visual do qual procedem. Assim, uma fotografia adquire valor histórico, tanto pela sua capacidade de responder as demandas visuais do circuito social (produção, circulação, consumo e agenciamento) organizados por diferentes instâncias da cena pública (imprensa, mercado, estado, movimento social etc.), como pelos recursos técnicos e estéticos utilizados para esse trabalho.

No âmbito dos processos de transformações e adaptações da experiência fotográfica, a noção de engajamento do olhar do fotógrafo pode ser delimitada pelas posições que os fotógrafos ocupam nos espaços sociais³ e pela prática propriamente fotográfica que vão adquirindo ao longo da sua trajetória. Por prática fotográfica entendemos o saber-fazer que se constitui de um conjunto de conhecimentos, procedimentos e técnicas, acumulados pelo fotógrafo no seu aprendizado fotográfico e processados em sua vivência cultural.

Neste sentido, o fotógrafo atua como mediador cultural ao traduzir em imagens técnicas sua experiência subjetiva frente ao mundo social. A noção de mediação cultural tal como apresentada por Raymond Williams (1979) e apropriada por diferentes pensadores latino-americanos (Canclini, 1989; Martín-Barbero, 1997), permite romper com a ultrapassada teoria do reflexo e

3 O espaço social compreende o meio pelo qual o fotógrafo circula ao longo da sua trajetória. Incluem-se os diferentes espaços de sociabilidade, tais como, escolas, clubes, associações artísticas, partidos políticos, ambientes profissionais, bares, pontos de encontro, etc. Assim, compreende-se que a procedência de classe do sujeito-fotógrafo não limita, mas orienta, o seu contato e vivência com outros grupos, inclusive redefinindo as formas de pertencimento ao grupo de origem. Nos espaços sociais que se abrem os campos de possibilidade para a realização dos projetos que orientam as trajetórias sociais de indivíduos nas sociedades complexas. Sobre os conceitos de campo de possibilidade, trajetória e projeto cf. Velho, 1994,

desvendar uma intrincada rede de influências sociais que consubstanciam a produção cultural na sociedade capitalista. A ideia defendida por Willians propõe associar mediação ao próprio ato de conhecer e elaborar expressões, no âmbito do ativo processo de produção de representações sociais. Portanto, segundo as formas como capitaliza essa experiência adquirida que o fotógrafo assume uma postura em face da realidade social que fotografa e, assim, consegue seu reconhecimento profissional.

Quando se alia a noção de prática fotográfica a de um engajamento político a um projeto, no qual o fotógrafo se associa para orientar seu arco de ação, confere-se à produção fotográfica, mais do que uma intenção pessoal, um sentido de investimento autoral. Vale lembrar que, ao longo de uma trajetória, os projetos podem se modificar, entretanto, não cessam de existir como condição própria da experiência fotográfica. Estes projetos não são absolutamente individuais, pois são, em geral, compartilhados por uma comunidade de sentido que fornece apoio para a ação e projeção individuais de cada fotógrafo, paralelamente, possuem características variadas, podendo ser um vínculo profissional a uma agência de notícias, a um órgão da imprensa, a um movimento social, a uma vanguarda artística, participação num projeto de pesquisa, etc. No entanto, reafirma-se que são os projetos a forma pela qual os fotógrafos realizam a sua inscrição no mundo social e, ao mesmo tempo, conferem às suas imagens a atribuição de dar sentido a esse mesmo mundo social.

A fotografia pública, ao longo do século passado, pode ser compreendida segundo dois rumos: o da prática criativa e da expressão crítica do mundo visível (Kracauer, 1980). No primeiro caminho, o da prática criativa, a fotografia, entre várias tendências, foi pensada por um lado, como expressão autoral ligada ao pictorialismo e aos padrões clássicos de representação artística, de outro lado, associada às vanguardas artísticas, colocou em questão o próprio princípio realista. No segundo caminho, esteve associada as agências governamentais, à imprensa ilustrada e a produção das notícias, agindo como janelas que se abriam para o mundo, figurando-o da forma mais realista. Ainda nesse segundo rumo ou tendência, a produção fotográfica novecentista associou-se às práticas de registro de social, servindo para documentar as condições de vida de diferentes setores sociais, os deslocamentos humanos, conflitos e situações limite.

Nesse segundo caso, o agenciamento das imagens poderia ser feito de forma autônoma, como os exemplos das agências fotográficas independentes *Dephot* e *Magnum*, ou associada a projetos governamentais como

no caso da *Farm Security Administration*, agência governamental criada nos anos 1930, entre outras funções, para documentar a recuperação dos Estados Unidos, durante a recessão. Entretanto, tanto em um como em outro tipo de agenciamento a autoria fotográfica se define pelo engajamento em uma causa ou projeto (Mauad, 2008).

O trabalho de fotógrafos comissionados pelo governo dos EUA para produzir registro das condições de vida nas cidades, obras públicas, ação social do Estado, permite avaliar as estratégias para dar visibilidade à ação governamental segundo os códigos que organizam a cultura visual das sociedades burguesas ocidentais desde fins do século XIX. Um dos elementos que fundamentam essa ação foi lançar para o universo da magia, a qual os primeiros usos da imagem técnica estava associado, as representações do poder; um segundo elemento importante foi a incorporação de artistas ao projeto governamental, cujo trabalho vinha acompanhado de uma educação do olhar e de um aprendizado estético, que sintonizava com os valores da sociedade liberal, incentivadora das artes e talentos. Paralelamente, o circuito social da fotografia pública prescrevia que, para que ela existisse de fato, deveria ter garantida a sua publicação em revistas e jornais, ou ainda em álbuns e exposições oficiais, como forma de ritualizar o processo de apropriação coletiva das representações visuais.

As imagens fotográficas da depressão americana são emblemáticas, pois configuram o imaginário da sociedade dos Estados Unidos nos anos 1930. Entretanto, se atentarmos para o circuito social, ou seja, as etapas de produção, circulação, consumo e agenciamento, é possível constatar que foram as formas de agenciamento político dessas imagens em filmes, documentários, cartazes, produzidos por agentes sociais desconectados do Estado, que garantiu a produção de um imaginário social, paralelo ao trabalho de enquadramento da memória visual pelo Estado. Aqui também, vale ressaltar que a variedade de imagens produzidas no âmbito da FSA estava estreitamente associada ao grupo de fotógrafos contratados por Roy Stryker, os quais romperam os protocolos estritos estabelecidos pelo chefe e foram em busca de imagens da América profunda.

A defesa dos valores humanistas nas fotografias públicas produzidas nos Estados Unidos dos anos 1930 foi feita por fotógrafas e fotógrafos engajados na elaboração de uma cultura política que se definiu em torno da defesa da justiça social, pela integração racial, pelo antifascismo e pela cultura de vanguarda radical. As fotografias dessa geração de fotógrafos, que se identificavam como os “concerned photographers”, tornaram-se em

blemas de uma cultura política que entraria na clandestinidade no pós-guerra, com emergência da guerra fria.

No Brasil o circuito social da fotografia pública, desde final do século XIX e ao longo do século XX, foi caracterizado pela forte presença do Estado e da grande imprensa. Somente no final dos anos 1970, se percebe circuitos sociais mais autônomos em relação ao Estado e a grande imprensa, dentre estes, o movimento das agências independentes.⁴

No século XIX, o Imperador D. Pedro II, ele próprio um fotógrafo aficionado, foi responsável pela introdução e disseminação da prática fotográfica na corte. Incentivava, por meio da concessão de comendas e recursos financeiros, os fotógrafos a registrarem as riquezas e belezas do Império e a representarem o Brasil nas exposições universais (Turazzi, 1995). Pelas lentes desses mesmos fotógrafos a imagem do Imperador foi difundida dentro e fora do Brasil, garantindo ao poder público uma face moderna e civilizada (Vasquez, 1985).

Ao longo do século XX a presença do registro fotográfico se diversifica, mas se mantém constante e dotada de uma certa ubiquidade, devido a sua presença em diferentes arquivos de órgãos variados do governo, nas instancias federais, estaduais e municipais. As grandes coleções fotográficas depositadas em arquivos das instituições públicas dão prova disso.⁵

Dentre os principais acervos destacam-se no âmbito Federal as coleções arquivadas na Casa de Oswaldo Cruz, que incluem as viagens de Oswaldo Cruz, Carlos Chagas, entre outros, para o interior dentro de uma política de saneamento e reconhecimento das regiões remotas do Brasil. Neste mesmo registro se inserem as coleções do Museu do Índio no Rio de Janeiro, onde estão depositadas as imagens dos primeiros contatos com os povos indígenas e das missões de pacificação do Serviço de Proteção do Índio e da Comissão Rondon; e por fim, as coleções fotográficas do IBGE produtos das expedições de reconhecimento e mapeamento do território brasileiro. Numa outra entrada, mas ainda em âmbito Federal, estão incluídas as fotografias da coleção Getuliana do CPDOC, onde se encontra uma configuração clara das estratégias de produção do capital simbólico de sustentação do Estado Novo.

4 Refiro-me aqui a somente o circuito da fotografia pública de caráter documental não incluindo aquelas relativas a prática criativa, para preservar a distinção estabelecida por Kracauer (op.cit). No entanto, para um aprofundamento dos circuitos sociais da fotografia ligados aos mundos da arte, no Brasil, cf., entre outros: Mello, 1998; Costa, 2008; como também os boletins de Estudos do Centro de Pesquisas em Arte e Fotografia do Departamento de Artes Plásticas ECA-USP.
5 Arrolar tais acervos na sua totalidade demandaria um outro espaço de reflexão, assim, os exemplos que indico servem apenas para se ter uma ideia do papel da fotografia nas três instancias governamentais.

No âmbito Estadual, as coleções existentes nos arquivos associados a esse âmbito, dão conta do investimento do Estado através do registro da atividade de comissões de saneamento, de obras públicas, etc., além, dos gabinetes dos governadores que possuíam serviço fotográfico para acompanhar o desempenho, sempre positivo, do governante. No caso do acervo do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, que conheço mais de perto, destacam-se ainda as coleções da polícia política e aquela apreendida do movimento integralista no Estado, bem como o fundo das assessorias de imprensa dos governadores, que era a responsável pela intermediação com a grande imprensa para a publicação das imagens do poder.

Por fim, no âmbito municipal, algumas prefeituras contratavam serviço de fotógrafos. No caso da prefeitura do Rio de Janeiro, quando era Capital Federal, o fotógrafo contratado foi Augusto Malta, responsável por uma das coberturas fotográficas mais completas de uma administração pública, a de Pereira Passos(1902-1906), como também da verdadeira metamorfose pela qual a cidade passou durante os 30 anos em que ficou no cargo. A coleção fotográfica de Augusto Malta, no que compete a sua atuação na prefeitura da cidade, encontra-se no Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, entretanto, o fotógrafo produziu um acervo visual que ultrapassa esse vínculo institucional com imagens distribuídas pelo Museu da Imagem e do Som; arquivo fotográfico da Light e Museu da República.

Foi, entretanto, no espaço da grande imprensa ilustrada que a fotografia assumiu a sua feição pública, que remete a formação da opinião pública e a elaboração dos sentidos compartilhados no espaço público da cultura da mídia que já se configurava nas primeiras décadas do século XX. A introdução da fotografia na imprensa ilustrada brasileira se deu em 1900, com a publicação dos primeiros clichês na *Revista da Semana*, uma publicação do Jornal do Brasil. Neste primeiro momento, cria-se nas revistas ilustradas que possuíam nome pitorescos, como *Fon-Fon*, *Careta*, *O Malho*, entre outras, o hábito de ver e ser visto por meio de imagens técnicas, educando o olhar para perceber o detalhe do traje, o cuidado do penteado, o perfil respeitoso. Publicava-se nas revistas a imagem do público que as consumia, assim, os temas tais como o footing na Avenida Central ou o five o'clock tea, competiam com a abertura da sessão do congresso ou a visita da comitiva chilena ao Brasil (Mauad, 2006).

Somente em 1928, com a publicação da *Revista O Cruzeiro*, elaborada nos moldes dos magazines internacionais tais como a *Life*, a *Paris Match* e a *Vú*, que a fotografia ganharia outros usos e funções para além

de retratar seu público consumidor. Desde então, a fotografia serviria de documentos dos acontecimentos e de atestado de presença da imprensa na construção da história. As reportagens fotográficas com imagens de grande formato, apoiadas em texto escrito por um repórter, atribuíram à fotografia uma função narrativa dos acontecimentos e prescritiva da opinião a se ter sobre os fatos. Nesse caso, a fotografia se torna pública pois tanto agencia os sentidos que podem se atribuídos aos acontecimentos vividos no espaço público, como veicula imagens de fatos que foram avaliados pelos editores da revista como de interesse do grande público (Idem).

Essa perspectiva foi de predomínio das publicações semanais ilustradas até final dos anos 1950, quando os jornais diários, dentre os mais importantes: *Jornal do Brasil* e *O Correio da Manhã*, passaram a utilizar de imagens fotográficas para produzir sentido nas suas notícias, não simplesmente para compor uma página de forma ilustrativa (Silva, 2009; Oliveira, 1996.) O que se observou desde a reforma gráfica do *Jornal do Brasil*, e posteriormente, com a criação do prêmio Esso para fotojornalismo em 1962, no espaço da imprensa, foi a gradual tomada de consciência do papel da imagem fotográfica na elaboração do sentido da notícia. Essa consciência foi incentivada pela ação de editores de fotografia provenientes do fotojornalismo, como foi o caso de Erno Schneider, no jornal *O Correio da Manhã*, e serviu de base a elaboração de uma nova experiência fotográfica,⁶ que alimentaria a luta pela direito do fotojornalista à imagem.

A partir de então, nas redações dos grandes jornais se desenvolveria uma nova forma de incorporar a prática fotográfica e de considerar o fotógrafo de imprensa não somente como um apoio do jornalista, mas dotado de alguma autonomia na cobertura de acontecimentos políticos. Em que pese a ausência de uma formação universitária da geração de fotógrafos que vai fomentar numa nova prática fotográfica nas redações, foram eles, em grande medida que abriram caminho para a renovação dessa experiência no espaço público.⁷

6 O conceito de experiência é utilizado na acepção thompsoniana, segundo a qual toda a experiência é resultado de condições objetivas e objetivadas pela prática de sujeitos históricos. Assim todo o processo histórico pode ser visto como uma experiência social e as formas como os sujeitos elaboram as suas vivências no mundo objetivo definem como essa experiência é representada nos produtos do seu trabalho de produção de sentido social e histórico. No caso dos fotógrafos, não somente as fotografias, mas o valor agregado da luta política que são incorporados a essa imagem. Thompson, 1978; Negro & Silva, (org.) 2001.

7 Para a verificação das referências históricas e informações cf. Memória do Fotojornalismo Brasileiro, banco de fontes orais, do LABHOI-UFF, www.historia.uff.br/labhoi

Entretanto, somente no final dos anos 1970, se percebe circuitos sociais mais autônomos em relação ao Estado e a grande imprensa, dentre estes, o movimento das agências independentes. A organização independente das agências de produção da imagem, se inspirou nas agências internacionais, mas que possui em grande medida a marca do olhar engajado das décadas de 1970 e 1980. Associadas as lutas políticas pela redemocratização política no Brasil de final dos anos 1960, o movimento das agências independentes define seu engajamento pela elaboração de uma pauta política que incluía temas a serem fotografados e conquistas profissionais a serem feitas dentre estas: a consolidação das lutas pelo crédito nas imagens e da delimitação de um espaço autoral para o tratamento da fotografia de imprensa e de documentação social em geral.

Nesse momento a imagem fotográfica se coloca tanto como um discurso de síntese, de impacto que dialoga com a caricatura e a charge nas páginas de jornais e revistas; quanto como uma forma de narrar os acontecimentos políticos, muitas vezes, banidos nas crônicas e reportagens escritas.

Um bom exemplo de fotografia pública elaborada no âmbito do movimento das agências, é a cobertura do Encontro da UNE realizado em Salvador em 1979, feita pelo então fotojornalista da Agência Agil, Milton Guran. Ele permanece os três dias do encontro acompanhando a chegada dos estudantes, a rotina das comissões, o desdobramento dos debates, a votação de pautas políticas e o fim das atividades, elaborando um conjunto de 76 fotografias que não foram compradas por jornal algum da época, mas que se tornou um livro, publicado no mesmo ano, e uma exposição guerrilheira feita na clandestinidade (durante a noite nos estúdios dos estudantes de arquitetura da UNB) e aberta na manhã seguinte no pavilhão de da Escola de Arquitetura da UNB, quando os estudantes estavam chegando, para o primeiro turno das suas atividades. Apesar de reprimida pela segurança da UNB a exposição guerrilheira garantiu a divulgação nos jornais da cobertura do evento de 1979, mas que foi divulgada nos jornais (Mauad, 2010).

Nesse tipo de prática fotográfica se investe na construção de uma comunidade de imagens constituída por temas, acontecimentos, pessoas e lugares que tanto orienta a compreensão dos processos de construção de identidades sociais raciais, políticas, étnicas, nacionais, etc., quanto corrobora o papel da fotografia pública independente nesse processo.

Conclusão

Alguns aspectos da reflexão ora apresentada merecem destaque para essa conclusão. Dentre eles a observação de que a fotografia pública se relaciona ao espaço público agenciado tanto pelo Estado, como por agências de notícias de perfil empresarial, agências independentes, movimentos sociais organizados.

Nos diferentes casos, quer seja atuando no fotojornalismo, trabalhando em estúdio, ou ainda, comissionado por uma agência de estado, esses fotógrafos acabaram por delimitar em suas imagens a formação de um espaço público. Pública, não somente por ser a fotografia publicada, mas aquela que se refere ao espaço público como tema e que tem no espaço público o seu lugar de referência política. É a fotografia que provém do espaço comum, do *common space*, no qual as manifestações comunitárias, populares, coletivas se revelam. É a imagem que dá rosto a multidão e que distingue o homem comum; mas é também a imagem do controle social e da vigilância.

É a imagem das instituições estatais e da ação do estado, mas também da produção dos estúdios fotográficos, que ao longo do século XX serviram ao público que habitou as cidades de diferentes tamanhos e que buscou nas fotografias não somente ver e ser visto, mas também registrar e guardar um pedaço desse espaço comum – quer por meio de cartões postais, de vistas urbanas publicadas em pôsteres ou nos semanários ilustrados.

A fotografia pública refere-se à produção de imagens fotográficas associadas ao registro de eventos sociais, por agentes históricos – os fotógrafos e fotógrafas – cuja prática de fotografar pode se realizar de forma independente ou associada a algum vínculo institucional. Em ambos os casos, a forma de envolvimento à causa fotografada orientará escolhas e, portanto, delineará a forma que a imagem vai assumir. Assim o engajamento político a uma causa, princípio ou as regras institucionais definem a dimensão autoral da fotografia pública.

Portanto, a fotografia pública se torna pública, porque se associa às funções de representação de diferentes formas de poder na cena pública; são, ainda, suportes da memória pública sancionada pelas diferentes culturas políticas. Entretanto, é nas formas de agenciamento da fotografia pública que se deflagra o seu potencial de mobilizar as memórias concorrentes e de acionar representações históricas sobre acontecimentos e eventos passados. É na qualidade de memória-arquivo e memória-patrimônio que a fotografia pública revela memória pública como espaço de disputa e abre caminho para a operação histórica analisá-la como experiência social passada (Ricouer, 2004).

Fotografia pública, não é absolutamente um conceito estabilizado e as considerações aqui realizadas foram feitas para fomentar o debate. Faltaria, ainda considerar as interseções espaciais e as formas como o privado adentra a cena pública na contemporaneidade. No entanto, me limito agora a levantar questões.

Referências bibliográficas:

ANDERSON, B. *Imagined communities*. London: Verso, 8ª impressão, 1998.

AZEVEDO, Cecília; ROLEMBERG, Denise; KNAUSS, Paulo; BICALHO, Maria Fernanda; QUADRAT, Samantha (orgs.) *Cultura Política: memória e historiografia*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

BALANDIER, G. *O Poder em cena*. Brasília: UNB, 1982.

BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas; estratégias para entrar y salir de la modernidad*. México, DF: Grijalbo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989.

CARVALHO, Vânia Carneiro; LIMA, Solange Ferraz; CARVALHO, Maria Cristina Rabelo; RODRIGUES, Tânia Francisco. “Fotografia e História: ensaio bibliográfico”, *Anais do Museu Paulista*. São Paulo: Nova Série, v.2, p. 235-300, jan/dez 1994.

COSTA, Helouise. “Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970”, *Anais do Museu Paulista*. São Paulo: v.16, n.2, jul/dez 2008.

FRIZOT, Michel. “Os continentes Primitivos da Fotografia”, IN: TURAZZI, Maria Inês (org.) *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.27 – Fotografia, 1997, pp.36-45.

KRACAUER, Siegfried, “Photography”, IN: TRACHTENBERG, Alan (ed.). *Classic Essays on Photography*. New Haven: Leete’s Island Books, 1980, p. 245-268.

LE GOFF, J. *O maravilhoso e o cotidiano no ocidente medieval*. Lisboa: ed.70, 1985.

LUGON, O. “L’anonymat d’auteur” IN: *Le statut de l’auteur dans l’image documentaire: signature du neuter*. Paris: Jeu de Paume, Document 3, 2006, pp.4-13.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MAUAD, Ana M. “A UNE somos nós, nossa força e nossa voz...experiência fotográfica e os sentidos da história no século XX” IN: *Discursos Fotográficos*, v. 6, p. 169-193, 2010.

MAUAD, Ana M. “Prática fotográfica e a experiência histórica – um balanço de tendências e posições em debate”, In *Revista Interim*, n.10, 2011.

MAUAD, Ana Maria. “O Olho da História: fotojornalismo e a invenção do Brasil Contemporâneo”, IN: NEVES, Lucia, MOREL, Marco & FERREIRA, Tânia Maria Bessone. (orgs.) *História e Imprensa: representações culturais e práticas de poder*. Rio de Janeiro: DP&A Editoria/Faperj, 2006.

MAUAD, Ana Maria. *Poses e Flagrantes: ensaios sobre história e fotografias*. Niterói: EDUFF, 2008.

MELLO, Maria Teresa B. de. *Arte e Fotografia: o movimento pictorialista no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, Coleção Luz e Reflexão, 1998.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. “Fontes Visuais, Cultura Visual, História Visual, Balanço provisório, propostas cautelares”, IN: *Revista Brasileira de História*, vol 23, nº 45, pp.11-36, 2003.

NEGRO, Antonio Luigi & SILVA, Sergio (org.) *E. P. Thompson: A peculiaridade dos Ingleses e outros artigos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001. História Vista de Baixo (pp. 185-201); Folclore, antropologia e história Social (pp.227-267).

OLIVEIRA, Gil Vicente Vaz de. *O Fotojornalismo do Correio da Manhã (1964-1968)*, dissertação de mestrado apresentada ao PPGH-UFF, sob orientação da Profa. Dra. Ana Maria Mauad, 1996.

PRICE, Derrick. ‘Surveyors and surveyed: photography out and about’, IN: WELLS, Liz (ed.) *Photography: a Critical Introduction*. 2. ed. London; NY: Routledge, 2001, pp.65-115.

RICOUER, Paul. *Memory, History and Forgetting*. Translated by Kathleen Blamey & David Pellauer. Chicago/London: The Chicago University Press, 2004.

ROSA, Cristina Sousa da. *Imagens que educam: o cinema educativo nos anos 1930-1940*; dissertação de mestrado. Niterói, PPGH-UFF, 2002.

ROSSI-LANDI, F. *Linguagem como trabalho e como mercado*. São Paulo: Difel, 1985.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador: d. Pedro II um monarca nos trópicos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

SILVA, Silvana Louzada da. *Prata da Casa: fotógrafos e fotografia nos diários do Rio de Janeiro – 1950-1960*, tese de doutorado apresentada ao PPGC, sob orientação da profª drª Marialva Barbosa, março de 2009.

THOMPSON, E. P. *Miséria da Teoria*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

TURAZZI, Maria Inez. *Poses e Trejeitos : a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro: Funarte/Rocco, 1995.

VASQUEZ, Pedro. *D. Pedro II e a fotografia no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 1985.

VELHO, Gilberto. *Projeto e Metamorfose: por uma antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

WILLIAMS, R. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

Recebido: 10/04/2013

Aprovado: 23/05/2013