

volume
17
Dezembro/2011

volume
18
Dezembro/2012
ISSN 01516-2095
ICH - UFPel

História em revista

revista do núcleo de documentação histórica





**Obra publicada pela
Universidade Federal de Pelotas**

Reitor: Prof. Dr. Antonio Cesar
Gonçalves Borges
Vice-Reitor: Prof. Dr. Manoel Luiz
Brenner de Moraes

Pró-Reitor de Extensão e Cultura: Prof. Dr. Luiz Ernani
Gonçalves Ávila
Pró-Reitora de Graduação: Prof. Dra. Eliana Póvoas Brito
Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação: Prof. Dr.
Manoel de Souza Maia
Pró-Reitor Administrativo: Eng. Francisco Carlos Gomes
Luzzardi
Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento: Prof. Ms.
Élio Paulo Zonta
Pró-Reitor de Recursos Humanos: Admin. Roberta
Trierweiler
Pró-Reitor de Infra-Estrutura: Mario Renato Cardoso
Amaral
Pró-Reitora de Assistência Estudantil: Assistente Social
Carmen de Fátima de Mattos do Nascimento
Diretor da Editora e Gráfica Universitária: Prof. Dr.
Volmar Geraldo da Silva Nunes
Gerência Operacional: Carlos Gilberto Costa da Silva

CONSELHO EDITORIAL

Profa. Dra. Carla Rodrigues | Prof. Dr. Carlos Eduardo
Wayne Nogueira | Profa. Dra. Cristina Maria Rosa | Prof.
Dr. José Estevan Gaya | Profa. Dra. Flavia Fontana
Fernandes | Prof. Dr. Luiz Alberto Brettas | Profa. Dra.
Francisca Ferreira Michelin | Prof. Dr. Vitor Hugo Borba
Manzke | Profa. Dra. Luciane Prado Kantoroski | Prof.
Dr. Volmar Geraldo da Silva Nunes | Profa. Dra. Vera
Lucia Bobrowsky | Prof. Dr. William Silva Barros

INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor: Prof. Dr. Sidney Gonçalves Vieira
Vice-Diretora: Profa. Dra. Lorena Almeida Gill

NÚCLEO DE DOCUMENTAÇÃO HISTÓRICA

Coordenadora:

Profª Dra. Lorena Almeida Gill

Membros do NDH:

Profª Dra. Beatriz Ana Loner

Profª Dra. Lorena Almeida Gill

Prof. Dr. Paulo Ricardo Pezat

Prof. Dr. Aristeu Elisandro Machado Lopes

Técnico Administrativo:

Paulo Luiz Crizel Koschier

HISTÓRIA EM REVISTA – Publicação do Núcleo de
Documentação Histórica

Comissão Editorial:

Prof. Dr. Aristeu Elisandro Machado Lopes

Profª Dra. Beatriz Ana Loner

Profª Dra. Lorena Almeida Gill

Prof. Dr. Paulo Ricardo Pezat

Conselho Editorial:

Profª Dra. Helga I. Landgraf Piccolo (UFRGS)

Prof. Dr. René Gertz (UFRGS) (PUCRS)

Prof. Ms. Mario Osorio Magalhães (UFPEL)
Prof. Dr. Temístocles A. C. Cezar (UFRGS)
Profª. Dra. Beatriz Teixeira Weber (UFSM)
Profª. Dra. Maria Cecília V. e Cruz (UFBA)
Prof. Dr. Marcelo Badaró Mattos (UFF)
Profª. Dra. Joan Bak (Univ. Richmond – USA)
Prof. PhD Pablo Alejandro Pozzi (Universidad de Buenos
Aires).
Prof. Tommaso Detti (Università Degli Studi di Siena)

Editor: Prof. Dr. Aristeu Elisandro Machado Lopes

Editoração e Capa: Paulo Luiz Crizel Koschier

Editora e Gráfica Universitária

R Lobo da Costa, 447 – Pelotas, RS – CEP 96010-150 |
Fone/fax: (53)3227 8411
e-mail: editora@ufpel.edu.br

Impresso no Brasil

Edição: 2011-2012

ISSN – 1516-2095

Dados de catalogação na fonte:

Aydê Andrade de Oliveira - CRB - 10/864

História em Revista / publicação do Núcleo de
Documentação Histórica. Instituto de
Ciências Humanas. Universidade Federal de
Pelotas. v.17-18, (dez. 2011 dez 2012). –
Pelotas: Editora da UFPel, 2011.
1v.

Anual
ISSN 1516-2095

1. História - Periódicos. I. Núcleo de
Documentação Histórica. Instituto de Ciências
Humanas. Universidade Federal de Pelotas.

CDD 930.005

**Indexada pela base de dados Worldcat
Online Computer Library Center**

**PEDE-SE PERMUTA
WE ASK FOR EXCHANGE**

UFPel/NDH/Instituto de Ciências Humanas

Rua Cel. Alberto Rosa, 154
Pelotas/RS - CEP: 96010-770
Caixa Postal 354
Fone: (53) 3284 – 5523 (r. 204)

<http://www.ufpel.edu.br/ich/ndh>
e-mail: ndh.ufpel@gmail.com

O fotógrafo, o olhar e a história

Ivo Canabarro*

Resumo: Neste artigo discute-se a importância do olhar do fotógrafo para uma perspectiva de abordagem da sociedade. A produção de imagens pode revelar uma tentativa de construção de todo um campo visual, proporcionando o entendimento de diferentes dimensões de vivência dos atores sociais. A prática da fotografia contribui para pensar na própria cultura fotográfica e seu processo de expansão na sociedade brasileira. Entende-se a atuação dos fotógrafos nesta dimensão da cultura. Os fotógrafos estão presentes em praticamente todos os lugares, isso contribui decisivamente para uma abordagem social através da imagem. As fotografias aparecem como uma possibilidade de adentrar no cotidiano dos retratados, pois são fragmentos e, ao mesmo tempo, testemunhas de que algo aconteceu em uma determinada sociedade, portanto, podem ser utilizadas como indícios para a construção do conhecimento.

Palavras-chave: Fotógrafo, fotografia e cultura fotográfica.

Abstract: The present article aims to discuss the importance of the photographer's view to a perspective to address the society. Image production may reveal an attempt to build an entire visual field, providing the understanding of different dimensions of social actors' experiences. Photography contributes to think about the own photographic culture and its expansion process in Brazilian society. The role of photographers in this dimension of culture is understood. Photographers are present in almost every place, and that contributes decisively to a social approach through the image. Pictures appear as a possibility to enter the daily life of the portrayed ones, because they are fragments as well as witnesses of something that happened in a given society, thus, they may be used as evidences to knowledge building.

Keywords: photographer, photography and photographic culture.

Metamorfoses do olhar

Os fotógrafos assemelham-se aos historiadores, pois tanto um quanto outros trabalham com realidades, as fotografias são fragmentos de uma determinada forma de ver o mundo, um recorte preciso que

* Professor UNIJUI/RS, Programa de Pós-Graduação Lato Sensu em Direitos Humanos. Doutor em história social pela Universidade Federal Fluminense/ Rio de Janeiro e Universidade Paris III/ França. icanabarro@yahoo.com.br

enquadra na bidimensionalidade uma ruptura temporal, produzindo um indício de que algo aconteceu ou esteve ali por um determinado tempo. Os historiadores se apropriam destes indícios para a construção do conhecimento histórico. A aproximação dos fotógrafos com os historiadores acontece na tentativa de conceber que o visual pode ser uma possibilidade de entendimento da história, trabalhar com a visualidade requer pensar toda uma perspectiva fragmentaria da realidade, é um olhar sobre o que já foi visto, ou seja, olhar através de outro olhar. O fotógrafo lança o seu olhar sobre a realidade, enquadra os fragmentos e os perpetua para a memória; os historiadores apropriam-se deste mesmo olhar na tentativa de buscar significados destes fragmentos materializados na imagem.

Os historiadores que trabalham com fotografias sempre tiveram este interesse em entender a atuação dos fotógrafos nos seus contextos de pertencimento, pois a sua inserção em uma determinada realidade vai influenciar o seu olhar sobre a mesma. O olhar do fotógrafo é uma construção desenvolvida em todo o seu período de atuação e que depende de uma serie de experiências e saberes para sua configuração, o que nos interessa saber é a extensão de seu olhar, ou seja, o que realmente ele olha. O que chama a atenção dos historiadores é como o fotógrafo olha a sociedade, se o seu olhar é o mesmo de qualquer pessoa ou se ele é singularizado por uma determinada forma de ver, se ele olha exatamente como olhamos, ou se ele exacerba o simples olhar e lança outra perspectiva sobre a sociedade.

O olhar do fotógrafo sobre a realidade é uma mediação, ele procura compor suas imagens a partir de todo um conjunto conceitual de uma determinada época, percebida a partir de certa forma de concepção visual sobre a fotografia, a mediação acontece na mediada em que ele está olhando influenciado por uma concepção da imagem construída historicamente. O seu olhar mediado pela forma de ver de um tempo através de um equipamento que é a câmera fotográfica, sendo um olhar sintetizado pelas representações de uma época e pela tecnologia disponível no momento. O fotógrafo de certa forma constrói um olhar enquadrado, selecionado a partir de elementos subjetivos que caracterizam a sua forma de ver. Portanto, fica a interrogação para nós, historiadores - aquilo que não foi enquadrado em sua forma de ver, como relacionar com aquilo que foi captado pelas suas imagens.

Seria mais sensato dizer os olhares dos fotógrafos, pois cada um deles produz uma determinada forma de ver, mas para cada época podemos dimensionar um conjunto de elementos destes fotógrafos que constitui a visualidade da sociedade. Na fotografia fica mais complicado determinar exatamente o estilo de cada época, mas podemos perceber alguns elementos em comum nas diferentes formas de ver. Cada fotógrafo procura compor o que podemos chamar de campo de atuação, é a sua forma de apresentar-se perante uma determinada sociedade a qual é o seu objeto visual, portanto, os elementos que aparecem enquadrados em suas fotografias pertencem a um tempo e a uma sociedade. Neste sentido, podemos afirmar que os elementos visuais são plausíveis de serem alocados em um determinado contexto, nos apresentando com indícios de uma determinada realidade.

O fotógrafo constrói um conjunto de experiências, pois ao longo de seu percurso de atuação, o seu olhar vai sendo moldado pelos seus diferentes olhares, naturalmente condicionado pelas representações criadas pelos diferentes grupos sociais. Mas o mais importante a ser esclarecido é que o conjunto das obras dos fotógrafos são elementos essenciais para criar a visualidade de um determinado período. Podemos constatar que existe uma circularidade destes elementos visuais, alguns dos quais são incorporados pelos demais fotógrafos que percebem algumas tendências de certo período histórico. Por outro lado, ainda podemos constatar a indústria de equipamentos fotográficos que produz um determinado saber fotográfico, destinados aos consumidores destes equipamentos. Os saberes fotográficos circulam entre os produtores de imagens, sejam profissionais ou amadores. Estes saberes criam determinados conceitos sobre a fotografia e acabam sendo incorporado em diferentes espaços, geralmente tendo como parâmetro uma concepção de fotografia estabelecida pelos fotógrafos mais renomados.

Os espaços de circulação dos fotógrafos são a própria sociedade, pois os atores sociais fotografados e os espaços físicos, naturais ou arquitetônicos, pertencem a um determinado contexto datado historicamente. As representações visuais produzidas são, portanto, plausíveis de serem alocadas em determinado tempo e espaço. A própria história social da fotografia nos mostra que, em cada período, é utilizada uma determinada tecnologia e principalmente uma forma específica de olhar. Com isso podemos perceber que cada fotógrafo pertence a um

determinado tempo, ele reflete isso em sua forma de representar-se e de representar a própria sociedade. O fotógrafo mostra-se com a fotografia, pois ela sintetiza a sua forma de ver o mundo, portanto, é o produto construído a partir de sua concepção de sociedade e mediado por um aparato tecnológico. As fotografias são expressões de seus criadores, nos mostram aquilo que vemos e os detalhes daquilo que, muitas vezes, não percebemos com um simples olhar, pois os recursos visuais da imagem são capazes de revelar dimensões do olhar que não estamos habituados a ver.

Ressaltamos de imediato que para nós, historiadores, é importante conhecer a obra de diferentes fotógrafos, seja eles renomados ou simples atores sociais das regiões mais remotas. Os grandes e renomados fotógrafos procuram destacar-se dos demais pela singularidade de seu olhar, ou pelo emprego de uma determinada tecnologia, muitas vezes estabelecidos em lugares nobres das cidades, fazem de seu ofício uma verdadeira obra de arte. É nesse sentido que, no século XIX, a fotografia era considerada como uma “arte fotográfica”. Mas ressaltamos que a história social da fotografia também é construída pelos fotógrafos que vivem em pequenas cidades, que fotografam pessoas comuns, representam um olhar mais direcionado para grupos sociais com menor poder aquisitivo, portanto, sua forma de representação visual compreende a diversidade da própria cultura. Neste sentido, podemos ressaltar que a visualidade da sociedade é uma construção feita pela experiência de diferentes atores sociais, cada qual com o seu olhar e saber específico, lançando sobre a realidade uma determinada forma de abordagem. A fotografia não deixa de ser uma abordagem da sociedade, mais especificamente uma abordagem visual.

O exercício de tentar compor a visualidade de uma sociedade a partir da fotografia é uma perspectiva que exige um trabalho de aproximação entre os diversos olhares dos fotógrafos, cada um deles com sua singularidade na sua forma de abordagem visual. O conjunto de suas obras nos propicia entender dimensões da sociedade representada pelos elementos visuais, mesmos apresentados todos de forma fragmentada, pois as fotografias são assim mesmo, pequenos fragmentos. Neste sentido, é preciso conhecer este conjunto de imagens para perceber as rupturas e possibilidades de continuidades com a aproximação de uma variedade de imagens. Os elementos visuais revelados nas fotografias são produzidos em uma determinada sociedade, a qual é percebida pelo fotógrafo numa

certa perspectiva de enquadramento e, portanto, o que se produz visualmente é sempre uma escolha de abordagem. Para os historiadores, fica a possibilidade de trabalhar a partir de uma abordagem que o fotógrafo lança sobre a sociedade, mas temos a perspectiva de relacionar estes elementos visuais com os demais indícios a que temos acesso.

O enquadramento do olhar expresso na imagem fotográfica é um trabalho que exige do fotógrafo uma escolha da cena a ser representada, uma determinada forma de composição da imagem, o enquadramento, a iluminação e a perspectiva dos planos. Para compor tudo isso se faz necessário o domínio de certo saber fotográfico, o qual vai caracterizar o fotógrafo em seu campo de atuação. O fotógrafo realiza sempre uma mediação entre o seu olhar, a tecnologia e a sua abordagem visual, sua atuação é um ato consciente, pois ali está expressa toda a sua subjetividade e, portanto, o seu produto final a fotografia é o resultado de toda uma intenção. Na imagem fotográfica que pode ser considerada como um produto cultural está impressa a forma de ver e fazer do fotógrafo, sendo esta uma expressão visual. Nesta perspectiva, podemos afirmar que as imagens sempre representam uma determinada forma de ver, é sempre um exercício de ver o que de certa forma já foi visto e que permaneceu materializado numa superfície sensível ou digitalizado num banco de dados, o que é mais comum na atualidade.

A sociedade é o cenário para a tomada das imagens, o que é produzido visualmente reflete certa intenção de enquadramento, é uma verdadeira mistura de elementos propriamente físicos com dados subjetivos de quem produz a imagem e de quem quer ser representado por meio delas. A fotografia representa esta forma de ver que revela dimensões sensíveis e plausíveis de compor todo um conjunto de elementos que são indícios de que algo esteve ali por um determinado instante, o que realmente pertence a uma realidade. Neste processo de tomada de imagens, a figura do produtor representa objetivamente uma abordagem de uma determinada realidade, sendo assim o fotógrafo é visto como um sujeito que atua sempre inserido em um determinado contexto, basta saber as suas intenções em abordar determinada forma de visão. Se ele olha com uma intenção circunscrita ao seu contexto, ou se ele condensa um olhar a partir de todo um saber fotográfico que circula entre diferentes espaços e contextos. Sendo assim, o que nos resta interrogar é realmente esta dimensão do olhar, a sua construção e sua abrangência

para saber até que ponto o que se produz em um determinado contexto é realmente uma expressão específica daquele local, ou se é a condensação de um olhar mais amplo que abrange toda uma forma de ver, construída com as influências de diferentes formas de visão determinar historicamente. Agora cabe uma dúvida cruel para nós historiadores, o olhar dos fotógrafos é limitado pela sua experiência em um determinado contexto, ou são construções que sintetizam outras formas de olhar sobre a sociedade.

A experiência visual

Os pioneiros na fixação da imagem mecânica criaram uma nova forma de ver, enquadrados pelo visor de um aparelho que era fruto de todo um trabalho de pesquisa e de invenções. Não podemos deixar esquecer a experiência da fotografia no século XIX, de personagens como Nicéphore Niépce (1765-1833), Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851) e William Henri Fox Talbot (1800-1877) - esses realmente foram os pioneiros da invenção do que podemos chamar de fotografia. Seus inventos foram fundamentais para a fixação da imagem mecânica, suas pesquisas significaram um novo paradigma, pois a imagem a partir de suas pesquisas deixava de ser tão somente fruto da arte e da imaginação, passando a ser fruto de uma técnica. Isso significou uma ruptura fundamental na concepção da imagem, pois como se acreditava no século XIX que esta seria mesmo um verdadeiro espelho da realidade. A percepção do mundo passou a ser feita também através destas imagens mecânicas, um novo olhar seria então lançado na tentativa de perceber a realidade tal qual ela seria, um retrato dos indivíduos preservando as suas características originais, certamente com as suas imperfeições, o que gerou certo estranhamento, pois até então os retratos pintados tinham toda uma aura de beleza e perfeição.

Uma das primeiras imagens mecânicas pode ser atribuída a Nicéphore Niépce¹ produzida em aproximadamente 1827, era chamada de "heliographiques" e feita provavelmente em Londres. As pesquisas de Niépce começaram com a aplicação da litografia, estes processos chegariam à fixação da imagem através da câmara escura. O que convém

¹ Verbete Nicéphore Niépce in: FRIZOT, Michel. *Historie de voir: De l'invention à l'arte photographique* (1839-1880). Paris: Nathan, 2001.

salientar no trabalho de Niépce é a sua constante pesquisa tentando criar vários suportes para a fixação da imagem como também os reagentes para a revelação. A partir de suas pesquisas, optou por utilizar uma chapa de metal para suporte, mais especificamente estanho, e como produto para sensibilização do conhecido na época como betume da Judéia. Em suas constantes pesquisas, Niépce chegou finalmente a produzir imagens e vistas através da técnica da fotogravura, salientando que ainda não chegava a ser uma fotografia, o que somente foi inventado mais tarde. Estes pioneiros produtores de imagens foram os que mais se dedicaram às pesquisas para a obtenção de produtos e técnicas adequadas à fixação da imagem. Suas pesquisas deram origem ao fenômeno que podemos chamar de fotografia.

Uma das maiores contribuições de Niépce para a história da fotografia foi a utilização de seus próprios métodos de gravura da imagem, o que ele chamou de heliografia. Este método de gravação foi fundamental para as pesquisas posteriores de utilização das imagens na imprensa, bem como para a ilustração de livros. Niépce fez um contrato com Daguerre, em 1829, para o aperfeiçoamento de suas pesquisas na perspectiva de descobrir novas técnicas para a fixação da imagem - acordo que permitiu um extraordinário avanço para a obtenção de imagens mecânicas. Este acordo entre ambos garantiu que a pesquisa obtivesse maior êxito em descobrir uma tecnologia adequada para a fixação da imagem, mas era preciso que em determinado momento essa pesquisa viesse a público, para que o invento fosse de conhecimento e reconhecimento da sociedade, ou seja, que não permanecesse apenas no domínio privado.

As pesquisas de Louis-Jacques-Mandé Daguerre² permanecem durante um certo tempo atreladas às de Niépce, pois ambos mantêm o acordo de realizar descobertas tecnológicas a partir de suas pesquisas conjuntas. Daguerre permanece muito tempo baseado nas descobertas de Niépce, praticamente até 1837, mesmo com a morte deste em 1833. Mas neste período as pesquisas conseguiram aperfeiçoar os equipamentos para a tomada de imagens, como por exemplo, a câmera escura, com a qual já era possível a tomada de vistas. A parte química de fixação da imagem foi desenvolvida com influência da pesquisa de Niépce, isso tudo permitiu um

² Verbete Louis-Jacques-Mandé Daguerre in: FRIZOT, Michel. *Historie de voir: De l'invention à l'arte photographique* (1839-1880). Paris: Nathan, 2001.

avanço significativo para a produção de imagens mecânicas de boa qualidade técnica. As pesquisas de Daguerre apontam para uma nova perspectiva de fixação da imagem, pois o mesmo descobriu uma técnica que consistia na sensibilização da prata pelo iodo e na tentativa da revelação das imagens pelos vapores de mercúrio. Este novo processo de sensibilização da imagem colocou Daguerre como pioneiro nesta técnica, a qual daria origem ao que foi denominado de daguerreótipo.

Daguerre teve o seu invento apresentado em agosto de 1839 e a partir deste momento o daguerreótipo era um invento oficial com reconhecimento do governo francês, não era apenas mais um invento isolado, pois tinha reconhecimento público. Este reconhecimento colocou Daguerre oficialmente como detentor da patente de produzir imagens a partir dos daguerreótipos³. Estes foram apresentados na França para algumas personalidades importantes do mundo científico, consistindo em uma ruptura significativa no processo de fixação de imagens. O daguerreótipo, peça única feita a partir de uma chapa metálica com o brilho de um espelho que revela uma imagem sem possibilidade de reprodução, mas com os detalhes mais minuciosos que a pintura até então não conseguia reproduzir, foi concebido como uma verdadeira revolução, a partir de sua criação o mundo começou a ser visualizado e reproduzido por uma técnica. Os primeiros daguerreótipos eram sobre vistas de Paris e de retratos de pessoas importantes, significou uma nova visão da realidade, pois a partir deste momento a realidade poderia ser captada e sensibilizada para a eternidade em uma chapa. O daguerreótipo era mais uma peça rara, um objeto único que poderia significar uma nova forma de se representar visualmente, consistia numa invenção com domínio público. A produção de daguerreótipos poderia ser feita por alguém que adquirisse o equipamento, como era um produto patenteado ele poderia ser comercializado. Isso permitiu uma expansão do daguerreótipo para além da França, esta prática de produção de imagens teve o seu apogeu no período de 1840 até 1860.

³ Mais detalhes sobre os daguerreótipos podem ser encontrados em várias publicações francesas, tais como: Revista “*Textes et documents*”, edição especial “*Historie de la photographie*”, nº 232, Paris: Publicação Centre National de Documentation Pédagogique.

Entre os primeiros produtores de imagens mecânicas temos William Henry Fox Talbot⁴, que também pesquisou os processos de fixação e sensibilização de imagens. Seus experimentos são realizados a partir de 1834, tratando-se de uma pesquisa inédita, pois aplica os sais de prata em papéis fotossensíveis, o que difere dos demais que utilizam as placas de metal. O trabalho de Talbot consiste na prática de impressões negativas de objetos com o suporte de papel. As imagens consistem em aplicações em negativos e ele pretendia avançar a pesquisa para tornar essa imagem em positivo. Essas experiências foram pioneiras para o futuro da fotografia, ou seja, transformar em positivo uma imagem negativa. Ele como os demais também utilizava uma câmera escura para captar as imagens, seus primeiros trabalhos são vistas, reprodução de rendas e folhas. As pesquisas de Talbot avançam com a descoberta do daguerreótipo e ele consegue produzir negativos e transformá-los em positivos, era um processo que consistia na utilização de uma matriz que imprimia um grande número de imagens, este foi o princípio da reprodutibilidade da imagem, advento esse que seria precursor da fotografia.

Os precursores da fotografia foram, acima de tudo, grandes inventores, pois pesquisaram e experimentaram técnicas para a sensibilização e fixação da imagem através da câmera escura. Estes trabalhos de pesquisa são fundamentais para se entender a história da fotografia, pois colocam o produtor da imagem, antes mesmo de existir a figura do fotógrafo, como um pesquisador que realizava uma série de experimentos até chegar a descobrir uma fórmula de produzir imagens com qualidade, imagens estas que seriam captadas na realidade em que viviam, criando um novo paradigma de representação, diferente das belas artes. Estas novas imagens, as mecânicas, representavam uma outra forma de ver, pois se assemelhavam mais com a realidade, eram vistas e retratos com detalhes significativos que os diferenciavam das demais formas de representação visual. As primeiras imagens do mundo representavam uma verdadeira intervenção na realidade, pois tiravam dali os seus referentes, desta forma, são produtos culturais que exigem o domínio de uma técnica com a mediação do olho humano. Neste sentido, inaugurando uma nova forma de olhar o mundo, isso de imediato gerou um grande espanto, pois

⁴ Verbete William Henry Fox Talbot in FRIZOT, Michel. *Historie de voir: De l'invention a l'arte photographique* (1839-1880). Paris: Nathan, 2001.

representavam um verdadeiro excesso de realidade, ma vez que não tinham a beleza que as belas artes aplicavam para produzir suas imagens.

As pesquisas em torno da obtenção das imagens mecânicas foram avançando rapidamente a partir destes primeiros produtores, precursores da fotografia. Cada um deles em sua especificidade contribuiu significativamente para o avanço dos processos de produção de imagens. Os esforços destes pioneiros originaram os primeiros processos que desencadearam a fotografia, fruto de todo um trabalho de pesquisa, cada um deles constituiu um verdadeiro campo visual, obtendo imagens que revelavam o estágio de desenvolvimento de suas pesquisas e de inventos. A partir da invenção do daguerreótipo, as pesquisas avançaram na perspectiva de se produzir imagens duplicáveis, pois até então o que se tinha era uma copia única, ou seja, sem possibilidade de duplicação. Em 1840, um ano após a oficialização do daguerreótipo, Talbot avança em suas pesquisas e lança a técnica de produzir imagens sobre papel, com a denominação de “Calotype” - um processo que faz uma imagem negativa ser reproduzida em inúmeras positivas, princípio da fotografia e sua reprodutibilidade técnica.

Mas nestes primeiros anos até praticamente 1860, o daguerreótipo fazia o maior sucesso entre o grande público, pois suas imagens significavam uma forma de representação muito próxima da realidade. Mesmo com o predomínio do daguerreótipo, as pesquisas avançavam eram testados novos suportes e fórmulas de fixação, numa tentativa de facilitar o processo de produção de imagens. Os primeiros produtores de imagens mecânicas foram também artistas e inventores ao mesmo tempo e isso significou um avanço na própria história da fotografia, pois suas pesquisas foram fundamentais para o descobrimento de um aparato tecnológico que resultou na conquista de uma forma de representação visual muito próxima da realidade vivida no século XIX. As conquistas tecnológicas permitem já a partir de 1850 o surgimento da placa de vidro em substituição ao metal para a fixação da imagem, as pesquisas avançam na perspectiva de utilização do papel para a obtenção das imagens positivas, isso significou de imediato uma popularização destas imagens, que passaram de objetos únicos para reproduzíveis.

Com a ampla divulgação dos processos fotográficos, já numa perspectiva da reprodutibilidade técnica, os primeiros fotógrafos começaram a criação dos espaços fechados para a produção das imagens.

Registre-se que havia os fotógrafos itinerantes que percorriam cidades e interiores e os fotógrafos que se estabeleciam em lugares nobres da cidade criando os seus ateliers. Os espaços consagrados para a produção de fotografias eram verdadeiros templos, eram situados em lugares nobres que atestavam o status do fotógrafo. Neste sentido, as imagens adquirem uma nova perspectiva, pois exige toda uma preparação, a representação perfeita de uma possibilidade de apresentar-se como um ator social condizente com os estereótipos de um burguês. Era o princípio de representar-se da melhor forma possível, de alguém que realmente venceu na vida. Os ateliers significavam um espaço para a obtenção de uma representação perfeita, pois contavam com toda uma estrutura que disponibilizava roupas e acessórios que realmente transformavam qualquer cliente que pretendia fazer fotografias. O salão das poses era a representação de um espaço que levava o cliente a se sentir num ambiente perfeito, contava com móveis que lembravam uma sala de visitas, no fundo um painel pintado geralmente por um artista, que continha uma linda paisagem.

Nas considerações de Jean Sagne⁵ sobre os ateliers, o autor faz menção à variada tipologia dos mesmos, desde os mais tradicionais, considerados como “Templos da Fotografia”, destinados à elite da sociedade, como também os localizados à beira da rua, até os mais simples conhecidos como “Itinerantes”. Esta diversidade dos tipos de ateliers visava atender a demanda da clientela formada por praticamente todas as camadas sociais. O mesmo autor salienta que algumas pessoas ou mesmo grupos preferiam freqüentar os ateliers mais simples, não apenas por falta de recursos, mas pelo receio de entrarem em um “Templo da Fotografia”, visto serem considerados símbolos do poder burguês. A perspectiva de representar-se pela fotografia era uma pretensão de praticamente todos os grupos sociais, pois ter um retrato poderia significar uma forma de materialização de sua identidade. Neste sentido, pode-se perceber que os variados tipos de ateliers ofereciam a oportunidade de fazer imagens para os diferentes grupos e atores sociais, independente de sua condição econômica estes procuravam perpetuar-se através da imagem. Em especial porque a fotografia, o retrato pintado era privilégio para poucos, o seu

⁵ Importantes considerações sobre os ateliers podem ser constatadas em: SAGNE, Jean. *L'Atelier du photographe*. Paris: Presses de la Renaissance, 1984.

custo era razoavelmente alto e não atingia uma parcela expressiva da população. Com a fotografia veio a possibilidade de representação por distintos grupos.

As fotografias em tamanho menor denominadas de *portrait-carte* surgidas no final dos anos de 1850 permitiram às classes sociais mais modestas o acesso a sua representação visual. Foi criado em 1854 por Disdéri o formato *carte de visite*, uma fotografia de aproximadamente 6 X 9,5 cm e este tipo de imagem foi considerada como uma invenção fundamental para a popularização da fotografia. Em Paris o aumento dos *ateliers* fotográficos nos anos de 1850 é extraordinário, o que se pode constatar em outras capitais da Europa, bem como o deslocamento de fotógrafos do continente europeu para os demais continentes, inclusive para o Brasil. Esses retratos menores se difundiram rapidamente, eram vendidos por dúzias a preços bem módicos, eram dados como lembranças para os amigos e parentes, bem como começavam a fazer parte dos álbuns de família. Os retratos representavam certo olhar sobre sua própria imagem, ou seja, uma representação de sua identidade. Os álbuns de família começavam a ser construídos, eram formados por estes pequenos retratos individuais, das fotografias de grupos, das lembranças das viagens, enfim eram constituídos por uma série de imagens que de certa forma poderiam servir como atestação da identidade do grupo, uma aspiração de reconhecimento social.

Ao mesmo tempo em que a experiência fotográfica no século XIX demonstra a importância dos tempos da fotografia, podemos também assistir a atuação dos fotógrafos itinerantes. Jean Sagne observa que muitos fotógrafos itinerantes carregavam o seu próprio estúdio, instalavam ao ar livre por onde percorriam. Realizavam adaptações dependendo do contexto, acrescentavam elementos que poderiam caracterizar o grupo fotografado, isso diferenciava as representações dos *ateliers* fechados, os quais padronizavam as vestimentas e acessórios, davam a impressão de que todos os retratados pertenciam ao mesmo grupo social. O trabalho dos itinerantes foi fundamental para a popularização da prática fotográfica, pois conquistou os segmentos da população que viviam longe das cidades, trazendo um olhar que abrange a diversidade da sociedade. Os fotógrafos itinerantes procuravam produzir imagens em ambientes mais próximos à realidade dos retratados, pois não contavam com todos os acessórios disponíveis nos *ateliers*. Isso contribuiu

decisivamente para a criação de representações visuais que aproximam a fotografia da realidade dos retratados, pois nestas imagens são expressos os modos de vida dos diferentes atores sociais. Estas imagens representavam um olhar sobre uma perspectiva que revela situações inéditas na cultura, pois, muitas vezes, aparecem elementos e cenários que mostram a realidade dos retratados, embora sempre seja indispensável pensar que a imagem pertence ao mundo da representação.

A expansão da fotografia no século XIX permitiu uma extraordinária ampliação do olhar sobre a sociedade, foi possível compor todo um campo de representações visuais incluindo as diferentes experiências sociais vividas em diferentes partes do globo. O trabalho dos fotógrafos itinerantes foi fundamental para este processo, pois estes saem da Europa em busca de imagens que permitiram conhecer o outro, levando para a Europa os diversos estilos de vida das populações mais distantes daquele continente. Desde o início da produção de imagens mecânicas, os primeiros daguerreotipistas já se espalhavam pelo mundo em busca de imagens, que atestavam a própria diversidade cultural. O Brasil recebeu a visita de muitos daguerreotipistas que produziram imagens que divulgaram a singularidade de nossa cultura e das nossas paisagens naturais. O nosso Imperador D. Pedro II adquiriu um equipamento para produzir daguerreótipos, marcando decisivamente a inserção do Brasil neste processo de construção de um campo visual. Neste sentido, podemos afirmar que D. Pedro II pode ser considerado como um dos primeiros fotógrafos brasileiros, suas imagens retratam a Família Real e o Rio de Janeiro imperial. Cabe ressaltar que a presença dos daguerreotipistas e dos demais fotógrafos itinerantes contribui significativamente para a inserção do Brasil na própria história social da fotografia, pois as imagens produzidas aqui permitiram desvendar as nossas singularidades culturais.

Nas observações de Boris Kossoy⁶, podemos perceber que, no século XIX, muitos dos fotógrafos estabelecidos no Brasil eram de origem estrangeira, o autor observa que, na capital Rio de Janeiro, a maioria dos fotógrafos que atuava lá não era brasileiro, isso pode ser também

⁶ As reflexões de Boris Kossoy são muito importantes para o entendimento da história social da fotografia no Brasil. Dentre suas obras, destaca-se: KOSSOY, Boris. Dicionário histórico-fotográfico brasileiro (1833-1910). São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2002.

percebido nas demais regiões. São fotógrafos itinerantes que vêm explorar o mercado brasileiro, trazem seus equipamentos e em alguns casos estabelecem seus ateliers. A maioria da indústria fotográfica no século XIX era européia, o que exigia dos fotógrafos a importação de seu equipamento tecnológico, e os produtos químicos utilizados para a revelação das imagens. Neste sentido, os fotógrafos que vinham da Europa permaneciam com um vínculo desta indústria fotográfica, além do equipamento importado seguiam um determinado saber fotográfico já estabelecido na Europa. A indústria fotográfica, além de produzir equipamentos, era responsável pela divulgação de boletins e revistas que visavam informar os fotógrafos das novidades em termos de fotografia - não apenas catálogos de equipamentos, mas eram transmissores do saber fotográfico propriamente dito. As informações eram destinadas para fotógrafos profissionais e amadores, além de ensinar como utilizar os equipamentos, davam dicas de como melhor fotografar.

Um fotógrafo e a construção da visualidade

Na perspectiva de entender algumas dimensões da cultura fotográfica no Sul do Brasil ressaltaram a experiência de uma família de fotógrafos que atuou praticamente um século na produção de imagens na Região Noroeste do Rio Grande do Sul⁷, espaço colonizado por diferentes grupos de imigrantes, configurando um espaço interétnico e intercultural. A produção fotográfica desta família é extremamente significativa, pois comporta imagens que registram toda a ocupação social deste espaço a partir da chegada dos imigrantes. A família de fotógrafos atuou durante muito tempo como itinerante, percorrendo a região e produzindo imagens de diferentes grupos sociais. Através das imagens é possível perceber a diversidade cultural da região, bem como as práticas produtivas

⁷ Para exemplificar a experiência desta família de fotógrafos utilizamos os dados obtidos em nossa pesquisa que está exposta em nossa tese de doutoramento: CANABARRO, Ivo dos Santos. *A construção da cultura fotográfica no sul do Brasil: imagens de uma sociedade de imigração*. Niterói/RJ (tese de doutorado), UFF, 2004.

implantadas pelos imigrantes, pois os fotógrafos atuaram nos cenários em que estas atividades eram realizadas, desta forma, pode ser configurado como um trabalho quase etnográfico, uma intervenção no cotidiano dos retratados. Os fotógrafos iam ao encontro dos retratados, levavam seus instrumentos e, muitas vezes, montavam um estúdio ao ar livre, utilizando-se de elementos destes grupos para compor o espaço cênico.

A produção fotográfica desta família que é denominada como “Coleção Família Beck” teve como precursor Carlos Germano Beck, que iniciou a atividade de fotógrafo na Alemanha ainda no século XIX; o mesmo dedicava-se a esta atividade geralmente nos finais de semana, pois também mantinha outro emprego. O fotógrafo era casado com Clotilde Tarka Beck, uma operária. A família lutava com dificuldades para viver na Europa e, fascinados pelas propagandas da imigração ao Novo Mundo, o casal vem para o Brasil tentar uma nova vida. O casal chegou a Brasil em 1896, instalou-se no Rio Grande do Sul, na então recém criada Colônia Ijuhy. Carlos Germano Beck constrói o seu olhar de fotógrafo balizado em suas experiências em dois mundos diferentes: primeiro, o europeu; segundo, uma colônia no Sul do Brasil, cujas realidades são muito diferentes, pois primeiro tudo deveria ser construído e seu olhar foi testemunho deste processo, seu saber fotográfico provém de suas experiências e de leituras especializadas sobre imagem.

Os primeiros equipamentos fotográficos utilizados por Carlos Germano Beck foram trazidos da Alemanha, pois este já praticava a fotografia antes de vir para o Brasil. As suas câmeras fotográficas eram todas profissionais das marcas Zeiss e Ernemann, confeccionadas em madeira, eram grandes e necessitavam do tripé. Os demais dispositivos técnicos, tais como: lentes e chapas de vidro, e os químicos geralmente eram da indústria Agfa - marca teve muita circulação entre os fotógrafos de origem alemã. O trabalho desenvolvido por este fotógrafo era de itinerante, em seu percurso abrangia uma vasta região que se estendia até a fronteira do Rio Grande do Sul com a Argentina. Com esta atividade ele permanecia muito tempo fora de sua propriedade rural, a qual era administrada por sua esposa. O equipamento fotográfico era carregado a cavalo e, mais tarde, em uma carroça, pois ele levava junto um verdadeiro estúdio ambulante, o qual era instalado ao ar livre em frente à propriedade dos retratados.



Além de fotógrafo itinerante, Carlos Germano Beck fotografava em sua propriedade rural, local onde era instalado o seu estúdio ao ar livre, posicionado em frente a sua casa. Na imagem de 1901, em primeiro plano, a família do fotógrafo, a mãe ocupa o centro da imagem, da esquerda para direita: Reinaldo Otto; Anna, na cadeira; Clotilde Tarka, a mãe, Jorge Alberto e Carlos Germano Beck, o pai e fotógrafo. Os retratados apresentam-se com roupas mais apropriadas para se exibirem em locais públicos, pois estas com detalhes que lembram mais as roupas européias mesmo. Os elementos e acessórios do estúdio ao ar livre lembram os utilizados nos estúdios fechados. A começar pelo painel de fundo, fixado na parede externa da casa, com desenhos reproduzindo as colunas dos templos Greco-romanos, e alguns vasos clássicos, também aparece uma vegetação tropical, uma verdadeira mistura de elementos europeus com um toque mais tropical. A composição ainda conta com uma cadeira mais

sofisticada e uma pequena mesa feita com fibras vegetais e rústica e sobre ela, um animal empalhado.

As imagens produzidas pelo fotógrafo, em sua maior parte, foram retratos, tanto individuais quanto coletivos. Fazia-se o retrato de toda a família na propriedade privada ou em eventos sociais, incluindo casamentos, festas, piqueniques, nos clubes e nas diversas associações comunitárias. Os fotografados geralmente solicitavam um grande número de reproduções, que geralmente eram enviadas para parentes e amigos, como também para compor os álbuns de famílias. A grande procura pelos retratos indica a aceitação desta forma de representação visual, praticada em um dado contexto histórico constituído por diferentes grupos étnicos. Essa experiência revela a possibilidade da fotografia ser considerada como um elemento utilizado também para a construção da identidade(s) dos sujeitos retratados. Tal construção decorria do fato de que os atores sociais fotografados estavam começando uma nova vida em novo contexto social, no qual era necessário criar novas estratégias de vivências e a fotografia servia como uma testemunha de que era possível a vida no novo mundo.

A partir de 1908, a Família Beck começou a habitar no núcleo urbano da colônia, passando a viver exclusivamente da produção de fotografias. Percebe-se que, no referido contexto de imigração, a grande maioria dos colonos inicialmente dedicou-se às atividades agrícolas, mesmo aqueles que tinham outras profissões: em um primeiro momento, procuravam juntar capital para futuramente investir numa atividade especializada. No caso da família do fotógrafo, exerciam atividades na agricultura e, ao mesmo tempo, na produção da fotografia, indicando que o trabalho como itinerante foi importante para obter credibilidade nesta atividade específica. A primeira propriedade urbana da família do fotógrafo apresentava alguns elementos materializáveis, que poderiam indicar a identidade étnica do proprietário. A presença de diversos grupos étnicos no mesmo espaço, que se configurava em seu núcleo urbano, ocupado mais tardiamente que a zona rural, foi construída ou reestruturada a partir do progresso econômico de seus habitantes, os quais construíram também a sua identidade por meio de símbolos materiais, estes expressos principalmente na propriedade privada.



Na fotografia de 1913, toda a família do fotógrafo ocupa o espaço cenográfico do estúdio ao ar livre. Os personagens posicionam-se em semi-círculo construindo uma cena familiar e profissional ao mesmo tempo - no primeiro plano da imagem todos os membros da família, nas margens, os filhos menores e, ao centro, os filhos mais velhos que já trabalhavam com fotografias. A imagem também apresenta como acessórios todos os instrumentos de trabalho da família, as câmeras fotográficas grandes e as portáteis, tripés, mesa, instrumentos sonoros e projetor de filmes. No plano de fundo, parte da parede da casa com o painel pintado, e na margem direita dá para perceber o estilo enxaimel da casa, nas sociedades de imigração estas construções geralmente identificavam os imigrantes de origem alemã, os quais reproduziam aqui no Brasil elementos de sua identidade étnica.

O trabalho como itinerante de Carlos Germano Beck aconteceu de 1897 até 1920, a partir daí, o mesmo permaneceu trabalhando somente no atelier, deixando o trabalho de itinerante para os filhos e empregados. Este trabalho de itinerantes foi fundamental para a expansão da cultura fotográfica, pois a produção de imagens, cada vez mais, atingia um número

maior de clientes. Nas viagens realizadas pela família de fotógrafos, eles também projetavam filmes como forma de atrair clientes, faziam sessões de cinema e promoviam bailes. As primeiras projeções eram dispositivos sonorizados pelo gramofone. Ainda na década de 1920, os irmãos Beck compraram um projetor de filmes da marca francesa “Pathé” e iniciaram também a atividade cinematográfica nos locais onde percorriam, levando a fotografia e o cinema para toda a região que atuavam, reproduzindo a experiência francesa e brasileira de alguns fotógrafos que se dedicavam também ao cinema.

A Família Beck foi pioneira na instalação dos ateliers fotográficos na região, após o estúdio ao ar livre, eles iniciaram as atividades em estúdio fechado, mudaram residência para a área central da cidade e instalaram todos os equipamentos necessários para fazer fotografias em ambientes fechados. O novo atelier já contava com uma vitrine onde eram expostas imagens dos clientes mais conhecidos na região: era mais uma forma de divulgação do trabalho que realizavam, pois as vitrines nos grandes ateliers sempre foram motivo de curiosidade do público em saber quais eram as pessoas conhecidas que faziam imagens no local. O atelier da Família Beck passou a integrar o cenário urbano da cidade de forma efetiva, representando também um dos símbolos da modernidade em uma pequena cidade do interior do Rio Grande do Sul, mas convém salientar que sua clientela era de toda a região, pois como itinerantes eles percorriam um espaço muito amplo. O espaço urbano começava a criar formas mais definidas da modernidade, mesmo que a maioria da população ainda residisse na área rural. Pessoas ilustres e mesmo famílias inteiras freqüentavam o atelier buscando imagens com a qualidade que o estabelecimento oferecia.



*Câmara em madeira com fole.
Procedência: Alemanha.
Fábrica:
Emil Busch, A. G. Rathenow.*



*Câmara em madeira com fole
e chassis para
negativos de vidro.
Procedência: Alemanha.
Fábrica:
Emil Busch, A. G. Rathenow.*



*Câmara em madeira com fole
e chassis para
negativos de vidro.
Procedência: Alemanha.
Fábrica:
Emil Busch, A. G. Rathenow.*



*Lentes objetivas.
Marca: Bausch & Lomb Anastigmat
12x10
Lente Marca Bausch Rapid
Aplanat F 210.1:8
Procedência: Alemanha.*

Na década de 1920, o atelier muda de local transferindo-se para um local mais próximo à praça principal da cidade e dos edifícios públicos, sendo um local de grande status no espaço urbano. O novo atelier ocupava um espaço físico bem mais amplo, uma estrutura mais adequada para a realização de todo o processo fotográfico. Contava com estrutura semelhante aos grandes ateliers das capitais, o salão de poses era iluminado com aberturas em vidro para aproveitar a iluminação natural, agora contava com móveis mais sofisticados como cadeiras, mesas, colunas e naturalmente com painéis pintados por artistas. O atelier tinha uma grande vitrine para expor as imagens dos clientes mais conhecidos, na perspectiva de divulgar a qualidade do trabalho elaborado pelos fotógrafos da casa. Na estrutura do atelier não poderia faltar a sala de toilette, a qual contava com espelhos e maquiagem para a preparação do modelo.

O saber fotográfico era constantemente atualizado, pois os fotógrafos compravam livros e demais publicações da Alemanha, isso permitiu que os mesmos praticassem as mesmas técnicas utilizadas na Europa. Mesmo na primeira metade do século XX, estes fotógrafos ainda entendiam a fotografia como arte, pois praticavam técnicas manuais para o retoque das imagens, tentando criar certa padronização da estética fotográfica. Nos primeiros tempos, ainda quando eram utilizadas placas de vidro como negativos, o retoque acontecia diretamente nestes. Em depoimento de Alfredo Adolfo Beck salientou que até mesmo os negativos 3x4 eram retocados: o fotógrafo observou que era utilizado um líquido em cima da chapa e com um lápis de ponta igual a uma agulha era feito o retoque, retirava-se as manchas da pele, as rugas ou mesmo os contrastes maiores de sombra, desta forma suavizava a imagem como um verdadeiro trabalho de arte. Também era produzida no atelier a fotopintura, essa acontecia diretamente no papel fotográfico, onde se elaborava uma imagem perfeita semelhante a arte mesmo.

Carlos Germano Beck morreu no final da década de 1920, deixando para os filhos o atelier, alguns de seus filhos não trabalhavam mais com fotografias, mas o ofício permaneceu com a família, inclusive um dos filhos mudou para uma cidade vizinha para instalar-se como fotógrafo. Um dos irmãos que mais se dedicou à fotografia foi Alfredo Adolfo Beck por que trabalhou sua vida inteira na atividade de fotógrafo. Nascido em 1912, iniciou as atividades de laboratorista no atelier a partir dos 12 anos. Na década de 1930, Alfredo Beck saiu da cidade para trabalhar com o

irmão na cidade vizinha, atuou também como itinerante percorrendo a região, dedicou-se também à política mais especificamente ao Integralismo, sendo o fotógrafo do movimento, a sua atuação na política serviu para sua maior inserção na comunidade, pois visitava muitos locais tanto nas cidades quanto nas áreas rurais. Desta forma, levando o trabalho da fotografia para diferentes grupos sociais. Na década de 1940, Alfredo Beck assume o atelier da família, as atividades se expandem e o estabelecimento conquista cada vez mais clientes, isso pode ser percebido na ampliação do atelier, que a partir deste período contava com uma vitrine ainda maior, expondo imagens dos ilustres clientes e demonstrando a qualidade de seus trabalhos. Nesta mesma década, verifica-se um aumento populacional da região, principalmente nas áreas urbanas, decorrente da intensificação do processo de industrialização.

No depoimento de Alfredo Adolfo Beck pode-se verificar que o consumo de imagens era realmente expressivo na região, mesmo com o início das diferenças sociais decorrentes deste processo de industrialização. O fotógrafo observou que mesmo os grupos com menor poder aquisitivo faziam fotografias, optavam pelos retratos menores e mais baratos. Neste sentido, constata-se que a cultura fotográfica não se restringe aos segmentos dominantes da sociedade, pois os segmentos menos favorecidos também faziam imagens. A partir da década de 1940, alguns segmentos sociais faziam questão de exibir as suas riquezas, fazendo imagens em cenários que atestavam a sofisticação de suas propriedades privadas, mesmo o interior destas. O fotógrafo observou que os mais pobres que moravam na cidade ainda preferiam o estúdio, não queriam demonstrar a simplicidade de suas casas, pois o retrato feito em estúdio ainda exercia certo fascínio, representando uma possibilidade de deslocamento social, porque geralmente estas pessoas mais pobres usavam roupas e acessórios que eram disponibilizados no estúdio.

Palavras finais

A perspectiva de trabalhar com fotógrafos que atuaram fora dos grandes centros é uma possibilidade de entender a complexidade da cultura fotográfica, pois esta é extremamente diversificada, contemplando toda a prática de produzir, circular e consumir imagens em uma determinada sociedade. Os fotógrafos que percorreram o interior do Brasil

conseguiram captar imagens que revelam as diferentes formas de vivência dos atores sociais, em seus devidos contextos de pertencimento. A fotografia consegue nos trazer as diferentes formas de representação construídas historicamente, são dimensões da cultura que podem ser visualizadas, proporcionando o entendimento da tessitura social. A prática da fotografia, tanto nos estúdios quanto fora destes, é mais uma forma de abordagem social, pois esses fotógrafos têm uma forma específica de ver a sociedade, retratam os tipos sociais em seus diferentes cenários, muitas vezes, estes cenários são mais reveladores do que o próprio retratado, é como se fosse uma extensão do olho, eles mostram um pouco mais do que a cena propriamente planejada, nos trazem fragmentos das realidades.

A cultura fotográfica brasileira é composta pelas diferentes obras de fotógrafos que atuaram em todo o país, contribuíram para a construção da nossa visualidade, nos aproximando das nossas práticas sociais como também do próprio imaginário. As fotografias que podemos encontrar em instituições ou mesmo em acervos particulares retratam dimensões extremamente significativas da cultura brasileira. Podemos constatar que, em diferentes regiões, tivemos a presença de fotógrafos, cada um com a sua especificidade, mas atuando na produção de imagens, isso demonstra que a cultura fotográfica realmente é uma dimensão da cultura brasileira. Com a atuação desses fotógrafos itinerantes, podemos entender que a expansão da fotografia foi realmente espetacular, pois atingiam os segmentos que moravam distantes das cidades. A própria história social da fotografia demonstra que os aperfeiçoamentos tecnológicos permitiram a expansão desta prática, e o fotógrafo profissional passou a conviver também com o fotógrafo amador, este último que atua mais nos espaços cotidianos da família, produzindo imagens em situações mais inéditas.

O fotógrafo formula o seu olhar inserido em uma determinada sociedade, suas imagens são representações que testemunham a atuação dos atores sociais em seu contexto de pertencimento. Portanto, o olhar do fotógrafo é uma possibilidade de ver as singularidades destes atores, ele formula uma espécie de abordagem social, pois suas imagens revelam aquilo que não estamos acostumados a ver pelo simples olhar. Sendo assim, as imagens podem nos revelar perspectivas que atestam a diversidade da nossa cultura. A subjetividade do fotógrafo está expressa em suas imagens, pois cada um tem uma forma de abordagem que revela a sua forma de ver a própria realidade, mediado pelo saber fotográfico de

uma determinada época. O importante para nós analisarmos é como o fotógrafo aborda a sociedade, se suas imagens conseguem nos trazer elementos singulares que atestam a diversidade da sociedade ou se seu olhar apenas registra aquilo que estamos acostumados a ver. Para finalizar, salientamos que cada fotógrafo tem a sua contribuição para o processo de visualidade da sociedade, alguns com uma abordagem mais significativa que ficaram eternizados, outros em contextos mais distantes, mas que contribuíram para a expansão da prática fotográfica e para a ampliação do olhar sobre a sociedade. Enfim, podemos aproximar o fotógrafo do historiador pelo simples fato de ambos trabalharem com realidades.

Referências

- BENJAMIM, Walter. Pequeña historia de La fotografia. In: *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus, 1975.
- BERGER, John. *About looking*. New York: Pahthoon Books, 1980.
- BORGES, Maria Eliza Linhares. *História & fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003
- CANABARRO, Ivo dos Santos. *A construção da cultura fotográfica no Sul do Brasil: imagens de uma sociedade de imigração*. Universidade Federal Fluminense (tese de doutorado), Niterói. RJ, 2004.
- CANABARRO, Ivo. Fotografia, história e cultura fotográfica: aproximações. In: *Revista Estudos Ibero-Americanos*. PUCRS, v XXXI, n. 2, p 23-39. Dez 2005.
- CANABARRO, Ivo dos Santos. *Dimensões da cultura fotográfica no Sul do Brasil*. Ijuí: UNIUI, 2011.
- CANABARRO, Ivo dos Santos. *Uma abordagem cultural de um movimento político dos anos trinta: o caso do integralismo em Ijuí*. Ijuí, RS: UNIUI, 2009.
- FABRIS, Annateresa. *Fotografia (usos e funções no século XIX)*. São Paulo: EDUSP, 1998.
- FRIZOT, Michel (Org.). *Nouvelle histoire de la photographie*. Paris: Adan Biro/Larousse, 2001.
- FRIZOT, Michel. *Historie de voir: De l'invention a l'arte photographique (1839-1880)*. Paris: Nathan, 2001.

- KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. In: *ArtCultura*. Universidade Federal de Uberlândia, v.8, nº12. Jan-Jun. 2006.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia & história*. 2ªed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- KOSSOY, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro; fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2002.
- KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- KOSSOY, Boris. *Origens e expansão da fotografia no Brasil no século XIX*. Rio de Janeiro: MEC / FUNARTE, 1980.
- LE GOFF, Jacques. Mirages de l'histoire. In: *La Recherche Photographique*. Paris: Paris Audivisuel, nº18, 1995.
- LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. São Paulo: EDUSP, 1993.
- MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história – interfaces. In: *Revista tempo*. Rio de Janeiro: Relumê-Dumará / Universidade Federal Fluminense, v.1, p.73-98, 1996.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo. ANPUH/ Humanitas Publicações, v.3. nº45, p.11-36, 2003.
- NORA, Pierre. Historiens photographes: voir et devoir. In: CAUJOLLES, Cristian (Org.). *Éthique, esthétique, politique*. Arles: Actes Sud, 1997.
- NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- PROST, Antonie. Les acteurs dans l'histoire. In: BORBALAN, Jean-Claude Ruano (Org.). *L'histoire aujourd'hui*. Paris: Sciences Humaines Éditions, 1999.
- RIBEIRO, Solon. *Pequena história da fotografia popular*. Fortaleza: Imprensa Universitária, UFC, 1997.
- ROUILLÉ, André. *Les corps e son image*. Paris: Contrejour / Bibliothèque Nationale de France, 1986.
- SAGNE, Jean. *L'Atelier Du photographe*. Paris: Presses de La Renaissance, 1984.
- SAMAIN, Etienne (Org.). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec/CNPq, 1998.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TURAZZI, Maria Inez. Uma cultura fotográfica. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Nº27, Brasília: IPHAN, 1998.

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 Karp. *A fotografia no Império*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2002.

ZUANETTI, Rose, MARTINS, Nelson, REAL, Elizabeth (et.al). *Fotógrafo: o olhar, a técnica e o trabalho*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2002.