



Imagem-objeto: os usos e a popularização da fotografia.

Luísa Kuhl Brasil*

Resumo: O presente trabalho visa fazer uma análise de como a fotografia era usada no início do século XX. Tendo em vista que as maneiras de olhar e ser olhado se transformam com a circulação da imagem fotográfica no fim do século XIX e com a popularização em massa da fotografia a partir da invenção do formato *carte de visite*, as relações dos sujeitos com uma projeção de si mesmos acabam criando um novo regime de visualidade que vai muito além da mera representação que a fotografia disponibiliza. Concebendo a imagem fotográfica como um objeto que possui distintas conotações de acordo com o tempo e o espaço, aqui se busca entender como a partir da sua materialidade ocorre a circulação da fotografia em distintos meios.

Palavras-chave: Fotografia. Popularização. Objetos.

Abstract: The present article intent to make an analysis of how photography was used in the early twentieth century. Since the ways of looking and being looked at to become the movement of the photographic image in the late nineteenth century and the mass popularization of photography from the invention of the *carte de visite* format, the relationship of subjects with a projection of themselves end up creating a new regime of visibility that goes far beyond the mere representation that photography offers. Conceiving the photographic image as an object that has different connotations according to time and space, here seeking to understand how their material from the circulation of the photograph occurs in different ways.

Keywords: Photography. Popularization. Objects.

Olhar uma imagem do passado com olhares do presente pode se tornar uma tarefa controversa e enganosa. Hoje estamos vivenciando a era das imagens. As ruas das cidades em que vivemos estão cada vez mais preenchidas por imagens de todos os tipos; nosso trabalho diário está diretamente vinculado ao computador e nele adentramos num universo onde o meio comunicacional se dá em grande parte por meio de imagens. Vivendo a era digital, ao nos

* Mestranda em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Bolsista CNPq. E-mail: luisakuhlbrasil@hotmail.com



depararmos com imagens produzidas em um tempo onde as pessoas estavam começando a se educar visualmente, é de certa forma, precisar deixar para traz alguns paradigmas que norteiam a própria visão de mundo e sua cognição imediata, por mais que o pesquisador nunca consiga realizar de fato esta missão.

Desta forma, o exercício de olhar para o pesquisador do século XXI que trabalha com imagens é um trabalho diário que transpõe seu objeto de pesquisa. Este exercício o persegue todos os dias, para onde quer que olhe. Assim, a relação objeto-pesquisa se torna algo extremamente íntimo e de alguma maneira intrínseco ao seu próprio ser. Como entender a popularização e circulação da imagem fotográfica nos fins do século XIX sem se apropriar de todo um processo tecnológico e estético ocorrido no século XX? Literalmente não há como se desprender destes processos ao procurar analisar o surgimento e popularização da fotografia.

Para entender o processo de circulação e uso da imagem fotográfica no início do século XX, é preciso tomá-la como um objeto. A relação que os indivíduos deste período tinham com todo o aparato fotográfico (entenda-se: estúdio, fotógrafo, tecnologia, a imagem em si) é a de um evento. Sacar uma foto não era algo natural, não era algo intuitivo ou espontâneo. A ida ao estúdio tinha todo um caráter ritualístico, onde sabia-se como se comportar, onde sabia-se o resultado que iria ter-se ao fim do processo, ou seja, a imagem já era conhecida, já era estereotipada e o comprador a queria exatamente daquela forma. Mas por que ir ao estúdio, gastar alguns contos de réis com algo que eu já conheço, que já sei o resultado? A lógica era outra. Não ia-se ao estúdio para inovar, ia-se justamente para perpetuar o mesmo, para construir uma significação que pudesse equiparar a família Souza à família Silva. O almejado não era a diferenciação e sim a homogeneização. O estereótipo estava dado e para compartilhar características como honra, dignidade, solidez era preciso imitar, fazer mais do mesmo. As referências que o olho do indivíduo “comum” do início do século XX tinha eram restritas ao exemplo de retrato que circulava em todo Ocidente. Basta fazermos uma rápida análise da produção de retratos de estúdio, tanto familiares quanto individuais, para constatar que o diálogo estético ultrapassava Américas e Oceanos. O que no sul do Rio Grande do Sul se produzia era exatamente o mesmo que os grandes estúdios franceses dispunham. As poses, os olhares, as vestimentas, o mobiliário, as tecnologias se equiparavam e por isso tinham respaldo. O sujeito rio-grandense que estava começando a construir suas cidades, que estava se imbuindo de maneiras “civilizadas” de ser e agir, precisava se equiparar ao sujeito europeu, seu grande exemplo de modernidade.

Em 1854, André A. Eugène Disderi criou uma modalidade fotográfica a partir de um aparelho que permitia fazer de 6 a 8 clichês em uma mesma placa fotográfica. Estava inventado o



instrumento que revolucionaria a prática fotográfica, que levaria aos lugares menos prováveis uma cópia do “grande exemplo de modernidade”, estava inventado o formato *carte de visite*. como primeiro registro de industrialização da imagem, foi Disderi o homem que soube fazer da fotografia um mercado. Rapidamente se inserindo nos estúdios europeus (pelo início dos anos 1860), o formato cartão de visita chegou às Américas e aqui se perpetuou. Extremamente mais barato que os retratos em formato gabinete (10,8x16,5cm), o cartão de visita (5,7x10,8cm) era o mais comum e o mais requisitado (LIMA; CARVALHO, 2009, p.31).

A partir da inserção e perpetuação do retrato fotográfico, os sujeitos que antes somente eram mais habituados à narrativas que partissem de documentos escritos, já que o retrato pintado era extremamente caro e somente os nobres e a alta burguesia tinham acesso, agora poderiam realizar o registro de feitos, de rituais e unificação familiar por meio de uma narrativa visual. Neste contexto, os álbuns são a própria documentação desta família. Segundo André Rouillé “a união fotografia-álbum constitui, desse modo, a primeira grande máquina moderna a documentar o mundo e a amearhar suas imagens” (ROUILLÉ, 2009, p.98). Como nos diz o autor, a partir da unificação da fotografia ao álbum privado, as famílias passam a documentar e a criar narrativas de um modo exemplar de ser. Segundo Annateresa Fabris “o álbum era o lugar por excelência da coleção, por estabelecer um fluxo imagético e temporal, no qual o indivíduo projetava seus gostos e suas expectativas” (FABRIS, 2009, p.36) Os valores caros à dignidade e honra familiar eram apresentados no álbum fotográfico. Desta forma, este objeto que compunha a sala de visita, que circulava nas mãos femininas nos chás vespertinos era um instrumento de significação simbólica que sintetizava a felicidade familiar. Muitos destes álbuns chegam a nós pesquisadores hoje, exatamente iguais. Hoje, eles compõem arquivos iconográficos em museus e bibliotecas, assim como arquivos privados, e estão à mercê de nossas interpretações. No entanto, como analisá-los tendo em vista que estas narrativas eram algo extremamente íntimas e que supostamente cabia à matriarca organizá-lo a seu bel prazer? Como se apropriar destas formas de representação e apresentação da atmosfera familiar que, nos álbuns, estas famílias almejavam documentar para a posteridade? Os caminhos para estas respostas podem estar em enxergar o próprio álbum e as fotografias que o preenchem como objetos de coleção.

Jean Baudrillard no livro *O sistema dos objetos* (1993) dedica uma parte à prática de coleção. Segundo este autor, o objeto é algo profundamente ligado ao indivíduo que o possui, é não unicamente um corpo material, mas “uma cerca mental onde reino, algo que sou o sentido, uma propriedade, uma paixão” (BAUDRILLARD, 1993, p. 94). Deste modo, o indivíduo ao colecionar, mais coleciona a si mesmo do que objetos. Ele ainda diz: “a posse jamais é a de um utensílio, pois este me devolve ao mundo, é sempre a de um objeto *abstraido de sua função e*



relacionado ao indivíduo” (1993, p.94). Ou seja, o álbum fotográfico como narrativa de um ideal familiar, se torna um objeto *abstraido* de sua função prática, de sua função como utensílio que abriga fotografias, pois esta narrativa é de certa forma ficcional, é uma idealização de felicidade e “perfeição” familiar. Neste caso o sentido de teatralidade, tanto do retrato único, quanto da narrativa visual vem à tona. Fácil é a analogia que pode ser feita do álbum de família com uma peça teatral. As fotografias seriam as cenas que comporiam a grande peça (ou seja, o álbum) que o diretor (quem monta este álbum) almeja realizar. François Soulages escreve:

Isto foi encenado: todo mundo se engana ou pode ser enganado em fotografia – o fotografado, o fotógrafo e aquele que olha a fotografia. Este pode achar que a fotografia é a prova do real, enquanto ela é apenas o índice de um jogo. Diante de qualquer foto, somos enganados. Isto foi encenado, porque isto ocorreu, em fotografia o referente não está onde se pensa, nem onde se está, nem onde se acredita que esteja (SOULAGES, 2010, p. 75-76).

Assim, em fotografia, e em álbuns fotográficos, temos atores, cenário, roteiro e uma platéia pela qual a fotografia será vista, o sentido de teatralização não se distancia.

O objeto-álbum se desfaz de sua funcionalidade para adentrar no universo mental, onde passa a existir uma relação de paixão entre o indivíduo que cria a narrativa e o próprio álbum. Na montagem e na demonstração deste álbum ocorre uma “reconstrução” do mundo, onde o ato de possuir este “objeto-narrativa” possibilita uma liberdade de imaginação, o sujeito pode ser quem ele almeja ser, o que se aplica para a família também.

O objeto é assim, no seu sentido estrito, realmente um espelho: as imagens que devolve podem apenas se suceder sem se contradizer. É um espelho perfeito já que não emite imagens reais, mas aquelas desejadas...e posso vê-lo sem que me veja (BAUDRILLARD, 1993, p. 98).

Os “reflexos do espelho” que Baudrillard nos fala, aplicando-se ao álbum fotográfico, são os valores e discursos que se criam a partir das imagens. As fotografias estando resguardadas no álbum, possuídas por alguém que as manipula e as administra conforme sua vontade, possibilitam esta relação de “ver sem ser visto” (no caso aqui, sem ser visto pela própria fotografia), já que o álbum não pode revelar a “verdadeira” face familiar. Os outros, as pessoas as quais o álbum justamente foi criado, veem a narrativa visual, mas não veem a verdadeira intimidade, esta é velada.

Antes da invenção da fotografia, eram as pinturas que supriam a necessidade de representação familiar. Telas eram demoradamente pintadas conforme a vontade de quem as encomendava, e o sentido de “ficção”, ou seja, a noção de que uma tela é uma representação da realidade de fato e não a realidade em si era extremamente mais presente e clara entre os



indivíduos. Com o surgimento da fotografia, e todo o discurso de que ela era uma prática ligada ao real, que a fotografia demonstrava exatamente o que o sujeito era, acreditava-se na imagem fotográfica. Em outras palavras, a fotografia era tida como uma imagem “mais real” que a pintura, se acreditava mais nela por ser um processo mecânico e não uma imagem feita pela mão do artista. Segundo André Rouillé, a fotografia é uma imagem “fiduciária”. Para que ela tenha credibilidade, é preciso confiar nela, a imagem precisa viajar, precisa “circular” (ROUILLÉ, 2009, p.51-52). Desta forma, a imagem fotográfica tendo credibilidade, também reais eram os discursos que dela se faziam. Ao mesmo tempo que o indivíduo ao montar um álbum “abstraía” sua funcionalidade, ele depositava confiança num discurso que poderia o elevar a um patamar desejado, à um *status*, à um modo de vida ideal.

A fotografia surge no auge da Revolução Industrial e este acontecimento não se deu por acaso. As novas relações sociais, espaciais e temporais que a inserção das máquinas no cotidiano trouxe, demandaram novas formas de representação. Rápida e estereotipada, a fotografia (principalmente no formato cartão de visita) logo se inseriu de maneira definitiva em distintos meios sociais. Ricos e pobres, grandes burgueses e pequenos proletários disfrutavam do mesmo modo de representação. Seguindo esta lógica, André Rouillé escrevendo sobre a oposição da pintura e da fotografia propõe:

A oposição entre a pintura e a fotografia encontra-se no antagonismo entre as concepções aristocrática e democrática da cultura e da sociedade; e, socialmente na incompatibilidade entre a sociedade pré-industrial e a sociedade industrial, entre os valores do passado e os do presente (ROUILLÉ, 2009, p. 58).

A modernidade, que tem como base a negação do passado e o rumo progresso ao futuro, denota à fotografia caráter democrático. Com a circulação em massa da fotografia, as maneiras de olhar mudam. Por mais que muitos parâmetros estéticos da pintura ainda estejam presentes na fotografia do século XIX¹ somente pelo fato de o número de pessoas que passam a ver-se em imagens ter aumentado, já podemos perceber uma transformação na visualidade que se tinha até então.

Roland Barthes, no clássico *A câmara clara* propõe: “Gostaria que existisse uma História dos Olhares. Porque a Fotografia é o aparecimento de eu próprio como outro, uma dissociação artificiosa da consciência de identidade” (BARTHES, 2009, p. 20). Mudando as formas de representação, mudam-se as maneiras de olhar. A partir da segunda metade do século XIX, as sociedades passam por uma certa “educação visual”, aprendendo a olhar e ser visto, criam-se

1 Segundo Fabris: “a auto-representação que a burguesia realiza no cartão de visita não passa de uma paródia da grande tradição do retrato pictórico, do qual emula partidos compositivos e poses, sem penetrar, contudo, em sua essência” Ver: FABRIS, Annateresa. **Identidades Virtuais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004 pp.32



parâmetros de visualidade, criam-se estereótipos que facilitam o reconhecimento de grupos sociais. E logo, nada mais prazeroso que acumular estas visões, ou seja, o álbum fotográfico como narrativa de ser, existir e estar, é também um modo de juntar, de acumular visões de si mesmo. O que também pode estar relacionado com o processo de industrialização, já que a partir dela o acúmulo de capital se torna algo imperante, transformando até a imagem fotográfica em um bem de consumo.

Além de registrar o ambiente familiar e suas inúmeras pretensões, a fotografia surge para documentar o mundo. Muitos foram os fotógrafos que passaram a registrar o até então desconhecido por grande parte da população. Cidades e povos distantes, monumentos ao redor do mundo e até lugares relativamente aproximados dos novos consumidores de imagens passaram a ser tema nos álbuns e fotografias avulsas. Os álbuns e coleções de fotografias de paisagens passaram a ser comuns nos lares tanto europeus como nas Américas. Colecionar fotografias de lugares era o equivalente a possuir o mundo. Segundo Rouillé, a fotografia cria mundos, a fotografia não é corte nem registro da realidade preexistente e sim ela é a produção de um *novo real*, só que a partir da imagem este *real* passa a ser um real fotográfico. O mundo, as coisas começam a ser assimiladas a partir do que se conhece por imagens (ROUILLÉ, 2009, p.77). Susan Sontag registra isto no capítulo *O heroísmo da visão* no seu livro *Sobre fotografia*. A autora nos diz que as coisas e os lugares se transformaram a partir da invenção da fotografia, graças ao poder que ela tem de marcar os espaços, melhor ainda, de transformar lugares, em *lugares fotográficos*. Sontag dá o exemplo do pôr do sol; a beleza do pôr do sol pode parecer algo clichê e piegas hoje, pois inúmeras foram as vezes que se fotografou este fenômeno, hoje a imagem mental que fazemos do cair do sol está ligada diretamente ao referente fotográfico (SONTAG, 2004). Atualmente nossa visão está determinada pela prática fotográfica, nosso aprendizado e recepção dos acontecimentos se dão por meio de imagens.

Este fenômeno, de “enxergar o mundo por fotos”, de nos educarmos visualmente, passou a ocorrer no momento de popularização da imagem fotográfica. Com o cartão de visita, com os álbuns e o acesso em massa das pessoas às fotos, passamos a nos adaptar com esta nova forma de ver o mundo. Como já foi dito, com a circulação da imagem, acabaram-se criando tipos ideais, em relação a forma, na fotografia. A cópia deveria ser mantida para o reconhecimento. No entanto, ao passo que as câmeras foram ficando mais portáteis, podendo ser carregadas em longas viagens com facilidade, o que mais se almejava era registrar o novo; o olhar nunca antes visto; o registro do inusitado eram as regras seguidas pelos fotógrafos. As pessoas necessitavam conhecer as belezas do mundo e o fotógrafo, este “fornecedor de olhares”, era o mais apto a fazer emergir estas belezas e as tornar conhecidas por todos.



Tendo acesso a estas imagens de lugares distantes, os indivíduos passaram a colecioná-las. Segundo Fabris: “Graças à coleção fotográfica, o homem do século XIX tem condições de viajar imaginariamente, entrando em contato com realidades distantes que se tornam presentes pelo trâmite da imagem” (FABRIS, 2009, p. 34).

Enxergando a fotografia como objeto que, a partir de sua popularização e transformação em bem de consumo, circulava por distintos meios sociais, podemos fazer uma breve análise dos usos destas imagens. Logo após sua “invenção”, a fotografia não enxergou fronteiras e se espalhou rapidamente pelo mundo. Passando de mão em mão, foi motivo de coleção e de projeção de ideais de vida. Colecioná-las era possuir uma pequena centelha do mundo, era ter poder sobre ele. Os olhares se transformaram drasticamente em olhares fotográficos e com isso a própria percepção da realidade passou a ser baseada em fotografias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. **A câmara Clara**. Lisboa: Edições 70, 2006

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. Belo Horizonte: Editora perspectiva, 1993

FABRIS, Annateresa. **Identidades Virtuais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004

FABRIS, Annateresa. **Fotografia e arredores**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009

LIMA, Solange Ferraz de. CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Fotografias: usos sociais e historiográficos**. In: PINSKY, Carla Bassanezi. LUCA, Tania Regina de. (orgs). **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Editora Contexto, PP. 29-60 2009.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. **Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares**. Revista Brasileira de História. São Paulo, vol.23, nº45, PP. 11-23, 2003

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. **Rumo a uma história visual**. In: MARTINS, J. S.; C. NOVAES, S. C. (orgs.). **O imaginário e o poético nas Ciências Sociais**. Bauru, São Paulo: Edusp, 2005, p. 33-56.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac, 2009.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia**. São Paulo: Editora SENAC, 2010.

Recebido em Julho de 2011
Aprovado em Julho de 2011