

Retratos do Brasil Contemporâneo: práticas fotográficas nos séculos XIX e XX

Retratos del Brasil contemporáneo: prácticas fotográficas en el siglo XIX y XX

Portraits of Contemporary Brazil: photographic practices in the 19th and 20th centuries

AUTORES

Marcos Felipe de Brum Lopes*

marcosfblopes@gmail.com

Ana Maria Mauad**

anammaud@gmail.com

Mariana Muaze***

mamuaze@gmail.com

* Doutor em História Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF, Brasil). Pesquisador associado do Laboratório de História Oral e Imagem (UFF). Pesquisador do Museu Casa de Benjamin Constant (IBRAM/MinC, Brasil).

** Doutora em História Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF, Brasil); e pós-doutorado no Museu Paulista da USP. Professora titular do Departamento de História da UFF.

*** Doutora em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF, Brasil). Professora do Departamento de História da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio, Brasil).

RESUMO

O artigo aborda os percursos das práticas fotográfica no Brasil nos séculos XIX e XX e o papel que a fotografia assumiu na cultura visual brasileira. Para o século XIX, valoriza-se a produção do retrato e da fotografia de paisagem; já para o século XX, o texto volta-se para a avaliação da produção da fotografia pública, centrada nas fotografias de imprensa e naquelas produzidas pelas agências de estado. A proposta apoia-se numa estrutura enciclopédica na qual se consolida um conjunto de informações históricas baseadas em pesquisa original e referências historiográficas atualizadas sobre os debates em torno da fotografia e sociedade no Brasil contemporâneo.

RESUMEN

El artículo aborda la evolución de las prácticas fotográficas en Brasil durante los siglos XIX y XX y el rol que la fotografía asumió en la cultura visual brasileña. Para el siglo XIX se valora la producción del retrato y de la fotografía de paisaje. En el siglo XX, el texto se orienta hacia la evaluación de la producción de la fotografía pública, enfocada en la fotografía de prensa y en aquellas elaboradas por las agencias de estado. La propuesta se apoya en una estructura enciclopédica en la cual se consolida un conjunto de informaciones históricas basadas en una investigación original, y en referencias historiográficas actualizadas sobre el debate en torno a la fotografía y la sociedad en el Brasil contemporáneo.

ABSTRACT

The article follows the paths of photographic practices in Brazil in the 19th and 20th centuries and the centrality of photography in the country's visual culture. The text emphasizes photographic portraits and landscapes as the most valued images in the 19th century, whereas in the 20th century it focuses on the production of public photography, in particular press photography and photography from state agencies. Our aim is to offer an encyclopedic structure which consolidates, in each of its parts and sub-parts, historical information based on original research and up-to-date historiographical references concerning the debates about photography and society in contemporary Brazil.

Finalmente passou o daguerreotipo para cá dos mares (...) Em menos de nove minutos o chafariz do Largo do Paço, a praça do Peixe, o mosteiro de São Bento, e todos os outros objetos circunstantes se acharam reproduzidos com tal fidelidade, precisão e minuciosidade que, bem se via que a coisa tinha sido feita pela própria mão da Natureza, e quase sem a intervenção do artista.
Jornal do Comércio, 17/1/1840.

A fotografia ocupou um importante papel na cultura visual brasileira. Neste artigo propomos uma história visual do Brasil Contemporâneo a partir da análise de seus circuitos sociais, usos, funções e agentes. Enquanto no Oitocentos o retrato e a paisagem comandaram a cena fotográfica, no século XX, a fotografia pública, produzida por agências da sociedade burguesa contemporânea, desempenhou esse papel (Mauad, 2014). Um pouco dessa história, é o que será contado a seguir.

1. Os circuitos sociais da fotografia no Oitocentos

A descrição da primeira experiência fotográfica realizada no Brasil ressaltava a rapidez, fidelidade, precisão e minuciosidade do produto final, que parecia tão perfeito quanto a própria Natureza. O deslumbramento com o novo invento não tardou: o imperador d. Pedro II tornou-se o primeiro brasileiro a adquirir uma câmera fotográfica, além de um dos maiores colecionadores de fotografia do seu tempo. O hábito de fotografar e consumir fotografias se alastrou rapidamente. A sociedade imperial se encantou como a nova experiência visual proporcionada pela imagem fotográfica. Numa sociedade em que a maioria da população era analfabeta, tal fato possibilitou novo tipo de conhecimento mais imediato, mais generalizado do mundo. Paralelamente, habilitava os grupos sociais a formas de autorrepresentação até então reservadas à pequena parte da elite que encomendava a pintura de retratos à óleo. A demanda social por imagens incentivou pesquisas no sentido de melhorar a qualidade técnica das cópias, facilitar o processo de produção e retirar-lhe o caráter de relíquia, ainda presente no daguerreótipo, peça única, acondicionada em estojos de luxo.

No Brasil, a fotografia contribuiu para a construção da imagem e autoimagem da sociedade do Segundo Império. A produção fotográfica desse momento orientou-se a partir de duas grandes referências: o retrato fotográfico (em tamanhos que variavam do formato *carte de visite*, foto de 6x9,5 cm, colada sobre cartão de 6,5x10,5 cm ao *cabinet size*, foto de 10x14 cm, colada em cartão de 16,5 cm), e as fotografias de vistas, geralmente feitas em chapa de grande formato (18x24 cm). Sob o império do retrato, grupos sociais se distinguiam, construindo, através de marcas visuais, sua identidade social. O retratado, escolhendo a pose adequada para a *mise en scène* do estúdio fotográfico, evidenciava a adoção de determinado estilo de vida e padrão social. Os objetos, indumentárias, poses e trejeitos usados criavam a ambientação ilusória do estúdio e atuavam como emblemas de pertencimento social, moldados, segundo os códigos de comportamento, referentes ao grupo detentor dos meios técnicos de produção cultural.

Paralelamente, o Império teve sua imagem desenhada pela pena perspicaz dos viajantes e de seus “riscadores” (desenhistas), pelos pintores paisagistas e fotógrafos que por aqui transitaram, desde a abertura dos portos em 1808. Independentemente do registro visual, foi o olhar do estrangeiro que nos enquadrou, ao mesmo tempo em que educou nosso olhar, para que pudéssemos mirar nos espelhos da cultura europeia (Sussekind, 1990). Esta escrita-em-trânsito, típica dos viajantes, forneceria o tom de testemunha ocular aos relatos, escritos no estilo simples da verdade, mas também esteve presente nas aquarelas e nos desenhos dos pintores que acompanhavam as expedições, haja vista os trabalhos de Ender, Rugendas, Taunay, Debret.

PALAVRAS-CHAVE

Brasil; retrato;
paisagem;
fotografia
pública; práticas
fotográficas

PALABRAS CLAVE

Brasil; retrato;
paisaje; fotografía
pública; práctica
fotográfica

KEYWORDS

Brazil; portrait;
landscape; public
photography;
photographic
practices

Recibido:
13.04.2017

Aceptado:
02.08.2017

No Oitocentos, a fotografia de paisagem desenvolvia uma linguagem própria, ao mesmo tempo em que dialogava fortemente com os cânones da pintura romântica e do paisagismo dos grandes panoramas. Como consequência, os fotógrafos utilizavam chapas de grandes formatos para produzirem resultados próximos às vistas pintadas. Além disso, escolhiam temas variados e isolados entre si para compor suas vistas e panoramas, em que se encenavam as relações sociais, produzindo uma colagem de vivências cotidianas, cujas representações de progresso se equivaliam pelo que aparentavam, não pela dinâmica objetiva das relações sociais (Carvalho, 1995).

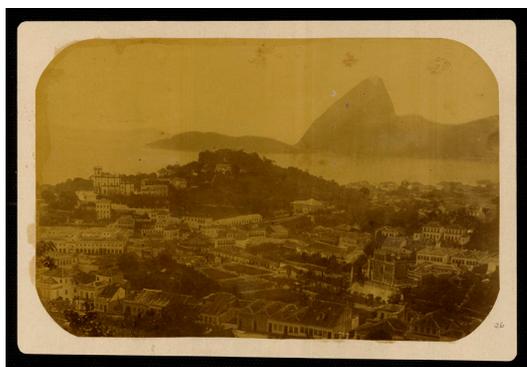


Imagem 1. Panorama da cidade do Rio de Janeiro (Rafael Castro y Odonez, 1834-1865).
Fonte: Coleção Tereza Christina Maria. Fundação Biblioteca Nacional (Brasil).

Um circuito importante para as vistas e panoramas foram as exposições universais. A partir de 1862, a fotografia participou destes eventos como meio de comunicar as riquezas e a vastidão do território. Os emissários do Brasil, treinados na retórica do discurso civilizatório, esforçaram-se para projetar uma imagem da nação mais próxima dos países europeus. Entretanto, a presença do Império fazia-se notar por aquilo que tinha de exótico, de original, de diferente, segundo a lógica colonialista vigente no Oitocentos (Turazzi, 1995).

No Velho Continente, a fotografia esteve ligada à ascensão da sociedade burguesa e à consolidação do capitalista industrial. Contudo, no Brasil, essa experiência se realizou de forma bem peculiar. No Império tropical, valorizavam-se elementos ligados à modernidade burguesa europeia, tais como moda, fotografia, etiqueta, lazer, instrução,

disponibilizando-os às famílias abastadas da classe senhorial, sem abrir mão do projeto político-econômico escravista e agro-exportador, que as beneficiava. A riqueza gerada com o “mundo da escravidão” possibilitava às famílias enriquecidas um tipo de representação diferenciada, com o consumo de fotografia (vistas e retratos) e de outras mercadorias burguesas. Entretanto, não se tratava do desfrute puro e simples de bens, mas da incorporação do modo de vida burguês, com seus comportamentos, hábitos e padrões de consumo cultural. Neste processo, a classe senhorial oitocentista implementou práticas de consumo ligadas à cultura burguesa sem, no entanto, deixar de desfrutar dos benefícios materiais que a estrutura escravista lhe proporcionava. As fotografias, tanto retratos quanto paisagens e vistas, elaboraram um discurso visual que, em consonância com os ideais hierárquicos da jovem nação, buscaram conciliar escravidão e modernidade legitimando um ideal de Império para si e para os outros.

1.1. O Império do retrato

O consumo de imagens fotográficas virou moda no Oitocentos. A corte do Rio de Janeiro era a cidade com maior concentração de fotógrafos, nacionais e estrangeiros, além de modistas, cabeleireiros, joalheiros, entre outros agentes do modo de vida ocidental. Nascida com limitações técnicas que exigiram a imobilidade do fotografado diante da lente do profissional, a fotografia legitimou a centralidade da pose, mesmo depois que novas tecnologias diminuíram o tempo de exposição da foto. Assim, a pose se tornou em emblema da cultura visual oitocentista. Para Maria Inês Turazzi (1995), o *tempo de exposição* da foto era também um *tempo social* necessário para que o indivíduo representasse o papel desejado através de diferentes atributos disponíveis.

Ao contratar os serviços de um estúdio fotográfico, o cliente se dirigia ao salão da pose onde ocorreria um verdadeiro ritual simbólico. O ato de posar envolvia a negociação entre o retratista e o retratado. Ao primeiro cabia o conhecimento técnico: a busca do melhor ângulo, iluminação, enquadramento, segundo padrões estéticos ainda ligados às artes plásticas. Já o cliente, deveria concentrar-se no gesto, expressão facial, indumentária, tudo que produzisse uma imagem condizente com

os símbolos de classe com a qual gostaria de ser identificado. Nesse processo, o indivíduo se destacava como principal personagem da foto, mas também como maior consumidor e produtor de imagens fotográficas, aspecto que também pode ser comprovado em termos numéricos pelo alto quantitativo de *cartes de visite* (retratos masculinos e femininos) individuais encontradas nas coleções de retratos familiares pertencentes à arquivos públicos e privados (Fabris, 1995, p. 11).

A chamada classe senhorial, proprietária de terras e escravos, era a principal consumidora de fotografias, a começar pela própria família imperial. Nos anos 1850, a invenção das *cartes de visite* desencadeou o barateamento dos retratos através da produção de quatro ou oito imagens de uma só vez e popularizou o consumo. Desde de então, houve o aumento da demanda social por fotografias, e o hábito da troca de retratos passou a ser valorizado no fortalecimento das reciprocidades familiares, laços de amizade e compadrio no interior da classe dominante. Essa prática levou as famílias abastadas à moda do colecionismo e ao preenchimento de álbuns de retrato que ficavam expostos nas salas de estar das casas abastadas (Mauad, 1997).

O aumento da produção, consumo e circulação de fotografias também gerou crescimento do número de profissionais e de *atéliers*. Em 1870 já havia trinta e oito profissionais atuando na Corte. Tal expansão foi acompanhada da rápida hierarquização entre os profissionais do ramo que investiam em qualidade técnica na busca de um mercado consumidor. Os versos das imagens passaram a conter: espaços para dedicatórias, premiações nacionais e internacionais, e distinções como *Fotógrafo da Casa Imperial* e *Fotógrafo da Marinha Imperial*. Desta forma, as famílias da classe senhorial procuravam estúdios reconhecidos não só por sua qualidade técnica, mas também pelo prestígio social que os mesmos forneciam.

A pesquisa em diversos álbuns familiares revelou aspectos interessantes. Em termos da composição numérica, a maioria dos retratos era individual e havia certo equilíbrio quantitativo entre homens e mulheres. No entanto, utilizava-se mais o enquadramento de busto (que valorizava o rosto do indivíduo) para as fotografias masculinas e o de corpo inteiro (que valoriza a indumentária) para as

femininas e infantis. As imagens de crianças eram comuns na composição individual, em dupla (com outra criança ou adulto) ou em grupo. As fotografias em grupo, apesar de menos numerosas, possuíam também espaço nos álbuns, prevalecendo os casais com filhos entre os núcleos familiares.



Imagem 2. José Ribeiro de Avellar com carneiro. *Carte de Visite* (Manoel de Paula Ramos, 1870).

Fonte: Coleção Ivone Barros Franco.

As fotos individuais dispostas nos álbuns apresentavam uma narrativa visual que valorizava o grupo familiar nas configurações nuclear e extensa. A escolha, a colocação e a organização das imagens nos álbuns constituíam um ato de construção de memória. Um ordenamento bastante comum inseria os indivíduos no grupo familiar, disponibilizando lado a lado maridos e mulheres, pais e filhos, primos, afilhados, irmãos. A utilização do retrato fotográfico como material de memória coletiva desempenhou o papel simbólico de legitimação da família e de seus indivíduos no Império do Brasil (Muaze, 2006; Muaze, 2008). Outro tema recorrente que aparece nos álbuns eram cerimônias familiares: batizado, primeira comunhão, formaturas e casamentos. Nestas ocasiões, comparecia-se ao estúdio para demarcar os novos ritos em ascensão. As fotografias realizadas nessas ocasiões e distribuídas por meio da troca de *carte de visite* criavam marca própria e atuavam na distinção entre os membros da classe senhorial.

Como alternativa aos altos custos dos ateliers consagrados, além dos estúdios mais simples, havia o fotógrafo itinerante que perambulava pelas províncias oferecendo serviços. De carroça ou no lombo de mulas, esses amadores transportavam

um *kit* que constava de fundo liso, cortinas, esteiras para o chão, além de volumosos equipamentos e químicos fotográficos. O mobiliário pertencia às fazendas e o estúdio improvisado era montado do lado externo, onde houvesse uma boa exposição ao sol. Assim, adaptava-se a *mise en scène* do estúdio fotográfico para o espaço provisório montado. Esse foi o caso de Manoel de Paula Ramos, cirurgião-dentista de profissão e fotógrafo amador, que passou na fazenda Pau Grande nos anos de 1863 e 1870 e registrou vários membros da família Ribeiro de Avellar (Muaze, 2008).

O retrato fotográfico também atuou para demarcar as fronteiras da cor. A escravidão, presente no cotidiano das relações sociais, não passou despercebida aos fotógrafos imperiais que registraram escravos dentro e fora de seus *ateliers*. Christiano Jr., por exemplo, anunciou: “variada coleção de costumes e typos de pretos, cousa muito própria para quem se retira para a Europa” (Almanaque Laemmert, 1866). Sua “coleção de typos pretos” continha *cartes de visite* de escravos encenando diferentes atividades profissionais no estúdio. Havia ainda escravos que posavam em trajes bem cuidados, mas todos sempre descalços, num exercício de enquadramento da escravidão que atendia uma demanda estrangeira pelo exótico.

Em outros casos, os negros eram enfocados pela lente das relações domésticas. Em tais retratos,



Figura 10



Figura 11

Imagem 3. Negros do Rio de Janeiro. *Carte de visites* (Christiano Jr., 1864-1866).

Fonte: Arquivo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN, Brasil).

figuravam amas de leite afro-brasileiras com bebês ao colo, babás com crianças, escravos com senhores, ou ainda escravos vestidos ricamente como forma de ostentação. A escravidão assim encenada caracterizava signo de poder e riqueza material da classe dominante. Contudo, houve ainda aqueles negros e afrodescendentes que compareciam ao estúdio fotográfico como clientes, pois havia estúdios mais baratos que atendiam os egressos do cativo e seus descendentes, apontando práticas e experiências fotográficas diversas na sociedade escravista (Koutsoukos, 2010).

Portanto, se na Europa a invenção e a disseminação da imagem fotográfica ligavam-se à ascensão da sociedade burguesa, ao nascimento do indivíduo moderno e à consolidação do modo de produção capitalista, no Brasil os valores civilizatórios europeus passavam por processo de ressignificação que buscava conciliar modernidade e ideal aristocrático, liberalismo e escravidão, indivíduo e família patriarcal (Muaze, 2008). Reproduzia-se, portanto, uma estratégia pública, utilizada pelo próprio Estado Imperial, que procurou estabelecer a demarcação das fronteiras entre a escravidão, a cidadania e o estado de direito (Castro, 1995).

1.2. Construindo a nação: vistas e paisagens nas exposições internacionais

No Brasil, pode-se dizer que a fotografia adquiriu o prestígio de expressão artística, como técnica nova de representação visual, em 1842, quando as fotografias da Sra. Hippolyte Lavenue foram incluídas, lado a lado com a pintura, na Exposição Geral da Academia Imperial de Belas Artes. Anos depois, em 1861, esse status se confirmou nas Exposições Nacionais, onde a fotografia de paisagem emergia como concepção artística. Portanto, a polêmica se a fotografia era obra de arte não assumiu maiores proporções por aqui, como ocorreu no Velho Continente. Rapidamente a prática fotográfica ganhou autonomia em relação à pintura e elencou suas próprias regras de hierarquização: inovações técnicas, opções estéticas com padrões internacionais, premiação em exposições nacionais e internacionais, clientela consolidada, localização do *atelier* em capitais, contatos com o exterior, proximidade do poder de Estado; e em menor grau, formação artística proveniente das Belas Artes, denotando a autonomização da prática fotográfica (Mauad, 2008).

A estreia brasileira nas grandes exposições internacionais ocorreu em 1862. Nestes eventos, as vistas brasileiras encontraram seu principal espaço de circulação, divulgação e consumo, sempre apresentando temáticas que ora ressaltavam o exotismo e a natureza exuberante do país (índios, flora, fauna), ora valorizavam a modernidade e o progresso através de cenas com plantações de café, estradas de ferro, cidades, com destaque o Rio de Janeiro. Diversos foram os fotógrafos que receberam prêmios internacionais, demonstrando não só o reconhecimento da técnica e da arte, como também a sua integração no repertório da cultura visual Oitocentista. Através da educação do olhar, as fotografias possibilitaram a construção da imagem de Império identificada com o ideal de nação.

Para as exposições internacionais selecionavam-se o que valorizasse determinada representação de Brasil, condizente com aquela que o Império gostaria de ver projetada no exterior, em processo de construção do próprio destino. Assim, a participação brasileira nestes eventos se fez por meio de fotografias apoiadas na retórica civilizatória em que se valorizava a exuberância da natureza tropical, com crença inabalável no progresso e no grandioso futuro. Oferecendo às camadas hegemônicas vasto repertório de signos identificados com beleza natural e progresso, as vistas e paisagens educavam o olhar, conformavam a ideia de nação e de comunidade imaginada para o Império do Brasil (Anderson, 2008).

Paralelamente às fotografias que reforçavam a retórica civilizatória, figurava outro tipo premiado de fotografia nas exposições, voltado à experimentação da linguagem do meio técnico. Incluem-se, nessa modalidade, as imagens produzidas por Valério Vieira (1862-1941), entre as quais a mais famosa, *Os trinta Valérios*, fotomontagem produzida em 1901, premiada com medalha de prata, em 1904, em Saint Louis, nos Estados Unidos. Em ambiente festivo de música, bebidas e conversa, retratavam-se trinta homens todos com a mesma cara, por sinal, a do próprio fotógrafo¹.

O exercício de jogar com os princípios realistas orientadores da produção fotográfica do século XIX apontava para um novo tipo de atitude dos

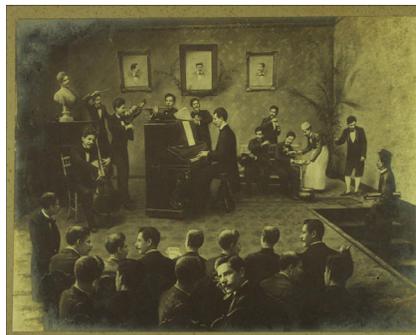


Imagem 4. 30 Valérios (Valério Vieira, 1890).
Fonte: Brasileira Fotográfica. Fundação Biblioteca Nacional (Brasil).

fotógrafos em relação ao mundo visível, não somente por meio da fotografia criativa, mas também nas práticas fotográficas documentais. A fotografia de Valério Vieira torna-se uma espécie passagem de nível entre a prática fotográfica orientada pelo princípio “lâpis da natureza” (Talbot) e outra marcada pela defesa do estatuto de autor, como legitimação artística, vigente nos movimentos pictorialistas que proliferariam no Brasil entre 1910 e 1950. Há ainda outra vertente delineada pela industrialização dos meios de produção da fotografia em que a compartimentação das câmeras e popularização do circuito social da imagem fotográfica, estreitamente associadas ao projeto de imagem moderna, se basearam nos princípios de racionalidade, objetividade e instantaneidade (Rouillé, 2009). Nesses três casos, a experiência fotográfica fomenta a formação de público por cumprir funções diferenciadas: produção do fato noticioso, educação do olhar, propaganda governamental, ou ainda, suporte de memórias.

2. Modernização visual: usos e funções da fotografia no século XX

A revista *Photograma*, publicação do Foto Clube Brasileiro, responsável nos anos 1920, pela difusão da fotografia amadora no Rio de Janeiro, dividia a fotografia em três tipos: anedótica, documentária e artística ou pictorial². Entre os batedores de chapa, os amadores, e os profissionais da fotografia, se

dividiram as categorias de fotógrafo, cada qual desenvolvendo sua prática fotográfica, segundo as mediações culturais de imposição da condição social.

O próprio aprendizado, também, variava: aos batedores de chapa ficaram reservadas as publicidades das fábricas de filmes e de câmeras que, ao venderem os produtos, ensinavam a utilizá-los, desenvolvendo uma pedagogia do olhar nos semanários ilustrados; aos amantes da fotografia, o privilégio dos espaços exclusivos do foto clube, reservados para os iniciados nas artes pictóricas; já os profissionais da fotografia, categoria mais complexa, evidencia as tensões entre ver e representar próprias do circuito de informação da imprensa contemporânea e seus contatos com as vanguardas artísticas novecentistas. A linguagem fotográfica foi se definindo no regime visual contemporâneo, a partir das relações de analogia e de experimentação formal com o referente, organizando, em diferentes espaços de sociabilidade, os locais do aprendizado, da produção, da circulação, do consumo e do agenciamento (Meneses, 2003).

Um conjunto de transformações decorreu do crescente processo de urbanização e industrialização pelo qual o Brasil passou no século XX. Nesse período, a fotografia afirma-se como imagem pública por meio de processo de modernização visual que tem como apoio as novas estratégias de ver e ser visto, associadas à formação de espaço público hierarquizado segundo três principais características: primeiramente pelas lógicas do consumo e da distinção social, próprios da sociedade formada com base na desigualdade; em seguida, os novos dispositivos de visão voltados para o consumo massivo da imagem; e por último, as novas economias visuais que buscaram dar conta da entrada do Brasil no circuito internacional de trocas culturais, próprios da modernidade ocidental e das culturas políticas liberais e capitalistas. Como consequência, se formaram duas importantes agências de produção da imagem contemporânea: a imprensa e o estado.

A forma da elaboração e do envolvimento dessa prática fotográfica com os acontecimentos e vivências que essas imagens registravam definem um lugar social para o fotógrafo que as produziu e,

ao mesmo tempo, o relaciona com seu grupo ou sua geração (Sirinelli, 1996). A experiência fotográfica vivenciada por tais agentes históricos elabora um conjunto amplo e variado de representações do mundo visível. Portanto, ao registrarem as mais diversas condições e situações da experiência humana com propósitos distintos, os fotógrafos e fotógrafas contribuíram para elaborar uma história visual do Brasil contemporâneo.

2.1. Fotografia e imprensa: do fotojornalismo às agências independentes

Os estudos sobre a relação entre fotografia e imprensa apresentam duas perspectivas principais sobre a fotorreportagem e do fotojornalismo brasileiro. Joaquim Marçal de Andrade argumenta que, “quando realizada fora dos estúdios, a fotografia brasileira do século XIX é marcadamente documental”, aspecto no qual “se encontra o ‘germe’ da fotografia jornalística brasileira” (Andrade, 2004). Para Andrade, as fotografias documentais corresponderiam a uma tendência fotodocumentarista, pois retratavam acontecimentos do cotidiano social: chegadas ou visitas da Família Imperial, conflitos sociais, festejos, etc. O autor destaca as fotografias da Guerra do Paraguai (1864-1870) como a origem da reportagem fotográfica no Brasil, pois Henrique Fleiuss, editor da revista *Semana Ilustrada*, contratou fotógrafos para ir a campo retratar os acontecimentos.

As teses de Andrade levantam polêmicas, seja porque não se publicava as fotografias (pois as ilustrações da revista eram desenhos das fotos); seja porque não se pensava as imagens como narrativas; seja ainda porque o conjunto das fotografias não representava um investimento autoral dos fotógrafos sobre temática específica. Por outro lado, de fato, elas exemplificavam a aproximação entre jornal e imagem técnica que inaugurava novas possibilidades de produção e recepção de informação. Sem negar a importância das experiências do século XIX, percebemos a reportagem fotográfica e o fotojornalismo como linguagens e abordagens típicas do século XX, vinculadas ao crescimento das cidades, à industrialização da imprensa, à invenção do instantâneo e ao surgimento do fotógrafo como figura pública.

Já nas primeiras décadas do século XX, a fotografia destacou-se no contexto da industrialização e profissionalização da imprensa. A velocidade da circulação das pessoas e de informação pelo mundo aumentou a partir das inovações tecnológicas. Os mundos distantes, já aproximados ao longo do século XIX através da fotografia de viagens e cartões-postais, poderiam ser noticiados em detalhes. A fotografia seria capaz de fazer ver o que se passava no mundo, e a imprensa selecionava o que merecia ser visto. Esse foi o berço das revistas ilustradas, que adicionavam ao atrativo da imagem, o apelo pelo imediato que a fotografia poderia oferecer.

2.2. Revistas Ilustradas

No Brasil do início do século XX, a *Revista da Semana* foi pioneira a utilizar a fotografia para informar e entreter, envolvendo a imagem técnica em textos e arabescos artísticos, que poderiam ter relação ou não com o conteúdo das reportagens. Posteriormente, publicações como *Fon-Fon*, *Careta*, *Kosmos*, *Ilustração Brasileira* e *Espelho* valorizavam as fotografias como ilustrações do texto, que já ocupavam uma parte importante do espaço nas páginas dos periódicos. O teor do material publicado bailava entre o crítico e o cômico, apresentando, também, caráter educativo. Principalmente após 1920, as revistas ilustradas funcionaram como verdadeiros manuais da vida moderna, civilizada e burguesa (Mauad, 2005). Elas apresentavam o mundo urbano e letrado brasileiro, entremeado por viagens ao “interior selvagem” e eventos na Europa e Estados Unidos.

Modernidade era a palavra-chave das revistas, identificada com o conteúdo visual e marcada nos títulos ou subtítulos das publicações, como em *Espelho*, a revista da vida moderna. Como tal, seguia a trilha das revistas ilustradas internacionais, com conteúdo variado direcionado à família burguesa, valorizava a capacidade comunicativa da fotografia e o espaço majoritário concedido ao conteúdo visual. Os textos diminuía gradativamente e se constituía, muitas vezes, em curtas crônicas, introduções ou contextualizações, deixando o espaço de destaque para a foto, recurso bastante significativo num país cuja alfabetização se restringia às camadas altas e médias da população.

O Brasil das reportagens, se urbanizava, se desenvolvia. Nesse processo, o papel dos produtores das imagens é redefinido. Pela própria natureza técnica da fotografia, configurava-se a necessidade do fotógrafo estar presente nos fatos documentados. Se, por um lado, as revistas desempenhavam papel de veículos de uma nova linguagem visual e narrativa, buscando o reconhecimento do público leitor, por outro, estabeleciam com os fotógrafos uma relação que os mantinha como mediadores do conteúdo das reportagens. Assim, os próprios produtores das imagens começavam a aparecer como figuras credenciadas a “ver” pelo público, imprimindo seus olhares nas revistas. Conferindo ao consumo de fotografias o estatuto de nova experiência social, a prática fotográfica envolvia tanto os autores e as revistas quanto os leitores no produto final.

No final dos anos 1920 e início dos anos 1930, surgiram no Rio de Janeiro duas importantes revistas, *O Cruzeiro* (1928) e *A Noite Ilustrada* (1930). Elas repetiam as fórmulas bem sucedidas e exploravam novas perspectivas, tais como: justaposição de fotos como recurso narrativo, técnicas de impressão mais apuradas (rotogravura), publicação de instantâneos da vida cotidiana (em contraponto às imagens de acontecimentos históricos e de celebridades), valorização de alguns fotógrafos através do crédito autoral e o incentivo à prática fotográfica através de concursos.



Imagem 5. Capa de *A Noite Ilustrada* (maio de 1937).
Fonte: Acervo particular de Marcos Felipe de Brum Lopes.

Nos anos 1940, *O Cruzeiro* revolucionou ao incorporar as fórmulas das revistas estrangeiras, tais como a *LIFE*: total prioridade às imagens, consolidação da dupla de repórteres e fotógrafos, crédito autoral e técnicas de impressão avançadas. A publicação concedeu novo padrão de visualidade às revistas ilustradas. Destaca-se nesse enquadramento a revista *Manchete*, lançada em abril de 1952. Sob a direção do jornalista Adolfo Bloch, a *Manchete* contou com apoio governamental para fazer frente à hegemonia de Assis Chateaubriand, dono do conglomerado *Diários Associados* que monopolizava as principais empresas de rádio e imprensa da época.

Nos anos 1960 e 1970, com o advento e a consolidação da televisão como veículo de massa, o mercado editorial de publicações ilustradas se especializaria com revistas sobre temas específicos, a exemplo das revistas *Claudia* (1961) e *Placar* (1970), voltadas para o público feminino e esportivo respectivamente, e pertencentes à editora Abril de Victor Civita. Na consolidação da cultura da mídia no Brasil, observa-se a especialização dos fotógrafos, que passam a se dedicar a certos temas, eventos e atividades, como a fotografia de moda, que saíria dos catálogos de publicidade e se espalharia pelas páginas das revistas e jornais diários (Rainho, 2012).

No contexto de tensão entre imprensa e estado decorrente do golpe civil-militar de 1964, a revista *Realidade* (1966-1976), publicação da Editora Abril, destacou-se ao inaugurar o jornalismo investigativo. A revelia da censura, informou e discutiu temas proibidos nos anos 1960, entre os quais a repressão policial, o casamento de padres, a condição feminina, o sexo, o aborto, etc. Paralelamente, na revista, delineou-se um olhar fotográfico próprio sobre o Brasil, através da valorização do setor de fotografia que contava com equipe de competentes fotógrafos, como Luigi Mamprin, Chico Guerissi, Jean Solari, David Drew Zingg, Walter Firmo, Maureen Bisiliat, George Love e Claudia Andujar³.

Várias vezes vencedora do *Prêmio Esso*, *Realidade* dava centralidade às fotografias nas reportagens, tanto pelas novidades na linguagem fotojornalística quanto pela relação texto-imagem em várias disposições. A escolha das fotos, coloridas ou em preto e branco, associava-se aos



Imagem 6. Parteiros (Claudia Andujar, 1966).
Fonte: Revista *Realidade* (1968, p. 22).

efeitos que a imagem deveria provocar no leitor. Essas inovações nivelaram a prática fotográfica de documentação e reportagem às experimentações técnicas e estéticas. Tal exercício imprimiria novo tipo de mediação visual, marcadamente, opinativo e crítico, entre o leitor e o mundo apresentado em imagens pelos magazines semanais e jornais diários.

2.3. Jornais diários e agências independentes

Nos jornais diários, as fotografias apareciam esparsamente desde as primeiras décadas do século XX, mas as dificuldades de reprodução, a qualidade do papel e a natureza dos editoriais não cooperavam. Somente no final da década de 1950, os jornais diários incorporariam o fotojornalismo como prática comunicativa regular, destacando-se nesse processo três jornais cariocas: *Última Hora*, *Jornal do Brasil* e o *Correio da Manhã* (Louzada, 2013). Cada um desses veículos contribuiu para a configuração de novo tipo de prática fotográfica na grande imprensa diária associada aos ideais de comunicação rápida e abrangente.

No espaço da imprensa, observou-se – desde a reforma gráfica do *Jornal do Brasil*, em 1955 e posteriormente à criação do Prêmio Esso para fotojornalismo em 1962 (Serrano, 2013) – a gradual tomada de consciência do papel da imagem fotográfica na elaboração do sentido da notícia. Essa consciência, incentivada pela ação de editores de fotografia provenientes do fotojornalismo – como foi o caso do fotógrafo Erno Schneider (1933), no jornal *O Correio da Manhã* – serviu de base à elaboração de nova experiência fotográfica, que alimentaria a luta pela direito do fotojornalista à imagem.

A partir de então, o fotógrafo de imprensa passou a ser considerado não somente como apoio do jornalista, mas também dotado de alguma autonomia na cobertura de acontecimentos políticos. Em que pese a ausência de formação universitária da geração de fotógrafos que vai fomentar uma nova prática fotográfica nas redações, em grande medida, eles abriram caminho à renovação radicalizada no movimento das agências independentes⁴.

É possível identificar esforços para a constituição de agências que mediassem a relação entre fotografias, imprensa e público desde os anos 1930, como é o caso do fotógrafo Mário Baldi, de que trataremos em breve. Porém, as agências de fotógrafos surgiram efetivamente no Brasil nos anos 1960 e multiplicaram-se com especial vigor na década de 1980, constituindo nova forma de agenciamento das imagens, consolidando a produção independente, a prática do arquivamento dos originais e o controle sobre a publicação e a difusão das fotos⁵. Nos anos 1980, as agências independentes funcionavam como cooperativas, possibilitando aos profissionais investir na cobertura de pautas próprias, além de fornecer estrutura de organização, salvaguarda dos originais e negativos fotográficos e distribuição do trabalho. A experiência das agências, como nova dimensão da prática fotográfica, se dá em momento chave de reconfiguração tanto político-econômica quanto dos padrões de visualidade daquela década.

Ao longo dos anos 1980, as agências assumiram dimensão nacional, com representantes em várias cidades do Brasil. Em São Paulo, a *Agência F4*, criada em 1979, por Nair Benedicto, Juca Martins, Ricardo Malta e Delfim Martins, se delineou através de ação politizada e engajada nas lutas pela defesa do direito autoral e pelo estabelecimento de novas relações de trabalho. No Rio de Janeiro, essa agência criou um núcleo com importantes nomes da fotografia: Ricardo Asoury, Ricardo Beliel, Rogério Reis, Zeka Araújo, João Roberto Ripper e Cynthia Brito. Em Brasília, em 1980, Milton Guran, Domingos Mascarenhas, Tonico Mercador e Chico Neiva formaram *Agil* e compuseram um arquivo com imagens dos principais acontecimentos da cena política na capital da República: a luta pela anistia, a Assembleia Constituinte, a retomada do movimento estudantil, o movimento pelas eleições

diretas denominado de Diretas Já, etc. Destaca-se também a agência *Imagem da Terra*, fundada em 1984, no Rio de Janeiro, pelo fotógrafo João Roberto Ripper, voltada à produção de fotografias engajadas aos movimentos sociais e às condições de vida de trabalhadores e de comunidades em situações-limite por todo o Brasil.



Imagem 7. Encontro da UNE (Milton Guran, 1979).
Fonte: Encontro na Bahia 79. *Fotos de Milton Guran*. Livraria Galilei Editora (p. 26).

Embora as agências brasileiras tenham sido inspiradas no modelo das agências internacionais, notadamente, as francesas *Dephot* e *Magnun*, receberam a marca do olhar engajado do período do final dos anos 1970 e início dos anos 1980. Associadas às lutas políticas pela redemocratização política no Brasil, o movimento das agências independentes brasileiras definiu seu engajamento com duas linhas de ação. Na primeira, elaboravam pautas cujo tema para as fotografias centrava na representação política. Na segunda, os fotógrafos investiam nas conquistas profissionais, como, 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 surge como discurso de síntese, de impacto que dialoga com a caricatura e a *charge* nas páginas de jornais e revistas, voltados para a crítica política e denúncia social.

A prática de documentação e de expressão fotográfica, independentemente dos veículos da grande imprensa, desdobrou-se nas décadas de 1990 e 2000, em conjunto variado de iniciativas associadas à ampliação da experiência fotográfica para diferentes comunidades, entre as quais, destaca-se o Projeto "FotoAtiva Cidade Velha", coordenado pelo fotógrafo Miguel Chicaoka,

na cidade de Belém, que procurava aproximar a comunidade da fotografia por meio de exposições em praça pública, com os varais fotográficos; oficinas de diferentes técnicas fotográficas, como a *pinhole*; o levantamento e a organização de documentação fotográfica (Chicaoka, 1998).

3. Práticas de fotógrafos estrangeiros no Brasil

Na primeira metade do século XX, vários fotógrafos estrangeiros em atividade no Brasil encontraram boa acolhida nos projetos estatais, com destaque para o austríaco Mario Baldi e o francês Jean Manzon.

Mario Baldi chegou ao Brasil em 1921 e começou a publicar na imprensa brasileira depois que viajou pelo país como fotógrafo particular de d. Pedro de Orleans e Bragança, neto de d. Pedro II. (Lopes, 2014) A revista *A Noite Ilustrada* abriu espaço para suas imagens, com créditos de autor, que colocavam os herdeiros da família imperial sob novo enfoque público. Em 1935-1936, Baldi criou, com Harald Schultz, a *Photo Yurumi*. A parceria era, na verdade, uma agência que se apresentava como *Brazilian Press-Photo* e estabelecia contato com revistas estrangeiras e agências internacionais. A *Photo Yurumi* chegou a receber os créditos fotográficos na revista da AGFA, indústria de filmes e câmeras fotográficas, bem como na famosa revista alemã *Die Neue Gartenlaube*, com o artigo *Diamantenrausch (Febre dos Diamantes)*, no qual Baldi narra a saga diamantífera no Brasil e apresentava as fotografias dos mineradores. (Imagem 8).

No final da década de 1930, o Ministério de Educação e Saúde o nomeou para fotografar o norte do Brasil no projeto *Obra Getuliana*⁶. Apresentando-se como “o photoreporter do Brasil”, Baldi foi um pioneiro do fotojornalismo brasileiro, recebendo créditos por suas fotos desde os anos 1930 e cultivando o estilo de fotógrafo aventureiro, característica marcante de quase todos os fotojornalistas modernos. Sua trajetória também nos remete à atuação de fotógrafos germânicos em projetos de Estado nos anos 1930-1940. Como Baldi, Erich Hess, Peter



Imagem 8. Mulheres Carajá pedem tabaco ao Príncipe Pedro Gastão (Mario Baldi, Ilha do Bananal, 1936).

Fonte: Coleção Mario Baldi, B 03254_n, Weltmuseum Wien.

Lange e Paul Stille, acompanhados do alemão-chileno Erwin Von Dessauer, também participaram da *Obra Getuliana* (Lacerda, 1994).

A análise deste material visual permite destacar dois eixos principais: o primeiro enfatizava a cultura como patrimônio brasileiro; o segundo redefinia a noção de Brasil pela visualização da alteridade cultural de seus habitantes.

O projeto de registro do patrimônio cultural brasileiro realizado pelo Serviço do Patrimônio Artístico Nacional (SPHAN) a partir da década de 1930, visava a localizar e a preservar bens culturais que refletissem a formação do Brasil como nação. Elegeu-se o barroco como a identidade arquitetônica nacional, projetada ao passado. Apontando para o futuro, fotografavam-se prédios modernistas também como patrimônio brasileiro. Aparecem, novamente os nomes dos fotógrafos Erich Hess, Paul Stille e Peter Lange, além do francês Marcel Gautherot, principal fotógrafo das obras de Oscar Niemeyer. A fotografia se tornava espaço de recriação dos monumentos, no qual a materialidade dos bens culturais revestia-se de historicidade visualizada. Muitas das imagens produzidas eram veiculadas em publicações estatais e em revistas populares, como o caso da revista carioca *Espelho* que veiculou as fotos de igrejas antigas do Rio de Janeiro, de Mario Baldi e Paul Stille.

No campo da cultura como espaço da alteridade, os alemães também estiveram presentes. A chamada *Marcha para o Oeste*, incorporada ao governo

de Getúlio Vargas (1930-1945) como programa nacional, ocasionou contatos com novas paisagens e sociedades. Cabe aqui a constatação de que não havia somente práticas de fotógrafos, e sim práticas fotográficas de profissionais variados, entre cientistas, jornalistas, engenheiros e fotógrafos. Alguns germânicos como Helmut Sick (renomado ornitólogo), Herbert Baldus (antropólogo), Harald Schultz e Heinz Förthmann, além de Mario Baldi, fotografaram e trabalharam juntos em algum momento de suas carreiras, indicando uma rede de sociabilidades e experiências sociais comuns entre esses profissionais. As imagens produzidas no âmbito da Marcha para o Oeste participavam ativamente de um discurso, verbal e visual, sobre o papel e a posição dos indígenas na sociedade brasileira (Lopes, 2015).

Outro estrangeiro que influenciou a fotografia de imprensa e de Estado foi Jean Manzon. O francês, nascido em Paris, começou a fotografar



Imagem 9. Índios Carajá (Mario Baldi, Ilha do Bananal, 1938).
Fonte: Coleção Mario Baldi. B 04940_n, Weltmuseum Wien.



Imagem 10. Vacinação de uma mulher. Expedição FAB/SPI aos Rios Culuene, Xingú e Liberdade (Mario Baldi, 1954).
Fonte: Coleção Mario Baldi. B 44476_d, Weltmuseum Wien.

acompanhando os fotógrafos do jornal *L'intransigeant* como estagiário. Em 1938, iniciou na revista *Vu*, onde adquiriu a experiência que lhe abriu as portas no Brasil como fotógrafo reconhecido internacionalmente. Chegando ao Brasil em 1940, trabalhou para o Departamento de Imprensa e Propaganda, órgão do governo Vargas. Manzon obteve rápido reconhecimento e prestígio da elite política. Em 1943, recebeu convite para trabalhar para a revista *O Cruzeiro*, que lhe ofereceu alto salário. Destacam-se as redes de sociabilidades entre as agências Estatais e as redações dos jornais e das revistas, nas quais as indicações para cargos, apadrinhamentos políticos e admiração artística andavam lado a lado.

A partir desse período, a revista *O Cruzeiro* transformaria o papel da imagem na experiência de ver e ler, bem como daria destaque aos fotógrafos como figuras públicas que, com os repórteres responsáveis pelos textos, recebiam os créditos de autoria. O protagonismo adquirido pelos fotógrafos na *O Cruzeiro* (Costa, 1998) sofreu influência do fotojornalismo de Manzon nos tempos da *Vu* e *Paris Match*. Uma das principais temáticas para a fotografia de Manzon o índio do Brasil. Ele, assim como Baldi, acompanhou as incursões da Marcha para o Oeste e participou da criação da imagem dos indígenas, levadas ao público letrado nas páginas da imprensa. Porém, ao contrário de Baldi, Manzon espetacularizou os índios, investindo na intervenção e na montagem de cenas que relembavam o descobrimento do Brasil (Costa & Burgi, 2012).

A relação estabelecida entre a imprensa e o Estado, sobretudo no período do governo de Getúlio Vargas, permitiu a produção de grandes acervos de imagens com o objetivo de documentar, controlar e inventariar diversos aspectos da vida social. Nesse caso, a fotografia se torna pública para cumprir uma função política que garante a transmissão de mensagem para dar visibilidade às estratégias e disputas de poder. É, portanto, o suporte de agenciamento de memória pública que registra, retém e projeta, no tempo histórico, uma versão dos acontecimentos (Coelho, 2012).

As demandas institucionais determinavam, em alguma medida, o resultado visual final. Contudo, não se pode negar a parcela de criatividade dos

sujeitos fotógrafos, cujas trajetórias, exemplares dessa experiência histórica, redefinem as práticas fotográficas a partir de experiências individuais. Pelas relações próximas entre Estado e imprensa, o fotógrafo empregado em jornal ou revista mediava os objetivos das instituições e da opinião pública.

No século XX, a fotografia também cumpriu importante papel nas relações internacionais, como foi o caso das imagens produzidas pela norte-americana Genevieve Naylor, que passou pelo Brasil em 1941-1942, como funcionária do *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (CIAA), órgão vinculado ao Departamento de Estado dos EUA, e responsável por fomentar a política da Boa Vizinhança, que preconizava aproximação dos Estados Unidos da América como as demais repúblicas americanas. O principal objetivo era levar os países do Cone Sul a abraçarem a causa americana em oposição ao avanço nazifascista do Eixo, daí a necessidade de implementar uma política de mão dupla: a incorporação do “american way of life” pelos sul americanos e aceitação dos mesmos pelo público norte-americano. Para viabilizar essa política investiu-se em produtos da cultura popular de massa, cuja imagem de cada país seguia padrão estereotipado. Ao Brasil cabiam o samba, as mulatas e o malandro.

Entretanto, as fotografias de Genevieve Naylor fugiram a esse padrão, pois mais do que conformar uma imagem do Brasil através dos protocolos etnográficos da alteridade, suas fotografias captaram suas idiossincrasias, em relação aos Estados Unidos. Investiu também nas possibilidades de se estabelecerem nexos comuns entre brasileiros e americanos, em vez de criar diferenças impenetráveis, ou acessíveis somente pelo discurso científico da etnografia. A forma de compor suas fotografias, revelou seu diálogo com as referências visuais de seu tempo, principalmente aquelas associadas à produção artística dos anos 1930, cuja valorização do indivíduo nas relações sociais faziam consonância. O resultado da conjugação dessas referências foi um extenso conjunto de imagens que revela a alteridade plural dos brasileiros e ficou publicizado na exposição “Faces and Places in Brazil”, inaugurada no MOMA, New York, em 1943, e com circulação por outras cidades americanas (Mauad, 2005).

No Brasil do pós-guerra, outros fotógrafos estrangeiros merecem atenção. Destacam-se três frentes de atuação. A primeira diz respeito à atuação nas agências governamentais, como é o caso do francês Marcel Gautherot (Angotti-Salgueiro, 2007). A segunda, ao investimento etnográfico para a valorização da cultura afro-brasileira, expressa pela presença de outro francês no Brasil, Pierre Verger⁷. A terceira, relaciona-se ao trabalho precursor no campo da publicidade e do colonismo social, como exemplifica a trajetória do húngaro Kurt Klagsbrunn (Lissovisky, 2013) ou dos franceses Milan Allran e Jean Solari⁸. Alguns desses profissionais estrangeiros adotaram o Brasil e se tornaram fundamentais para o estreitamento entre prática fotográfica e prática artística. Entre os mais destacados citamos: Hildegard Rosenthal, Alice Brill, Thomas Farkas, German Lorca, Robert Love e Claudia Andujar que, ao se engajar na defesa da causa dos índios lanomâmi, conferiu à experiência fotográfica um relevante valor político (Costa & Silva, 2005).

4. Conclusão

A escolha de uma chave enciclopédica para inventariar o conjunto de práticas fotográficas que configuraram uma possível história para a fotografia no Brasil, enseja a título de conclusão provisória, um duplo desdobramento para a nossa proposta.

O primeiro percurso nos leva de volta ao passado ao recompor uma narrativa que, embora seja apresentada de forma cronológica, não implica em linearidade própria às histórias da fotografia. Nesse registro, a sucessão de técnicas e a identificação dos “grandes fotógrafos” impõe um sentido à experiência de dar a ver o mundo através das imagens. Ao que contrapomos com uma história em que a experiência provocada pela visualidade, pelo sentido da visão e por todos os aparatos e aparelhos elevam sujeitos comuns a condição mediadores culturais. A trama de experiências provocadas pelo uso de uma câmera fotográfica define uma história para a fotografia em estreita relação com a cultura visual que se organiza no Brasil em relação a uma cultura mundializada

sem, portanto, a vocação de ser 'nacional'. As práticas fotográficas se processam como parte das relações sociais orientadas por circuitos públicos e privados em que se identificam a historicidade da experiência visual com cortes de classe, gênero e de etnicidade.

O segundo percurso nos lança ao futuro em face ao desafio da multiplicação exponencial das imagens no século XXI. A experiência visual contemporânea convoca sujeitos coletivos a intervir nas imagens que ainda guardam a matriz fotográfica moderna na imaginação e na evocação emotiva ao clássico "isto foi" (Barthes, 1980). Os movimentos de inclusão visual, de posse da imagem pelos coletivos visuais e a prática fotográfica nos mundos da arte compõem experiências que superam a dicotomia documental/artístico, inserindo as fotografias numa possibilidade de reinvenção do visual que leve em conta o digital, a rede social e a definição histórica de mídia como plataforma de anseios sociais (Kittler, 2016; Mitchell, 2015).

Observamos, por fim, que os discursos da morte da fotografia com o advento da tecnologia digital são quase contemporâneos aos do fim da história (Mauad, 2016a). Entretanto, contra a visada teleológica se institui uma atitude historiadora em que o passado passa ser condição de futuro das imagens na história.

NOTAS

¹ Consultar [http://catalogos.bn.br/lc/port/art_fotografia.html].

² *Photograma* (agosto 1930), 6.

³ Sobre a trajetória de Claudia Andujar, ver Mauad (2012).

⁴ Memória do Fotojornalismo Brasileiro, Fontes Oraís do LABHOI-UFF [www.historia.uff.br/labhoi].

⁵ Depoimentos de Assis Hoffmann, Milton Guran, Nair Benedicto e Zeka Araújo gravados durante o I Ciclo de Palestras Sobre Fotografia (1982), publicados por Ivan Lima (1983); ver também Magalhães & Peregrino (2004).

⁶ O projeto Obra Getuliana tinha o objetivo de comemorar as realizações do presidente ao fim da primeira década de governo, através da mobilização de fotógrafos que registravam diversos aspectos da vida social brasileira, em todas as regiões do país.

⁷ Para um esboço biográfico de Pierre Verger, ver [<http://www.pierreverger.org/fpv/index.php/br/pierre-fatumbi-verger/biografia>]. Consultado [10-01-2014].

⁸ Entrevistas com os fotógrafos, acesso em [www.labhoi.uff.br].

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Anderson, B. A. (2008). *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Cia. das Letras.

Andrade, J. M. F. de. (2004). *História da fotorreportagem no Brasil. A fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839-1900*. Rio de Janeiro: Elsevier.

Angotti-Salgueiro, H. (2007). *O olho fotográfico de Marcel Gautherot e seu tempo*. São Paulo: FAAP.

Barthes, R. (1980). *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Gallimard.

Carvalho, V. C. (1995). A Representação da Natureza na Pintura e na Fotografia Brasileira do Século XIX. In A. Fabris. *Fotografia: usos e funções no século XIX* (pp. 199-232). São Paulo: Edusp.

Castro, H. (1995). *Resgate: uma janela para o oitocentos*. Rio de Janeiro: Topbooks.

Chicaoka, M. (1998). Projeto FotoAtiva da Cidade Velha. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 1(27), 188-195.

Coelho, M. B. (2012). *Imagens da nação*. Belo Horizonte/São Paulo: UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/EDUSP.

Costa, H. & Burgi, S. (2012). *As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro. 1940-1960*. São Paulo: Instituto Moreira Salles.

Costa, H. & Silva, R. (2004). *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naif.

Costa, H. (1998). Palco de uma história desejada: o retrato do Brasil por Jean Mazon. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 1(27), 139-159.

Costa, H. (2008). 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*, 16(2), 131-173.

Fabris, A. (1991). A invenção da fotografia. In A. Fabris. *Fotografia: usos e funções no século XIX* (pp. 11-38). São Paulo: Edusp.

Guran, M. (2005). Fotografia e transformação social. 1º Encontro sobre Inclusão Visual do Rio de Janeiro (pp. 1-10). Rio de Janeiro: Centro Cultural Correios/FotoRio.

Kittler, F. (2016). *Mídias óticas*. Rio de Janeiro: Contraponto.

Koutsoukos, S. S. M. (2010). *Negros no estúdio do fotógrafo, Brasil segunda metade do século XIX*. Campinas: Editora Unicamp.

Lacerda, A. L. De. (1994). A Obra Getuliana ou como as imagens comemoram o regime. *Estudos Históricos*, 7(14), 241-263.

- Lima, I. (1983). *Sobre Fotografia*. Rio de Janeiro: Sindicato dos Jornalistas/Funarte.
- Lissovski, M. & Mello, M. (2013). *Refúgio do Olhar: A fotografia de Kurt Klagsbrunn no Brasil dos anos 1940*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- Lopes, M. F. B. (2014). *Mario Baldi: fotografias e narrativas da alteridade na primeira metade do século XX*. Tese de Doutorado, Universidade Federal Fluminense. Niterói, RJ, Brasil.
- Lopes, M. F. B. (2015). Indiologia brasileira. Literatura, fotografia e alteridade cultural na obra do austríaco Mario Baldi. *Pandaemonium Germanicum*, 18(26), 72-103.
- Louzada, S. (2013). *Prata da Casa: Fotógrafos e a Fotografia no Rio de Janeiro (1950-1960)*. Niterói: EDUFF.
- Magalhães, A. & Peregrino, N. F. (2004). *A fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo*. Rio de Janeiro: FUNARTE.
- Mauad, A. M. (1997). Imagem e auto-imagem do Segundo Reinado. In L. F. Alencastro. *História da Vida Privada no Brasil, 2: Império* (pp. 181-232). São Paulo: Companhia das Letras.
- Mauad, A. M. (2005). Genevieve Naylor, fotógrafa: impressões de viagem (Brasil, 1941-42). *Revista Brasileira de História*, 25(49), 43-75.
- Mauad, A. M. (2005). Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. *Anais do Museu Paulista*, 13(1), 133-174.
- Mauad, A. M. (2008). *Poses e Flagrantes: ensaios sobre história e fotografias*. Niterói: Eduff.
- Mauad, A. M. (2012). Imagens possíveis. Fotografia e memória em Claudia Andujar. *Revista do Programa de Pós-graduação da Escola de Comunicação da UFRJ*, 15(1), 124-146.
- Mauad, A. M. (2013). Fotografia Pública e Cultura Visual em perspectiva Histórica. *Revista Brasileira de História da Mídia*, 2(2). Recuperado de [http://www.unicentro.br/rbhm/ed04/dossie/01.pdf]. Consultado [15-01-2014].
- Mauad, A. M. (2016). O passado em imagens: artes visuais e história pública. In J. Almeida, R. Santhiago & A. M. Mauad. *História Pública no Brasil. Sentidos e itinerários* (pp. 87-97). São Paulo: Letra e Voz.
- Mauad, A. M. (2016a). O que restou – história e documento – na prática fotográfica de Rosangela Rennó. In A. Freitas, et al. *Imagem, narrativa e subversão* (pp. 69-102). São Paulo: Intermeios.
- Mello, M. T. B. (1998). *Arte e Fotografia: o movimento pictorialista no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte.
- Meneses, L. M. (2013). *Entre apertadores de botão e aficionados – prática fotográfica amadora em Belo Horizonte (1951-1966)*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, Brasil.
- Meneses, U. T. B. (2003). Fontes visuais, cultura visual, História visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, 23(45), 11-36.
- Mitchell, W. J. T. (2015). *Image Science*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Muaze, M. (2006). Os guardados da viscondessa: fotografia e memória na coleção Ribeiro de Avellar. *Anais do Museu Paulista: História e cultura material*, 14(2), 73-106.
- Muaze, M. (2008). *As Memórias da Viscondessa: família e poder no Brasil Império*. Rio de Janeiro: Zahar/FAPERJ.
- Rainho, M. C. (2012). *Moda e Revolução nas páginas do Correio da Manhã: Rio de Janeiro, 1960-1970*. Tese de Doutorado, Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, Brasil.
- Reis, D. A. (2000). *Ditadura Militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Rouillé, A. (2009). *A fotografia. Entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: SENAC.
- Serrano, A. P. (2013). *De frente para a imagem: O Prêmio Esso e o fotojornalismo no Brasil Contemporâneo 1960 a 1979*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, Brasil.
- Sirinello, F. (1996). Geração. In J. Amado & J. Ferreira. *Usos e abusos da História Oral* (pp. 131-138). Rio de Janeiro: FGV.
- Sussekind, F. (1990). *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Turazzi, M. I. (1995). *Poses e Trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo*. Rio de Janeiro: FUNARTE & Rocco.