

ALGUMAS REFLEXÕES PARA O ESTUDO DAS IMAGENS FOTOGRÁFICAS

Marcelo Eduardo LEITE ¹

Resumo: Este artigo tem como objetivo central refletir a respeito das formas analíticas voltadas as imagens fotográficas. Para tal, traça um caminho que ‘visita’ os principais autores que se dedicam à análise e ao estudo das imagens. Finalmente, busca-se colocar algumas questões que estão relacionadas diretamente à subjetividade presente na interpretação e leitura deste suporte imagético.

Palavras Chave: Fotografia; metodologia; imagem; realismo.

Resumo: This article reflects about the photographic realism. In order to achieve this result we studied the main authors that discuss it and analyse images. Finally, we intend to put some questions related to subjective that is presented in the interpretation of imagetive support.

Key-Words: Photography; methodology; image; realism.

Para a humanidade, o período renascentista traz novas formas de pensar o mundo e a busca de um novo sistema formal de representação, sendo uma referência para a vinda de uma nova lógica de produção imagética. A procura de uma retratação o mais fiel possível das coisas tem no desenvolvimento da “câmera obscura” um marco. Tal invento permite que se projete por meio de um pequeno orifício uma imagem, captada por um sistema de lentes, possibilitando que, no interior da câmera, um artista faça um desenho ou pintura, copiando os traços da imagem projetada. Tal registro é aceito socialmente como uma cópia fiel da realidade (MACHADO, 1984, p.30-42).

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Multimeios da UNICAMP – Instituto de Artes – UNICAMP – 13083-970 – Campinas – SP.

Posteriormente, com o avanço dos conhecimentos técnicos, fruto, sobretudo, do advento da sociedade capitalista, observa-se os mais variados avanços nas ciências. Vários estudiosos pesquisam as alterações decorrentes da exposição dos “sais de prata” à luz. Os progressos alcançados nesse campo permitem, que no início do século XIX o mundo encontre a tão almejada fixação da imagem. Em pouco tempo, surgem as primeiras fotografias que são uma nova e contundente resposta para uma sociedade engajada em obter o almejado “registro absoluto” da realidade. A “cena positivista” imprime uma nova forma de pensar o mundo, provocando um distanciamento entre sujeito e objeto, propondo assim que a compreensão das “coisas da natureza” esteja vinculada à exterioridade dos fenômenos sociais (SÔLHA, 1998, p.38). Essa nova forma de representação ancora-se no reconhecimento e na tentativa de reprodução do mundo visível, ou como define Dubois, dá-se a partir de então, “(...) uma espécie de consenso de princípio que tem por pretensão o verdadeiro documento fotográfico **presta contas do mundo com fidelidade**” (DUBOIS, 1994, p.25. grifo do autor).

A fotografia estaria assim distante dos aspectos negligenciáveis da vida social e, pelo menos aos olhos do senso comum, impossibilitada de mentir, sendo interpretada então como prova cabal da realidade que revela. No momento de seu surgimento, portanto, a fotografia aparece como cópia fiel do mundo, representando as coisas de forma idêntica ao que os olhos vêem. Trata-se, segundo o ponto de vista da época, da expressão de uma visão objetiva da realidade. A forma explícita como a oposição entre subjetividade e objetividade aparece colocada nessa perspectiva, acaba estabelecendo um antagonismo entre fotografia e pintura. Se o registro fotográfico obtido por meio mecânico provoca uma ruptura em relação às práticas de reprodução disponíveis, ele surge cercado por discursos que o definem como cópia fiel da realidade. A pintura, por sua vez, permanece vista como fruto do gênio e do talento individuais.

O avanço tecnológico submete o processo criativo a novas regras, o que gera calorosos debates no mundo cultural do período. Uma das vozes audíveis na época é a de Charles Baudelaire que alerta para que a fotografia se limite a sua verdadeira função, qual seja: “(...) servir à ciência e às artes, mas de maneira bem humilde, como a tipografia e a estenografia, que não criaram nem substituíram a literatura” (apud DUBOIS, 1994, p.29). Nesta afirmação, vemos exemplificado o receio de muitos artistas - a possibilidade do avanço tecnológico invadir o território do imaginário – e as reservas em relação à fotografia, inicialmente aceita apenas como auxiliar de processos e técnicas já existentes.

Com a difusão do registro fotográfico ao longo do século XIX, que abarca progressivamente os mais variados grupos sociais, o que de certa maneira provoca, um primeiro indício de fragilização do discurso da mimese, não parece difícil arriscar a hipótese de que ao buscar os profissionais da fotografia nos seus ateliês fotográficos, a clientela atua diretamente no processo de desconstrução do discurso “realista” em voga. O retratado, ao participar ativamente do processo de “construção” da imagem, mesmo que de forma inconsciente, participa do desmantelamento da crença no realismo fotográfico. Quer dizer: a mesma sociedade que endossa a idéia do realismo fotográfico, atua como cúmplice da própria transformação do real por meio da fotografia. As mais variadas formas de produção da fotografia cujos adereços e indumentárias para os modelos, bem como as técnicas de uso da luz natural, e ainda as formas de manipulação dos materiais e de reprodução da imagem etc. contribuem para a formação de uma nova realidade de acordo com interesses específicos de representação.

Não há como discordar de Peter Burke quando ele afirma ser a fotografia não apenas um registro objetivo da realidade, mas fruto da seleção realizada pelos fotógrafos, “(...) segundo seus interesses, crenças, valores, preconceitos (...)” (1992, p.27). Nesse sentido ela é tributária, consciente ou inconscientemente, das convenções pictóricas e sociais de sua época. Nos mais variados trabalhos fotográficos, de diferentes períodos, mostra o autor, nota-se uma comunicação entre os valores canônicos vigentes e a produção de imagens. O que os fotógrafos nos apresentam, portanto, não são meros reflexos do real, mas representações da realidade, constituídas por suas lentes e por seu olhar.

Não há profissional ou estudioso da imagem hoje que possa discordar desse tipo de formulação. Nos termos de Mirian Moreira Leite, a linguagem fotográfica “(...) como uma elaboração sistemática de significações de uma sociedade - apresenta-se como uma resposta provisória, parcial e fragmentada de questões já feitas” (LEITE, 1993, p.47). De modo correlato sugere Turazzi: as significações veiculadas pelos registros fotográficos são, para as sociedades retratadas, imagens que estas projetam de si mesmas (1995, p.110). Nesse sentido, as imagens não falam por si só, mas expressam um diálogo com os modos de vida típicos da sociedade que as produz (NOVAES, 1998, p.116).

A técnica fotográfica e, obviamente o exercício pleno da mesma, é também um elemento de fundamental importância para os termos dessa discussão. O profissional

da fotografia, por sua vez, é agente e personagem do registro; suas concepções estéticas e morais interagem com o mundo, e é a partir dessa interação que a interpretação emerge. Os materiais fotossensíveis e os equipamentos para a obtenção do registro permitem ao fotógrafo atuar sobre a realidade a ser registrada, articulando luz, enquadramento e objeto do registro etc. (KOSSOV, 1989, p.24)

Para a compreensão das várias faces da relação entre fotografia e sociedade, devemos considerar também que a imagem produzida só encontra o seu sentido ao ser projetada no meio social. Estamos, assim, diante de dois universos que se relacionam de perto com a produção fotográfica: o ato fotográfico em si e, numa segunda etapa, “(...) os circuitos de difusão culturalmente codificados da sociedade (...)”. Por serem fruto do meio social, e diretamente condicionadas a códigos particulares do contexto em que são produzidas, as imagens fotográficas são possuidoras de significados variados. Sua interpretação, portanto, implica necessariamente uma aproximação “(...) por intermédio de mecanismos de compreensão de sua produção e sentido” (TACCA, 1999, p.18-29).

Novas perspectivas de análise

Alguns teóricos trouxeram, sobretudo a partir de 1980, sugestões que indicam caminhos interessantes para compreendermos e analisarmos o registro fotográfico. Vejamos rapidamente. Nas últimas décadas, estudos realizados, sobretudo nas áreas da Semiologia, Comunicação e História, lançaram nova luz sobre o universo dos registros visuais. No campo da semiologia, por exemplo, destaca-se o trabalho já clássico de Roland Barthes, *A Câmara Clara* (1984), no qual ele elabora uma perspectiva de análise que identifica dois elementos nas fotografias: o *Studium* e o *Punctum*. O primeiro estaria diretamente ligado às condições gerais apresentadas pela imagem fotográfica, seu contexto cultural e motivações no sentido mais amplo do termo. Reconhecer o *Studium*, diz ele, é “(...) fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, mas sempre compreendê-las (...)”. O *Punctum*, por sua vez, romperia com o *Studium*, já que é o elemento contido na imagem que atua no nosso inconsciente modificando o seu sentido. Ele diz respeito, portanto, a um mecanismo de percepção pessoal e, por isso mesmo, intransferível (BARTHES, 1984, p.48).

Barthes entende que a imagem fotográfica emana do real, mas reconhece que no processo de registro das imagens, o imaginário joga papel incisivo (1984,

p.114-5). A imagem fotográfica, para ele, transfigura o referente e, ao mesmo tempo que não podemos negar a existência da realidade, reconhecemos que esta só emerge como tal no processo de criação.

A questão do referente e de sua relação com o artefato fotográfico está no centro das discussões e propostas de análise em geral. Compreender a estrutura de uma fotografia não significa, é claro, excluir a realidade, mas entendê-la como uma forma de representação, buscando, assim, uma aproximação com um novo modo de construção que se estabelece na câmara escura.

Publicado simultaneamente ao de Barthes, o livro de Raúl Beceyro, *Ensayos sobre Fotografia* (1980), constitui outra referência fundamental para o estudo da imagem fotográfica. Sua análise salienta o papel do fotógrafo na construção da cena fotografada, apontando que cada imagem apreendida é detentora de determinadas opções que são fruto da manipulação e do conhecimento da técnica fotográfica. Estes, são, de sua perspectiva, os componentes imprescindíveis à compreensão da imagem. Se isto é verdade, para Beceyro, não existem modelos prontos para a análise do material fotográfico. Analisar os princípios da construção imagética, nos termos de Beceyro, significa caminhar em direção à explicação do sentido das imagens (BECEYRO, 1980, p.88-9). Elementos que em um primeiro momento podem ser vistos como meramente técnicos, tais como, foco, ângulo, linhas, perspectiva etc., numa análise mais aguçada, indicam as formas pelas quais o fotógrafo usa os recursos técnicos como elementos determinantes de sua interpretação do meio social, atenuando ou acentuando certos componentes da realidade. De nosso ponto de vista, a característica mais sedutora do trabalho de Beceyro é a tentativa de aproximação das atitudes técnicas do fotógrafo com o contexto cultural retratado. Ele nos obriga a reconhecer que o uso da técnica para a linguagem fotográfica é uma forma de construção de uma mensagem específica.

Outro importante trabalho para os termos dessa discussão, também publicado nos primórdios da década de 1980, é *O Ato fotográfico* de Philippe Dubois. Entre outras coisas, Dubois indica que a fotografia procede de uma conexão física com o seu referente provocado por traço ou marca da emanção luminosa. Dessa forma, ela não pode ser vista como cópia da realidade, tampouco como algo que possui um significado próprio e independente. A imagem fotográfica, para ele, enquadra-se na categoria dos **signos** denominados de **índices**; são os **signos** que mantêm, ou que mantiveram, em um determinado instante do tempo uma relação de conexão com o real. Segundo o autor, a

fotografia exige uma forma própria de interpretação que difere dos outros signos indiciários, configurando-se como uma categoria epistêmica absolutamente singular. Ela inaugura não só uma nova forma de representação imagética, mas também de pensamento sobre a sociedade, remetendo-nos a uma nova relação com as formas de representação, com o tempo, com o espaço, com o real, com o sujeito, com o ser e o fazer (DUBOIS, 1994, p.94).

No Brasil uma importante voz nos debates a respeito das potencialidades da imagem fotográfica vem de Arlindo Machado e de seu livro *Ilusão especular* (1984). Sem pretender reconstituir todo o complexo argumento do autor, gostaríamos de destacar apenas sua discussão a respeito do referente fotográfico. Crítico feroz da teoria da objetividade fotográfica, o autor opõe-se, antes de mais nada, à idéia da imagem como um “espelho do real”. Na crítica a essa perspectiva, aponta que o discurso da mimese deriva sobretudo da crença na existência de uma delegação dada pelas capacidades químicas do suporte fotográfico. Para ele, o discurso que defende a “veracidade” da imagem fotográfica encontra respaldo tanto no senso comum, quando nas teorias mais complexas sobre a imagem e seus sentidos. Esta interpretação ingênua, deixa-se seduzir pela “(...) mística das emanações luminosas que se fixariam automaticamente na película (...)”. Defendendo a existência de códigos formadores da imagem fotográfica, Machado entende que o próprio fenômeno de penetração dos traços de luz na objetiva constitui uma reestruturação física que se conforma a um novo sistema pictórico. E debatendo com Barthes, para quem “sem o referente não há fotografia”, afirma que “(...) só com o referente, muito menos”. Afinal, continua ele, ainda dependemos de inúmeros elementos determinantes para a confecção da imagem, tais como luz, película sensível, objetiva, fotógrafo, técnica etc. Em sua concepção, no processo de formação da imagem fotográfica, a informação luminosa se codifica e se reestrutura, conformando-se à convenção de um determinado sistema pictórico (MACHADO, 1984, p.38-9).

Arlindo Machado retoma numa publicação recente a discussão esboçada no trabalho anterior a respeito do realismo fotográfico (MACHADO, 2001). Para ele, vivemos em um momento decisivo, devido ao avanço generalizado das novas tecnologias que permitem a manipulação e conseqüente alteração dos traços existentes nos registros imagéticos. Ele indica, assim, que a derrocada do mito do realismo fotográfico se tornou inevitável e que este possivelmente encontrará o seu fim até no âmbito do senso comum.

Publicado pelo filósofo Vilém Flusser *A Filosofia da Caixa Preta* (1985), trata-se de um livro que muito contribui para a discussão acerca das implicações técnicas da fotografia e as possibilidades de intervenção do fotógrafo nesse processo. Entre tantas colocações extremamente inovadoras de Flusser, a nosso ver, uma das mais marcantes é quando ele salienta ser um equívoco a crença de que no ato fotográfico há uma escolha livre do fotógrafo com relação ao registro. Para ele, o que é determinante nesse processo é o “aparelho” fotográfico. Nas suas palavras, o fotógrafo funciona em função da câmera, desta forma, elementos de escolha pessoal, tais como, critérios estéticos, políticos e epistemológicos são programados pelo “aparelho” fotográfico, este sim, detentor de uma imaginação praticamente infinita. Algumas das possibilidades de criação seriam extremamente exploradas pelos fotógrafos, outras, não, resistindo intocáveis no “aparelho” inúmeras possibilidades inexploradas de criação (FLUSSER, 1985, p.37). Vilém Flusser também aborda a questão da recepção e leitura da linguagem fotográfica, para ele quanto mais pessoas exercitarem o ato de fotografar, menos pessoas entenderão o significado das imagens. A automação teria embutido a crença do domínio do homem sobre a máquina fotográfica, essa falsa idéia de domínio sobre o processo dificulta o deciframento das imagens produzidas, já que todos acreditam saber fazê-las. Para ele, acreditar que se dominou a máquina é, antes de tudo, ser dominado por ela (1985, p.61).

Outra importante referência na bibliografia nacional é Boris Kossoy. Atuando principalmente nos campos da História e da Comunicação Social, Kossoy é interlocutor obrigatório no que diz respeito à pesquisa e à análise das imagens fotográficas. As contribuições que seus trabalhos trazem são inúmeras. Primeiramente, mencionaria o modo como destaca a importância das fontes fotográficas para a pesquisa histórica e, no sentido inverso, a necessidade de um aprofundamento da história social para a compreensão das imagens fotográficas. Kossoy propõe um método de trabalho para a leitura de imagens constituído por etapas, que incluem a busca de informações a respeito do fotógrafo e o levantamento minucioso de dados sobre o tema em questão. Outro ponto que chama à atenção em suas pesquisas é a maneira como define o fotógrafo como “filtro cultural”, entendendo que fotografar é tomar uma atitude diante da realidade, fazendo uso dos estados de espírito e da ideologia, elementos que, segundo ele, transparecem na fotografia.

O autor defende ainda a existência de uma dupla condição da fotografia, chamando-as de “duas realidades”. Já anunciada em *Fotografia e História* (1989),

esta teoria é mais precisamente elaborada em publicação recente, *Realidade e Ficções na Trama Fotográfica* (1999). Segundo ele, a fotografia possui como conteúdo algo “(...) que não corresponde necessariamente à realidade que envolveu o assunto (...)”. Kossoy indica, assim, a existência de uma “segunda realidade” na imagem fotográfica que corresponde à realidade da representação, “(...) construída, codificada, sedutora em sua estética (...) elo material do tempo e espaço representado, pista decisiva para desvendarmos o passado”. Para ele, a “(...) ‘primeira realidade’ é a realidade do assunto em si ‘na dimensão da vida passada’; diz respeito, à ‘história particular do assunto’ (...)”. É no universo pessoal do fotógrafo que a técnica de produção da imagem é manipulada; é nessa instância que ocorre o ato fotográfico em si, sendo feita a conexão entre o dispositivo imagético e o real.

Como vimos, as fotografias são materiais produzidos socialmente e, portanto, fruto das condições oferecidas pela realidade social em questão. Disso deriva a necessidade de considerar as condições técnicas da produção e a formação social do fotógrafo escolhido, bem como o ambiente em que este material foi produzido e, ainda, a lógica de produção dessas imagens. Devemos também levar em conta as informações contidas nas imagens, lembrando sempre que estas estão ligadas às formas de leitura que são próprias do universo que as produz.

Esta rápida passagem por parte da bibliografia referente à análise da imagem fotográfica permite uma percepção mais ampla dos possíveis caminhos para seu estudo. A nosso ver, erra quem pensa que tal bibliografia nos forneça uma fórmula analítica fechada, muito pelo contrário, os textos e autores fornecem instrumentos que se enriquecem de acordo com a experiência da pesquisa.

Voltamos com isso à nossa questão inicial: a existência de “uma realidade” na imagem fotográfica. A nosso ver, o diálogo com a literatura teórico-metodológica evidencia a presença de múltiplas “realidades” que se apresentam diante de nós. Entre outras coisas, notamos que ao constatar-mos na fotografia uma relação direta dela com a realidade, percebe-se, também, que nesse caminho existem, entre o referente e o artefato, as ações da técnica, do meio, do fotógrafo, da cultura etc. Podemos até dizer, que a “realidade” pode estar localizada exatamente fora da “cópia”, da fotografia em si. Como nos alerta Barthes, a identificação pode ocorrer de forma única e intransferível, entre o leitor da imagem e o registro em si. Perguntamos: a “verdade” pode estar em que vê a imagem fotográfica? Pensamos que não seria exagerado afirmarmos que as

fotografias são possuidoras de uma verdade particular e intransferível, já que nelas podemos reconhecer elementos perdidos da nossa história afetiva e material.

Os autores aqui brevemente apresentados nos ajudam a ver a produção fotográfica, e a conseqüente manipulação dos equipamentos e materiais, como dados fundamentais (além de sedutores) para discutir a relação entre a realidade, o fotógrafo e as fotografias. Posições como as de Arlindo Machado, que levanta a importância dos recursos técnicos diante do real, ou observações como as de Raúl Beceyro - que destaca as formas de produção de linguagem produzida pelos fotógrafos em função de seu envolvimento com a realidade vivida - deve ser uma inspiração permanente para a análise dos mais variados pesquisadores, ou de Boris Kossoy, que nos apresenta a sua teoria das “múltiplas realidades”.

Isto posto, o que se evidencia no estudo das propostas analíticas é a busca do máximo de familiaridade para com as mais variadas facetas que permeiam a produção e a projeção da imagem fotográfica. Assim, a nosso ver, a grande contribuição desses autores é fornecer instrumentos de reflexão e de aproximação para com as “múltiplas realidades” existentes nas imagens fotográficas. Estes são os sinais, mas como percorrer o caminho?

Perspectivas para o estudo das *cartes de visite*

Como vimos, existe uma vasta e rica discussão que nos conduz no debate analítico voltado às imagens fotográficas. Mas, do ponto de vista da condução da pesquisa, existem outros elementos que são determinantes para que possamos tecer uma reflexão profunda sobre o objeto. Deste modo, a história social e econômica, a história da técnica fotográfica, a compreensão das representações simbólicas da produção, bem como, dos circuitos de circulação das fotografias, tornam-se fundamentais. Estudar fotografias requer do pesquisador, de imediato, uma aproximação para com o meio a ser estudado. Deste modo, os estudos que se apóiam nos materiais visuais, sejam eles, desenvolvidos na área das Ciências Sociais, na área da Comunicação Social, ou da própria História Social, são de grande valia para criar a rede que nos conduz ao entendimento das imagens fotográficas.

Devemos crer então que as fotografias são materiais produzidos socialmente e, portanto, fruto das condições oferecidas pela realidade social em questão. Disso deriva a necessidade de considerar as condições técnicas da

produção e a formação social do fotógrafo que faz a imagem, bem como, o ambiente em que este material foi produzido e, ainda, as motivações que permeiam esta produção. Em segundo lugar, deve-se levar em conta que estas imagens podem conter informações que estão extremamente ligadas às formas de leitura que o contexto onde se originam elabora. Devemos lembrar que, outro ponto importante é a identificação dos **componentes estruturais** da fotografia. Ou seja, os elementos constitutivos da imagem, tais como o assunto, a tecnologia e o fotógrafo. Este último sendo aquele que, movido por razões de ordem pessoal ou profissional, desenvolve seu trabalho dentro de um complexo processo, onde a cultura, a estética e a técnica resultam na expressão fotográfica. Como nos ensina Kossoy, o **espaço** e o **tempo** são coordenadas de situação e, **assunto, tecnologia e fotógrafo**, os elementos constitutivos da imagem que geram a fotografia. Estariam assim o **espaço** e o **tempo** diretamente ligados ao contexto histórico específico da imagem. A preocupação em compreender a técnica fotográfica e suas variadas formas de uso – aprofundando as implicações específicas, com atenção às particularidades do processo social em questão – é diretamente tributária dos conceitos de **tempo** e **espaço**, elementos constitutivos da imagem. Desse modo, concordo inteiramente com Kossoy, quando ele reconhece que o processo criativo do fotógrafo é a ponta final das outras variantes do processo de formação da imagem. Sendo o processo de criação do fotógrafo, aquele que engloba uma aventura estética, cultural e técnica e que dá origem à representação fotográfica. Esta colocação entra em sintonia com uma afirmação de que o fotógrafo atua como um ‘filtro cultural’, entendendo que fotografar é tomar uma atitude diante da realidade, fazendo uso dos estados de espírito e da ideologia, elementos que, segundo ele, transparecem na fotografia (KOSSOY, 1999, p.25-8).

Estaria assim a materialização da imagem fotográfica envolvida numa verdadeira trama. Para entendê-la, temos que desmontar seus elementos constitutivos, divididos entre os de ordem material – tais como os técnicos, ópticos e químicos – e os imateriais – mentais e culturais. Os imateriais sobrepondo-se aos materiais dentro do complexo processo de criação da imagem fotográfica.

No processo de aproximação e análise das imagens, devemos entreter-nos com os elementos relacionados à técnica da produção fotográfica e com a conseqüente manipulação dos equipamentos e materiais, como dado fundamental para discutir a relação entre a realidade, o fotógrafo e as fotografias.

Neste campo, vale destacar a importância dos recursos técnicos diante do referente, e como os fotógrafos atuam construindo, por meio da técnica, uma linguagem que resulta do seu envolvimento com a realidade vivida – são inspirações permanentes para a análise que realizamos. Nesta linha, nosso trabalho dialoga com esses autores, apresentando ainda novos elementos que nos permitem compreender, mais de perto, as fotografias do tipo *carte de viste*. Mas como levar esta discussão para os retratos do século XIX e reconhecer esses elementos constitutivos numa produção com práticas tão rígidas de produção. Esta discussão cobra que o pesquisador busque novos caminhos. Mas como dito, devemos conhecer nosso objeto de estudo, vamos a ele então.

As *cartes de visite* são fotografias realizadas em estúdio, que foram desenvolvidas pelo francês André Disdéri, em 1854, e difundidas em larga escala nos anos subseqüentes. Filho de um imigrante que se muda para Paris, no intento de fazer fortuna, Disdéri abre o seu ateliê no *Boulevard des Italiens*, sendo “(...) o primeiro a apreender as exigências do momento e os meios de as satisfazer”, já que ele percebe que a fotografia, por ser “(...) muito cara, era apenas acessível à reduzida classe dos ricos”. Cioso da importância operacional do estúdio como um fator determinante para o seu sucesso comercial, André constata que os elevados preços cobrados, devido ao uso de grandes formatos, além de não permitirem acompanhar a vontade popular, obrigam o fotógrafo a despender mais tempo no processo de revelação. Ao compreender essas variantes, o que revela o seu tino prático e comercial, ele percebe “(...) que o ofício não daria resultados, a menos que se conseguisse alargar a sua clientela e aumentar as encomendas de retratos”. É quando tem a idéia de desenvolver as *cartes de visite* (FREUND, 1986, p.69).

Os retratos, medindo 5 x 9 centímetros, têm como principal inovação o fato de serem produzidos em série, a partir de um sistema de lentes múltiplas. O que permite ao cliente sair do ateliê fotográfico com uma série de imagens idênticas, nas quais se explicita a projeção pessoal do retratado. O retratado pode adquirir 12, 24 ou 36 imagens iguais, podendo, inclusive, voltar ao ateliê para encomendar mais cópias, já que o negativo fica arquivado no estabelecimento. Uma vez com sua série de imagens nas mãos, o cliente divulga esta sua imagem construída. Como o próprio nome diz, ela é um “cartão de visita”. É dada como lembrança e, muitas vezes, trocada entre as pessoas. Com sua grande difusão aparecem alguns colecionadores que as colam em álbuns arquivando-as. Surgem, também, aquelas que são vendidas em livrarias,

tais como, as de ‘tipos exóticos’, que retratavam tipos populares – como índios e escravos, e as de celebridades – com figuras ilustres, como, por exemplo, religiosos, políticos e artistas.

Outro recurso muito explorado é o “retrato de corpo inteiro”, o que implica cercar o retratado de “(...) artifícios teatrais que definem seu *status*, longe do indivíduo e perto da máscara social, numa paródia de auto-representação (...)”, onde se unem realismo e idealização. No caso das *cartes de visite*, os “retratos de corpo inteiro” são a forma mais completa de junção da série de elementos mobilizados na elaboração da cena fotográfica. É também nos retratos de corpo inteiro que os clientes podem introduzir a sua própria indumentária, trazendo desde objetos cotidianos como a roupa do dia-a-dia, podendo ostentar traços da moda desejada, e muitas vezes inacessível. Procuram, por meio desses objetos, contar a sua própria história: muitos querem ser retratados com as suas ferramentas de trabalho, com seu ícone pessoal. Os “retratos de corpo inteiro” agregam os fragmentos da personalidade do indivíduo, que são incorporados e reincorporados na sala de poses, que é o local onde se estabelece a construção individual (FABRIS, 1991, p.21).



Fotografia de Christiano Júnior, Rio de Janeiro, 1865.

No tocante ao estudo das *cartes de visite* no Brasil, devemos, de imediato, considerar as singularidades de sua expansão no país (coordenadas de situação). Aqui, este suporte, mesmo tendo sido difundido de forma bem mais restrita que na Europa, ele chega e atinge novos segmentos da população. Segmentos estes que podem finalmente se fazer representar. Podemos exemplificar entre a clientela, o negro liberto, o imigrante, o trabalhador urbano, a elite agrária etc.

No estudo das *cartes de visite*, o pesquisador, num primeiro passar de olhos pelo material retratístico, crê que as imagens são muito semelhantes. Mas aos poucos se percebe as diferenças, já que, certos indícios expõem o olhar do fotógrafo, suas escolhas e perspectivas, bem como as vontades dos retratados. O estudo das *cartes de visite* nos obriga a termos atenção à cena social e ao *décor* interno: equipamentos do ateliê, adereços, painéis de fundo, mobílias e roupas. O contexto histórico se coloca entre o pesquisador e o retratado como uma espécie de ponte. Literalmente de um lado está a realidade social, do outro, o fotógrafo, seus pontos de vista e anseios, o que faz dele mais um rico e fértil referencial interpretativo. A análise deve então desenhar um movimento que combina diferentes pontos de partida e de chegada: o fotógrafo, o ateliê, a cidade e o país no qual ele atua, cada um desses pólos remetendo invariavelmente ao outro.

Tais imagens obrigam quem pesquisa a reconhecer atentamente os elementos constitutivos dessa imagem. Devemos perceber, por exemplo, as poltronas, as cadeiras, as colunas, os aparadores, os vasos, as estatuetas e, ainda, um sem número de chapéus, bengalas, guarda chuvas, sobrecasacas, vestidos e sapatos, além, é claro, dos inúmeros instrumentos de trabalho que são trazidos pelo retratado. Numa observação atenta, encontramos, inúmeros painéis de fundo diferentes. Alguns mostram paisagens, outros simulam estar o modelo numa ampla sala. A febre das *carte de visite* tem na conjugação entre representação social, técnica, sensibilidade artística e profissionalização do ofício fotográfico a sua pedra de toque.

Na análise, julgamos pertinente que se dê atenção aos elementos cênicos e às formas de uso das indumentárias, aproximando-se das vontades específicas dos retratados. É relevante o fato de que alguns componentes tradicionais, usados nas referidas imagens, tais como móveis e painéis, por exemplo, serem, em alguns casos, substituídos por objetos que fazem referência direta a realidade sócio-cultural do retratado. É pertinente, também, que procuremos não só

uma aproximação com as interferências do fotógrafo, mas também, com as suas não-interferências. É que em muitos casos notamos que ele se faz presente dando liberdade ao modelo, abrindo espaço para que este se mostre, independente dos modismos predominantes. Outro ponto fundamental para o trato analítico do material é a uma aproximação para com o contexto histórico na qual se produz a imagem. Tal movimento permite melhor entendimento dos códigos e linguagens próprios do meio, o que fornece elementos para a compreensão das razões de determinadas opções feitas pelo retratado e retratista. Fica claro então, que a técnica fotográfica é primordial para nosso estudo, mas é preciso considerar que além da lógica de produção apresentada, há uma carga muito grande da influência do contexto cultural nestes retratos.

Do ponto de vista da técnica, a questão da iluminação é um ponto extremamente importante para a obtenção da qualidade da imagem fotográfica; esta constitui fonte determinante do próprio registro imagético e que foi, desde sempre, um ponto delicado no processo de construção da imagem. O tempo necessário de exposição da chapa para fixação da imagem gira em torno de 1 minuto. Desta forma, as oficinas fotográficas, ou ateliês, têm que aproveitar ao máximo a luz natural, única fonte existente. Assim, o estabelecimento deve ser construído de maneira que permita o máximo de entrada de luz, longe de construções que venham a sombrear o edifício, permitindo uma boa captação da luminosidade natural para a confecção dos retratos. Devemos considerar também a importância da relação entre o fotógrafo e seu cliente. Segundo os manuais publicados no século XIX, o cliente deve ser tratado com “todo o respeito” no ateliê; limpeza e conforto são imprescindíveis. O estabelecimento deve estar apto a atender quaisquer clientes, dos “(...) altos aos baixos e gordos, carnudos, pessoas sardentas, com rugas e pescoços compridos, indo até a diferenciação entre os modelos masculinos e femininos”. “A favor da boa imagem do cliente, o bom profissional necessita do uso de truques de iluminação que resolvam quaisquer ‘imperfeições’” (MENDES, 1991, p.126).



Fotografia de João Ferreira Villela, Rio de Janeiro, 1860.

As vestimentas são, também, muito importantes na construção da mensagem destas imagens, desta forma, devemos estar atentos aos valores estéticos da sociedade na qual a fotografia foi realizada e, ao mesmo tempo, reconhecer que os fotógrafos sabem da sua importância na construção da cena. Sendo notório que eles procuram explorar este recurso ao máximo. Este período é quando a casaca e a cartola tornam-se elementos imprescindíveis da ornamentação masculina burguesa: “(..) todo homem decente terá de possuir ao menos uma (...)” (MENDES, 1991, p.54). Muitos homens são retratados envergando uma simbologia que os distancie do mero trabalhador braçal, já que é importante transpor a imagem típica dos primeiros representantes da classe burguesa. A indumentária feminina, ao contrário, tem nas formas arredondadas do corpo da mulher um ponto a ser destacado. Para a mulher, a beleza é salientada, sendo as vestimentas ricas em fitas, bordados e rendas.

Atendendo às demandas sociais, é evidente que a reprodução dos valores da nova ordem torna-se um filão recorrente dos ateliês fotográficos, e mesmo as classes inferiores da sociedade almejam participar dos novos rituais de representação. Modelos típicos desse “novo homem” são difundidos e, em muitos casos, as representações não conseguem esconder as diferenças de classe, ao contrário, as posições sociais são flagradas, apesar da *mis-en-scène*. As fotos denunciam que o pobre ao se travestir de rico acaba refém de uma pose demasiadamente rígida e, em grande parte dos casos, podemos notar um certo desconforto do retratado diante da indumentária, em geral oferecida pelos ateliês (FABRIS, 1991, p.21).

Em muitos casos, as vestes são oferecidas aos clientes, vindo, inclusive, descosturadas para serem adaptadas ao corpo do retratado, o que evidencia a conjunção entre realidade e ficção, verdade e sonho, imposição social e vontade individual. Tudo isso numa sociedade dividida em classes e em universos distintos de homens e de mulheres, de adultos e de crianças, que têm, na moda, um dos fatores determinantes para a representação de valores e papéis sociais (LE MOS, 1983, p.58-9).



Fotografia de Carlos Hoenen, São Paulo, 1880.

Diante do exposto, fica evidente que, para entendermos o dia-a-dia dos profissionais da fotografia no século XIX, bem como os retratos *cartes de visite*, devemos considerar o grau de importância da técnica no desenvolvimento do ofício. Constatamos também o papel da subjetividade contida na relação entre retratado e retratista, que assume uma importância cabal no ato fotográfico. Ao procurar o profissional da fotografia, a vontade do cliente é, sem dúvida, uma das determinantes do registro fotográfico. Discutindo acerca dos seus anseios, o retratado estuda com o fotógrafo as possibilidades de construção do registro, do ponto de vista técnico e simbólico. Esta relação entre retratista e retratado dá-se sob um contexto social permeado por valores culturais.

Desta forma, são inúmeros os elementos que contribuem para o andamento da pesquisa. Estes pontos levantados, colocados em conjunto, aproximam-nos de uma melhor compreensão das fotografias. Cabe destacar, ainda, que as *cartes de visite*, que vêm tendo examinadas, colocam dificuldades para o uso de certos instrumentais de análise pelo pesquisador, sobretudo pela repetição de componentes cênicos existentes na composição dessas fotografias. Se isso coloca dificuldades para a interpretação já que em um primeiro momento todas as *cartes de visite* parecem iguais, elas lançam também desafios novos para o analista, que deve buscar relacionar as imagens padronizadas das *cartes de visite* com as teorias aqui brevemente relatadas. Sem pretender fundar uma nova perspectiva de análise, parece-nos oportuno buscar, por meio de nossa pesquisa específica, caminhos que levem a uma aproximação entre o nosso olhar crítico do século XXI e os significados e importância das imagens do século XIX, contribuindo para o estudo do sentido das imagens fotográficas.

Referências

- BARTHES, R. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BECEYRO, R. **Ensayos sobre fotografia**. Barcelona: Arte y Libros, 1980.
- BURKE, P. (Org.). **A escrita histórica**. São Paulo: Ed. UNESP, 1992.
- DUBOIS, P. (1986). **O ato fotográfico**. Campinas: Papyrus, 1994.
- FABRIS, A. **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: EDUSP, 1991.
- FLUSSER, V. **A filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.
- FREUND, G. **Fotografia e sociedade**. Lisboa: Dom Quixote, 1986.
- KOSSOY, B. **Fotografia e história**. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê, 1999.

- LEITE, M. L. M. **Retratos de família**. São Paulo: Ed. USP, 1993.
- LEMOS, C. Ambientação ilusória. In: MOURA, C. E. M. de. (Org.). **Retratos quase inocentes**. São Paulo: Nobel, 1983. p.58-9
- MACHADO, A. **A ilusão espetacular**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. A fotografia como expressão do conceito. **Studium**, Campinas, 2001. Disponível em <http://www.studium.iar.unicamp.br/doi/1.htm>. Acesso em : 05 out. 2001.
- MENDES, R. Descobrindo a fotografia nos manuais: América (1840-1880). In: FABRIS, A. **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: EDUSP, 1991.
- NOVAES, S. C. O uso da imagem na antropologia. In: _____. **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 1998.
- SÓLHA, H. L. **A construção dos olhares**. Campinas: Ed. UNICAMP, 1998.
- TACCA, F. C. de. **O feitiço abstrato: do etnográfico ao estratégico na comissão Rondon**. 1999. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- TURAZZI, M. I. **Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.