

CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
DCT -Diretoria de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

PROGRAMA DE BOLSAS DE PRODUTIVIDADE EM PESQUISA

Relatório Final
março/2011 a fevereiro/2015

Nome do Pesquisador : **Ana Maria Mauad de Sousa Andrade Essus**

Nº do Processo: 302335/2010-2

PQ 10/2010-Produtividade em Pesquisa - PQ - 2010

Instituição (por extenso): **Laboratório de História Oral e Imagem; Departamento de História da Universidade Federal Fluminense.**

UF: **Rio de Janeiro**

Área/subárea do projeto (por extenso):**Ciências Humanas/ História**

Pesquisador CNPq: Categoria/Nível : **1C**

Título do Projeto: **O OLHAR ENGAJADO: PRÁTICA FOTOGRÁFICA E OS SENTIDOS DA HISTÓRIA, BRASIL 1960-1990**



CONGRESSO NACIONAL, LUTA PELA ANISTIA, 1978, MILTON GURAN©

CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
DCT -Diretoria de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

PROGRAMA DE BOLSAS DE PRODUTIVIDADE EM PESQUISA

Relatório Final
março/2011 a fevereiro/2015

Nome do Pesquisador : **Ana Maria Mauad de Sousa Andrade Essus**

Nº do Processo: 302335/2010-2

PQ 10/2010-Produtividade em Pesquisa - PQ - 2010

Instituição (por extenso): **Laboratório de História Oral e Imagem; Departamento de História da Universidade Federal Fluminense.**

UF: **Rio de Janeiro**

Área/subárea do projeto (por extenso):**Ciências Humanas/ História**

Pesquisador CNPq: Categoria/Nível : **1C**

Título do Projeto: **O OLHAR ENGAJADO: PRÁTICA FOTOGRÁFICA E OS SENTIDOS DA HISTÓRIA, BRASIL 1960-1990**

Resumo:

O relatório final referente ao projeto **O OLHAR ENGAJADO: PRÁTICA FOTOGRÁFICA E OS SENTIDOS DA HISTÓRIA, BRASIL 1960-1990**, sistematiza os resultados dos quatro anos de atividade de pesquisa apoiado no seguinte roteiro: introdução em que se apresenta o tema analisado e os objetivos da pesquisa; realiza um balanço das etapas do projeto e sua relação com os objetivos propostos; apresenta e discute os resultados obtidos em termos dos avanços teóricos e experimentais obtido pela pesquisa; relaciona os demais apoios financeiros ao projeto e as redes de acadêmicas e científicas associadas a pesquisa em âmbito nacional e internacional. Completa o relatório três anexos: 1) instrumentos de pesquisa; 2) relatórios Iniciação Científica; 3) Artigos aceitos para publicação e não publicados ainda.

I. Introdução: tema e objetivos do projeto

O projeto de pesquisa, **O OLHAR ENGAJADO: PRÁTICA FOTOGRÁFICA E OS SENTIDOS DA HISTÓRIA, BRASIL 1960-1990**, integrou as atividades do Laboratório de História Oral e Imagem (LABHOI), do Departamento de História da UFF, cadastrado no diretório dos grupos de Pesquisa do CNPq. O seu objeto de estudo é a análise da criação, trajetória e prática das agências independentes de produção da imagem fotográfica, para tanto discute a noção de engajamento do olhar a uma causa social como possibilidade de marca autoral do fotojornalismo contemporâneo. Vale ressaltar que a extensão do projeto por mais um ano, acabou por incorporar na sua problemática os desdobramentos da pesquisa, entre os quais, destaca-se a ampliação do escopo de análise por meio da incorporação da fotografia documental e de novas agências de produção da imagem fotográfica no século XX.

O projeto insere-se na linha de estudo Memória e Mídia e associa-se à perspectiva metodológica adotada nos trabalhos produzidos no LABHOI, na qual a valorização das fontes de memória define o uso da fotografia associada aos relatos orais para a produção de uma *escrita videográfica*

Objetivos:

1. Discutir o papel da imagem fotográfica na elaboração da narrativa histórica contemporânea;
2. Discutir o impacto da imagem fotográfica na elaboração das memórias sociais: pública e privada;
3. Tipologizar a relação entre palavra e imagem na construção da notícia na imprensa ilustrada;
4. Recompilar a trajetória dos fotógrafos que atuaram na imprensa periódica brasileira a partir de 1950
5. Constituir acervo de história oral com as entrevistas feitas com os fotógrafos ainda vivos
6. Recuperar as entrevistas realizadas com fotógrafos já falecidos.
7. Organizar um banco de imagens informatizado com as fotografias produzidas pelos fotógrafos entrevistados.
8. Elaborar instrumentos de pesquisa e textos de caráter analítico que se pautem na temática do relacionamento entre fontes orais e visuais
9. Treinar alunos de graduação no trabalho com fontes orais, habilitando-os nas técnicas de sumário, transcrição, tratamento de fitas cassete e digitalização de áudio.
10. Desenvolver uma linguagem videográfica aplicada à narrativa histórica.

II - Principais etapas ao longo do projeto visando ao alcance dos objetivos:

O projeto **O OLHAR ENGAJADO: PRÁTICA FOTOGRÁFICA E OS SENTIDOS DA HISTÓRIA, BRASIL 1960-1990**, foi estruturado em cinco frentes de trabalho que se desenvolveram de forma paralela;

1. ARQUIVO - Pesquisa de fontes visuais e documentos de trabalho em acervos privados de fotógrafos e acervos públicos, que envolveram os seguintes temas: atividade profissional e sindical de fotógrafos das agências independentes; a presença negra nos arquivos fotográficos da cidade do Rio de Janeiro; estudo sobre o fotolivro – Encontro na Bahia, cobertura do Congresso da UNE em 1979, pelo fotógrafo Milton Guran; assessorias de imprensa dos Governadores do Estado do Rio de Janeiro. Essa frente de pesquisa visou o cumprimento dos objetivos 1, 2 e 3.
2. PRODUÇÃO DE FONTES DE MEMÓRIA – entrevistas com fotojornalistas atuantes na imprensa brasileira desde a década de 1940, registros orais e visuais (Anexo I). As entrevistas foram tratadas segundo os protocolos estabelecidos pelo LABHOI que inclui: duplicação do arquivo digital; elaboração de ficha técnica; ficha sumário, transcrição e anotação da entrevista. As imagens identificadas e organizadas em séries temáticas de acordo com cada entrevista. Essa frente de pesquisa visou o cumprimento dos objetivos 4, 5, 6, 7 e 8.
3. PRODUÇÃO TEXTUAL DOCENTE E DISCENTE - consistiu na elaboração de instrumentos de pesquisa para a sua disponibilização no site do LABHOI, parte relativa aos acervos visuais e orais (<http://www.labhoi.uff.br/arquivo-sonoro/2939>) construção de um dicionário histórico-biográfico sobre o fotojornalismo brasileiro, disponível no site do LABHOI (<http://www.labhoi.uff.br/verbetesfotografia/>); redação de artigos acadêmicos (ver plataforma Lattes e anexo III, para os não publicados); produção de textos *videográficos* para divulgação a um público mais amplo dos resultados da pesquisa

acadêmica disponíveis (<http://www.labhoi.uff.br/videos>); participação em eventos científicos (ver plataforma lattes). Envolveu todos os objetivos.

4. CONSOLIDAÇÃO DE REDES DE PESQUISA – inclui-se nessa frente o convênio com o Grupo de Pesquisa do Museu Paulista/USP, coordenado pela Profa. Dra. Solange Lima; com Centro de Memória Unicamp, por meio da pesquisadora Ana Carolina Maciel; a inserção na rede internacional pelo programa de Doutorado Internacional Patrimônios de Influência Portuguesa, que reúne o PPGH-UFF, a Universidade de Coimbra, a Universidade de Bolonha e a Universidade de Eduardo Mondlane em Moçambique (<http://www.ces.uc.pt/doutoramentos/patrimonios/o>) e a atividade na Rede de História Pública (<http://historiapublica.com.br/>)
5. CURSOS, MINICURSOS, SEMINÁRIOS, GRUPOS DE TRABALHO– organização de cursos de pós-graduação; cursos de curta-duração; de grupos de trabalho e seminários com a temática da pesquisa, detalhamento pode ser encontrado na plataforma lattes. Destaque para os seguintes tópicos:

Nível de Pós-Graduação:

2011 - **Fotografia e espaço público.** Ementa: *Desde o século XIX, a fotografia desempenha um papel importante na constituição do espaço público das sociedades de massas no Ocidente. Destacam-se, nesse processo, o surgimento da imprensa ilustrada e apelo retórico à imagem pelo Estado e por movimentos sociais. Partindo de uma revisão das principais correntes teórico-críticas acerca da fotografia, o curso abordará seu papel na constituição dos espaços discursivos da memória, da arte e da política. Em seu último módulo, procuramos explorar as pesquisas contemporâneas que se apoiam na materialidade das imagens para efetuar uma revisão do significado estético e político da fotografia nas sociedades pós-coloniais.* Curso credenciado no PPGH-UFF e na Pós-Graduação em Comunicação da UFRJ, e ministrado em parceria com o Prof. Dr. Mauricio Lissovsky; **2014 - Novos Clássicos – Teoria e crítica da fotografia na atualidade.** Ementa: *A fotografia como campo de reflexão consolidou, ao longo do século XX, uma grande narrativa apoiada nos parâmetros de uma história da técnica e dos estilos fotográficos. Em que pese a contribuição do inventário das técnicas e das retóricas associada a gêneros e autores consagrados, tal abordagem não deu conta da fotografia como dimensão pública da experiência humana, bem como da variedade de seus engajamentos em ambientes socioculturais diversos. Desde o início dos anos 1980, com a emergência dos "estudos visuais" e da "nova história da arte", esta reflexão extravasou os limites das ontologias modernas e dos paradigmas tradicionais da história da arte. Um amplo projeto de revisão da história canônica da fotografia – precipitadamente associado à "condição pós-moderna" – mobilizou um conjunto de autores que, longe de se limitarem a um único campo disciplinar, buscaram novos caminhos para a crítica e a teoria fotográficas em contextos mais amplos como os da história da imagem, dos estudos de mídia e de cultura visual, da filosofia política e da antropologia pós-colonial. A proposta deste curso é a de apresentar um panorama destes estudos, com ênfase em autores cujas obras ainda são pouco conhecidas e discutidas no Brasil. Em 1980, Alan Trachtenberg publicou uma célebre antologia chamada "Classic Essays on Photography", que se encerrava com ensaios de Roland Barthes e John Berger. Este curso tem ainda a pretensão de sugerir, por meio de um elenco de textos e autores, a composição de um compêndio subsequente, reunindo os "novos clássicos" - textos cujo impacto sobre a pesquisa contemporânea em torno da fotografia já podemos observar.* Curso, igualmente, credenciado no PPGH-UFF e na Pós-Graduação em Comunicação da UFRJ, e ministrado em parceria com o Prof. Dr. Mauricio Lissovsky.

Nível de Graduação:

2012 – Disciplina Instrumental: História Visual (GHT00415 - N1)

A história visual integra o campo da história social, valorizando aspectos visuais da experiência social, identificando a problemática na visualidade na produção de sentido social e discutindo as relações entre imagem e poder. Organiza-se como um dos domínios da história que opera sobre as ações do ver e ser visto, do ver e conhecer, das formas de ver e dar a ver, das condições sociais de reconhecimento do mundo visível e no que não está visível. A história visual volta-se para o estudo dos dispositivos da visão, das condições históricas de elaboração de uma economia visual e dos agentes associados aos domínios do visível e da visibilidade. Inclui-se no seu domínio as imagens técnicas - fixas e em movimento (incluindo-se imagens audiovisuais); imagens pictóricas, escultóricas, numéricas e híbridas. A proposta do curso se voltou para o estudo de dois de seus tipos: fotografia e cinema – no seu registro documental.

Extensão internacional - VII Curso sobre Lenguaje Audiovisual e Investigación Social, Laboratorio Audiovisual de Investigación Social, Instituto Mora – México DF

Fotografía y la escritura videográfica de la historia- una mirada hacia la experiencia visual contemporánea

Ana Maria Mauad (Profesora del departamento de Historia de la UFF, Investigadora del LABHOI-UFF, del CNPQ y de la FAPERJ)

Sumario:

El curso aborda las relaciones entre la historia y la dimensión visual de la experiencia social, se apoya en la reflexión conceptual de los campos de la historia de las imágenes y de la cultura visual.

Se concentra en las relaciones entre la practica fotográfica y la producción audiovisual en la pesquisa histórica, así se destacan como principios en debate los siguientes temas: las imágenes técnicas y el régimen documental – prueba, registro y evidencia; fuentes de memoria y la producción audiovisual ; los usos políticos de las imágenes y la noción de fotografía publica; escritura videográfica y el relato histórico.

La propuesta se divide en cinco encuentros de cuatro horas de duración donde se presentan experiencias videográficas en el debate teórico-metodológico, resultado de trabajos de investigación desarrollados en el Laboratorio de Historia Oral e Imagen de la UFF(LABHOI-UFF WWW.historia.uff.br)

1° día

Ojos para ver y conocer- las imágenes técnicas en la producción del conocimiento histórico.

Se evalúan la presencia de imágenes técnicas en la pesquisa histórica de los últimos veinte años, destacándose los nuevos enfoques y los problemas teórico metodológicos relacionados a estos análisis. La narrativa histórica orientada por el uso de las imágenes como fuente de datos, o como objeto de estudio (o ambos al mismo tiempo), se transforma incluyendo en su discurso elementos visuales. El elemento visual en el texto histórico impone al historiador otro desafío que de a poco, va siendo enfrentado: el uso de otros lenguajes para componer una nueva narrativa histórica que de cuenta de la historicidad de la expresión visual.

Videos- Claudia Andujar; América Comprometida Naylor y Salgado; fotógrafa de la Buena Vencidad

2° día

Fuentes de memoria: fuentes orales y visuales.

Se presenta la experiencia del Laboratorio de Historia Oral e Imagen de la UFF, cuyo trabajo precursor en la relación entre palabra e imagen se desarrolló con un enfoque metodológico

propio a la historia de la memoria. Se evalúan las condiciones de producción del registro oral y su relación con el registro visual, los protocolos de archivo y las estrategias de almacenamiento y búsqueda. Se concluye con el debate sobre las nuevas formas de escribir la historia con base en fuentes orales y visuales, aquello que identificamos como la escrita videográfica.

edición LABHOI; Videos-incendio del Grancircus Norteamericano; El motín en las barcas de Niteroi;

3° día

Imágenes Contemporáneas: practica fotográfica y los sentidos de la historia en el fotoperiodismo.

Se discute como la producción visual del acontecimiento histórico se proceso en la prensa ilustrada, teniendo como objeto de análisis las fotografías. El foco recae sobre las *fotos icono*, fotos producidas en el ámbito de la prensa ilustrada, cuyo reconocimiento es atribuido por su eficacia comunicativa. Este análisis tiene como objetivo relacionar las fotos y los hechos factuales por estas representados, llevándose en consideración las historias que envolvieron la producción de las fotos, su circulación y sobre todo su agenciamiento por la memoria social. Las fotografías, comprendidas como imágenes-monumento, fueron analizadas como registros visuales históricos que se sostienen, como experiencias de conocer e imaginar para entonces comunicar por medio del lenguaje audiovisual.

Videos – Foto íconos; Flavio Damm; Erno Scheider; Los años 1950;

4° día

Memorias Contemporáneas – la experiencia fotográfica y narrativa audiovisual de la historia.

Las relaciones entre historia y memoria son estudiadas por medio de la experiencia fotográfica como practica social. Se destaca la dimensión histórica del acto fotográfico, el circuito social de la imagen y sus desenvolvimientos en la construcción de las identidades sociales. Son evidentes los juegos de escala, donde la experiencia fotográfica se define, apuntando para las dimensiones publicas y privadas, engendradas por sus distintos circuitos sociales.

Videos –Milton Guran la fotografía en tres tiempos; La UNE somos nosotros; Nery, Fotógrafo da Bossa Nova

5° día

Historia Publica y vídeo-historia

Se introduce la noción de historia publica como plataforma de producción compartida de conocimiento histórico. Se destaca el uso de registros en vídeo dentro de la metodología de la historia oral para la producción de textos históricos que reúnen la experiencia comunitaria y el trabajo académico.

Videos-Pasados-Presentes; Jongos Calangos y Folias;

Vale ressaltar que as três primeiras frentes de pesquisa contou com a participação dos bolsistas de Iniciação Científica: Ana Carolina Antão, Perola Lannes, Marcus Oliveira (anexo II); de apoio técnico: Clarissa Castro e Alexandre Abrantes; pós-doutorado (Capes-Faperj): Silvana Louzada e alunos de Mestrado e doutorado (cf. Lattes).

III - Apresentação e discussão dos principais resultados obtidos: avanço teórico, experimental ou prático obtido pela pesquisa.

Em termos de avanços teóricos ressaltam-se o investimento na noção de fontes de memória, como um princípio de análise compartilhado pelos campos da História, Antropologia e pelas redes de história pública. Nessa última dimensão da prática historiadora contemporânea, destacam-se as noções de intertextualidade e de autoridade compartilhada na elaboração do conhecimento histórico comum aos sujeitos da história. Paralelamente, investiu-se na metodologia de biografar imagens que implica na análise das trajetórias que as imagens prescrevem num arco temporal, o que levou a um aprofundamento dos conceitos de prática e experiência associados a produção fotográfica contemporânea. Como principal resultado conceitual do projeto destaca-se a delimitação do conceito de fotografia pública;

Do ponto de vista experimental consolidamos os investimentos na elaboração da 'escrita videográfica', concebida como uma metodologia adequada ao tratamento de fontes orais e visuais, bem como apta a divulgação da produção acadêmica a um público mais amplo (sobre a escrita videográfica (<http://www.labhoi.uff.br/videos>). Ao longo desses quatro anos disponibilizados no site seguintes textos videográficos: *América Engajada* (11 min); *Foto-ícones: a história por detrás das imagens?* (10min); *Antonio Nery: o fotografo da Bossa Nova* (14 min); *A longa viagem de volta* (7 min); *Fotografia e Cultura política: carnaval e samba no foco da boa vizinhança* (5 min); *Pelas lentes da Boa Vizinhança* (5 min); *Milton Guran em três tempos* (20 min); *Erno Schneider: Flashes do fotojornalismo* (13'26"); *A História num click* (7'09"); *Anos 1950: Uma disputa, uma perda e uma vitória* (9); *Falares Luso-brasileiros no Benin* (18') e *Fotografia Pública e Prática Artística* (7'28").

Do ponto de vista prático ressalto os bons desdobramentos da pesquisa em termos de capacitação de pessoal em nível superior, que pode ser avaliado pelas orientações concluídas e orientações em andamento associadas a temática do projeto (ver currículo lattes)

IV - Relacionar outras formas de apoio ao projeto de pesquisa nos 4 (quatro) últimos anos, incluindo a obtenção de auxílios junto a órgãos de fomento nacionais, internacionais ou estrangeiros.

Bolsa de Aperfeiçoamento FAPERJ (2013-2016)

Bolsa FAPERJ Pós-doutorado voltada para a fixação de jovens doutores concedida a doutora Silvana Louzada; PNPd/Capes – Prof. Dr. Ricardo Santhiago, 2014-2019

Bolsas de Iniciação Científica PIBIC-UFF; IC-CNPq e IC-FAPERJ e Estágio discente PROAC-UFF;

Projetos de pesquisa sob minha coordenação:

Sons e Imagens da Rememoração: Narrativas e Registros sobre Identidades e Alteridades Afro-brasileira nos Séculos XIX e XX. Processo n.474986/2010-1 Auxílio a pesquisa; 16/01/2011-16/01/2013

História Pública, Memória e Escravidão Atlântica no Rio de Janeiro - Public History, Memory and Atlantic Slavery in Rio de Janeiro - (E-26/110.089/2013 Edital 03/2013 – Temáticos).

Coordenado pela professora Ana Maria Mauad. Reúne o LABHOI e o NUPHEC/UFF e o NUMEM/UNIRIO (2013-2016)

V - Participação em redes de pesquisa.

No campo dos estudos da Imagem fotográfica destaco o ingresso na rede de estudos da imagem fotográfica composta pelos pesquisadores mexicanos Rebeca Monroy Nasr (INAH), Alberto de Castillo (Instituto Mora), Deborah Dorotinsky Alperstein (UNAM) e John Mraz (Universidad Autónoma de Puebla) ; no campo da História Oral, como integrante do Comitê Científico da Associação Brasileira de História Oral, bem como do convênio acadêmico com a Regional Oral History Office, Bancroft Library, University California Berkeley; no campo dos estudos americanos destaco a atuação regular nos congressos da IASA (International American

Studies Association) e com o LAIS do Instituto Mora (México DF), através da Dra Lourdes Roca participação no DIPIP consórcio de universidades que reúne UFF, Coimbra, Bolonha e Moçambique.

No Brasil: vínculo com a rede de cultura visual, com destaque para as parcerias com as professoras Solange Lima (Museu Paulista/USP) e Ana Carolina Maciel (Centro de Memória, Unicamp).

No âmbito dos programas de excelência: Pronex coordenado pelo professor Daniel Aarão Reis e no programa Viva Rio coordenado pela professora Hebe Mattos (ambos sediados na UFF).

Destaco também o convênio de pesquisa com o Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, onde participo da organização do acervo fotográfico do assessoria de imprensa dos governadores do Estado do Rio de Janeiro e o projeto formação do Centro de Memória da Fotografia com a Sociedade Fluminense de Fotografia (SFF).

Além de ser pesquisadora do Laboratório de História Oral e Imagem-UFF e atualmente coordenadora do PPGH-UFF

VI – Anexos.

- I. Instrumentos de pesquisa.
- II. Relatórios de Iniciação Científica relativo ao período 2011-2014
- III. Produção Acadêmica 2014 - aceitas para publicação mas ainda não publicadas

- ANEXO I -
INSTRUMENTOS DE PESQUISA:



RELAÇÃO DE ENTREVISTAS DO PROJETO MEMÓRIAS DO FOTOJORNALISMO BRASILEIRO

RELAÇÃO DE ENTREVISTAS DO PROJETO MEMÓRIAS DO FOTOJORNALISMO BRASILEIRO							
Nº	Fotógrafo entrevistado	Data	Ficha Técnica	Sumário	Transcrição	Conferida	Obs.:
01	Alcyr Mesquita Cavalcanti	22/04/2002	SIM	SIM (Ana Paula da Rocha Serrano)	SIM (Ana Paula da Rocha Serrano)	SIM (Graziela Vicente de Barros)	Colocar Time code na transcrição e sumário
02	Luiz Pinto	03/05/2002	SIM	SIM (Ana Paula da Rocha Serrano)	SIM (Fernanda Lima Rabelo)	SIM (Ana Paula da Rocha Serrano)	Colocar Time code na transcrição e sumário
03	Flávio Damm	24/04/2003	SIM	SIM (Ana Flávia Cicchelli Pires, David Rodrigues da Silva e Robson Wellington)	SIM (Ana Flávia Cicchelli Pires, David Rodrigues da Silva e Robson Wellington)	SIM (Ana Paula da Rocha Serrano, David Rodrigues da Silva e Robson Wellington)	Colocar Time code na transcrição e sumário
04	Erno Schneider	08/05/2003	SIM	SIM (Ana Paula da Rocha Serrano)	SIM (Ana Paula da Rocha Serrano)	SIM (Fernanda Lima Rabelo)	Colocar Time code na transcrição e sumário
05	Flávio Damm	13/05/2003	SIM	SIM (Ana Flávia Cicchelli Pires, David Rodrigues da Silva e Robson Wellington)	SIM (Ana Flávia Cicchelli Pires, David Rodrigues da Silva e Robson Wellington)	SIM (Ana Paula da Rocha Serrano, David Rodrigues da Silva e Robson Wellington)	Colocar Time code na transcrição e sumário
06	Flávio Damm	22/05/2003	SIM	SIM (Ana Flávia Cicchelli Pires, David Rodrigues da Silva e Robson Wellington)	SIM (Ana Flávia Cicchelli Pires, David Rodrigues da Silva e Robson Wellington)	SIM (Ana Paula da Rocha Serrano, David Rodrigues da Silva e Robson Wellington)	Colocar Time code na transcrição e sumário
07	Alberto Jacob (Verbete)	18/06/2003	SIM	SIM (Ana Flávia Cicchelli Pires)	SIM (Ana Flávia Cicchelli Pires)	SIM (Ana Flávia Cicchelli Pires)	Colocar Time code na transcrição e sumário

RELAÇÃO DE ENTREVISTAS DO PROJETO MEMÓRIAS DO FOTOJORNALISMO BRASILEIRO

08	Alberto Jacob (Verbete)	24/06/2003	SIM	SIM (Ana Flávia Cicchelli Pires)	SIM (Ana Flávia Cicchelli Pires)	SIM (Ana Flávia Cicchelli Pires)	Colocar Time code na transcrição e sumário
09	Rodolfo Machado	03/07/2003	SIM	SIM (Graziela Vicente de Barros)	SIM (Graziela Vicente de Barros e David Rodrigues da Silva)	SIM (Ana Paula da Rocha Serrano e David Rodrigues da Silva)	Colocar Time code na transcrição e sumário
10	Flávio Damm	07/10/2003	SIM	SIM (Ana Flávia Cicchelli Pires, David Rodrigues da Silva e Robson Wellington)	SIM (Ana Flávia Cicchelli Pires, David Rodrigues da Silva e Robson Wellington)	SIM (Ana Paula da Rocha Serrano, David Rodrigues da Silva e Robson Wellington)	Colocar Time code na transcrição e sumário
11	Flávio Damm	23/10/2003	SIM	SIM (Ana Flávia Cicchelli Pires, David Rodrigues da Silva e Robson Wellington)	SIM (Ana Flávia Cicchelli Pires, David Rodrigues da Silva e Robson Wellington)	SIM (Ana Paula da Rocha Serrano, David Rodrigues da Silva e Robson Wellington)	Colocar Time code na transcrição e sumário
12	Flávio Damm	03/06/2005	SIM	SIM (Ana Flávia Cicchelli Pires, David Rodrigues da Silva e Robson Wellington)	SIM (Ana Flávia Cicchelli Pires, David Rodrigues da Silva e Robson Wellington)	SIM (Ana Paula da Rocha Serrano, David Rodrigues da Silva e Robson Wellington)	Colocar Time code na transcrição e sumário
13	Alberto Jacob (Verbete)	04/08/2005	SIM	SIM (Marcus Oliveira)	SIM (Marcus Oliveira)	SIM (Sem Nome)	Fazer Conferência
14	Osmar Amicucci Gallo	11/08/2005	SIM	SIM (Elizabeth Castelano)	SIM (Sem Nome)	SIM (Sem Nome)	Colocar Time code na transcrição e sumário
15	Luiz Pinto	13/08/2005	SIM	SIM (Elizabeth Castelano)	SIM (Sem Nome)	SIM (Sem Nome)	Colocar Time code na transcrição e sumário

RELAÇÃO DE ENTREVISTAS DO PROJETO MEMÓRIAS DO FOTOJORNALISMO BRASILEIRO

16	Milton Guran	09/05/2006	SIM	SIM (Ellen Guedes)	SIM (Ellen Guedes)	SIM (Ana Mauad)	Colocar Time code na transcrição e sumário
17	Milton Guran	27/08/2006	SIM	SIM (Parte 1 Clarissa Mainardi) Parte 3 (Marja Cardoso) (FAZER Parte 2)	SIM (Parte 1 Clarissa Mainardi) Parte 3 (Marja Cardoso) (FAZER Parte 2)	SIM (Parte 1 Luciano Gomes) (FAZER Parte 2 e 3)	Fazer a transcrição, o sumário da parte 2.
18	Orlando Abrunhosa (Verbete)	05/02/2007	SIM	SIM (Marcus Oliveira)	SIM (Marcus Oliveira)	SIM (Sem Nome)	Fazer Conferência
19	Cláudia Ferreira da Silva	08/02/2007	SIM	SIM (Priscila Gomes)	SIM (Sem Nome)	SIM (Sem Nome)	Colocar Time code na transcrição e sumário
20	Judith Munk	13/02/2007	SIM	SIM (Ellen Guedes)	SIM (Ellen Guedes)	SIM (Elizabeth Castelano)	Colocar Time code na transcrição e sumário
21	Millan Allan	13/02/2007	SIM	SIM (Ellen Guedes)	SIM (Ellen Guedes)	SIM (Elizabeth Castelano)	Colocar Time code na transcrição e sumário
22	Juvenal Pereira	22/06/2007	SIM	SIM (Clarissa Mainardi)	SIM (Elizabeth Castelano)	SIM (Clarissa Mainardi)	Colocar Time code na transcrição e sumário
23	Antonio Nery (Verbete)	10/11/2007	SIM	SIM (Clarissa Mainardi)	SIM (Elizabeth Castelano)	SIM (Clarissa Mainardi)	Colocar Time code na transcrição e sumário
24	Pedro Fernandes Vasquez	13/06/2008	SIM	SIM (Clarissa Mainardi)	SIM (Clarissa Mainardi)	SIM (Luciano Gomes)	Colocar Time code na transcrição e sumário
25	Milton Guran	12/01/2009	SIM	(FAZER)	SIM (Clarissa Mainardi)	(FAZER)	Fazer o sumário e conferir. Colocar Time code na transcrição e sumário
26	João Roberto Ripper	24/06/2009	SIM	SIM (Clarissa Mainardi)	SIM (Clarissa Mainardi)	SIM (Luciano Gomes)	OK

RELAÇÃO DE ENTREVISTAS DO PROJETO MEMÓRIAS DO FOTOJORNALISMO BRASILEIRO

27	Jean Solari (Verbete)	01/08/2009	SIM	SIM (Clarissa Mainardi)	SIM (Clarissa Mainardi)	SIM (Luciano Gomes)	Colocar Time code na transcrição e sumário
28	Milton Guran	17/08/2009	SIM	SIM (Clarissa Mainardi)	SIM (Luciano Gomes)	SIM (Clarissa Mainardi)	OK
29	Milton Guran	03/09/2009	SIM	SIM (Clarissa Mainardi)	SIM (Luciano Gomes)	SIM (Clarissa Mainardi)	Colocar Time code na transcrição
30	Milton Guran	08/08/2009	SIM	(FAZER)	SIM (Luciano Gomes)	(FAZER)	Fazer o sumário e conferir
31	Milton Guran	05/10/2009	SIM	SIM (Luciano Gomes)	SIM (Luciano Gomes)	SIM (Sem nome)	Colocar Time code na transcrição
32	Milton Guran	09/06/2010	SIM	(FAZER)	SIM (Luciano Gomes)	(FAZER)	Fazer o sumário e conferir.
33	Duda Bentes (Verbete)	11/07/2010	SIM	SIM (Marja Cardoso)	SIM (Marja Cardoso)	(FAZER)	Fazer o sumário e conferir.
34	Nair Benedicto (Verbete)	21/07/2010	SIM	SIM (Luciano Gomes e Vinicius)	SIM (Luciano Gomes e Vinicius de Medeiros)	SIM (Marcus Oliveira)	OK.
35	Júlio Bernardes	24/09/2010	SIM	SIM (Meyre Teixeira)	SIM (Meyre Teixeira)	(FAZER)	Conferir
36	Sebastião Barbosa	26/03/2011	SIM	SIM (Luciano Gomes)	SIM (Luciano Gomes)	SIM (Ana Mauad)	OK
37	Zeka Araújo (Verbete)	07/07/2011	SIM	SIM (Vinicius de Medeiros)	SIM (Vinicius de Medeiros)	SIM (Sem nome)	OK.
38	Kim-Ir-Sen	12/07/2011	SIM	(FAZER)	SIM (Meyre Teixeira)	(FAZER)	Fazer Sumário e Conferir.
39	Claudia Andujar	21/08/2011	SIM	(FAZER)	SIM (Sem nome)	(FAZER)	Fazer o sumário e conferir.
40	Leila Jinkins (Verbete)	XX/09/201 1	SIM	SIM (Marcus Oliveira e Camila Cerqueira)	SIM (Marcus Oliveira e Camila Cerqueira)	SIM (Marcus Oliveira e Camila Cerqueira)	OK.
41	Adalberto Diniz (Verbete)	23/09/2011	SIM	SIM (Igor Pinheiro)	SIM (Igor Pinheiro)	(FAZER)	Conferir.

RELAÇÃO DE ENTREVISTAS DO PROJETO MEMÓRIAS DO FOTOJORNALISMO BRASILEIRO

42	Milton Guran	11/04/2012	(FAZER)	(FAZER)	(FAZER)	(FAZER)	Fazer a transcrição, o sumário e conferir.
43	Alcyr Cavalcanti (Verbete)	02/05/2012	SIM	SIM (Igor Pinheiro)	SIM (Igor Pinheiro)	(FAZER)	Conferir.
44	Rogério Reis (Verbete)	03/08/2012	SIM	SIM (Geovani Canutto)	SIM (Luciano Gomes)	(FAZER)	Conferir.
45	Luiza Venturelli (Verbete)	13/10/2012	SIM	SIM (Meyre Teixeira)	SIM (Meyre Teixeira)	(FAZER)	Conferir.
46	Juca Martins e Ricardo Chaves	23/08/2012	SIM	(FAZER)	(FAZER)	(FAZER)	Fazer a transcrição, o sumário e conferir.
47	Milton Guran e Carlos Carvalho	25/08/2012	SIM	(FAZER)	(FAZER)	(FAZER)	Fazer a transcrição, o sumário e conferir.
48	Nair Benedicto (Verbete)	08/08/2011	SIM	SIM (Marcus Oliveira)	SIM (Marcus Oliveira)	(FAZER)	conferir

*Ainda há o material que está depositado na ilha de edição que foi capturado em vídeo durante o 6º FESTPOA em Porto Alegre. Os áudios desses vídeos devem ser ainda capturados para integrarem o acervo.

ANEXO II

RELATÓRIOS DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA RELATIVO AO PERÍODO 2011-2014

Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica – PIBIC RELATÓRIO FINAL - 2011

TÍTULO: O OLHAR ENGAJADO: PRÁTICA FOTOGRÁFICA E OS SENTIDOS DA HISTÓRIA, BRASIL 1960-1990

Nome: Ana Carolina da Cunha Borges Antão

Matrícula: 10902044 CPF: 13978293706 CR: 8,76

INTRODUÇÃO:

Este projeto possui como foco a fotografia contemporânea, com o recorte temporal entre as décadas de 1930 e 1970, quando a mídia começa a ter maior participação na construção do mundo, porém, cabe frisar que o recorte temporal aqui não se mostra como sendo inflexível. Dentro do objeto de estudo se enquadram as fotografias que são voltadas para a divulgação, seja nas revistas ilustradas semanais seja em outros meios, como os oficiais, revelando os códigos de comportamentos e as representações sociais do período.

Dentro dessa perspectiva, pode-se notar a importância que a indústria cultural ganha, uma vez que as notícias passam a ser comercializadas de modo mais massivo e nesse campo a fotografia adquire espaço, daí a ênfase do estudo se dar sobre as fotos-ícones e sua eficácia nas comunicações. A análise dessas fotografias visa relacioná-las como a sua produção, ou seja, quando, como e por quem elas foram produzidas, qual o intuito de sua divulgação e a sua importância para a preservação da memória social, o que demonstra a infinidade de sentidos que as imagens podem assumir.

O recorte específico do presente trabalho tem por objetivo específico ressaltar relação existente entre o órgão responsável pela divulgação das imagens dos governadores, a Assessoria de Imprensa e Divulgação (AID) e a busca pela construção da memória dos governos fluminenses, e tem como base os primeiro e segundo objetivos do projeto mais amplo, a saber:

11. Discutir o papel da imagem fotográfica na elaboração da narrativa histórica contemporânea;
12. Discutir o impacto da imagem fotográfica na elaboração das memórias sociais: pública e privada;

Nesse sentido, em associação com Laboratório de História Oral e Imagem (LABHOI) optamos por centralizar a pesquisa num órgão público: o Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, vinculado ao governo do estado e que mantém em seu acervo imagens referentes aos diferentes mandatos desde o extinto estado da Guanabara; focando mais especificamente no fundo referente à Assessoria de Imprensa e Divulgação, busca-se neste projeto observar como se fez a construção das imagens e memórias públicas, em especial durante os governos de Carlos Lacerda (1961-1965), Negrão de Lima (1965-1970), Chagas Freitas (1970-1975) no comando do estado da Guanabara; ampliando também para o antigo estado do Rio de Janeiro, com os governos de Geremias Fontes (1967-1971) e Raymundo Padilha (1971-1975).

Dentro do acervo trabalhado pode-se observar a existência de 30 caixas cujo conteúdo diz respeito ao período de 1961 a 1975, contendo cerca de 33.970 envelopes que guardam em grande parte negativos de acetato, mas também, cerca de 310 fotografias e apenas 40 positivos instrumentais de contato. Essas imagens retratam em sua maioria o cotidiano dos

governadores que se apresentam em eventos oficiais, visitas aos diversos bairros, e a recepção de inúmeras pessoas com certo destaque na sociedade, dentro e fora do Palácio Guanabara. Além disso, são retratadas pessoas que cercam os governadores, como suas esposas e seus secretários além de outros representantes do poder.

Além dos desses governos, também foram analisadas parte das fotografias e dos negativos de acetato dos governos de Marcelo Alencar (1995-1998), Nilo Batista (1994), Leonel Brizola (1983-1987 e 1991-1994), Moreira Franco (1987-1991) e Faria Lima (1975-1979), no comando do atual estado do Rio de Janeiro. A título de comparação e observação acerca da evolução do uso da fotografia pelos meios de divulgação ligados ao estado, totalizando assim milhares de fotografias, negativos de acetato e positivos instrumentais de contatos analisados, uma vez que a partir deste último governo, os contatos passam a aparecer de maneira mais massiva.

Com essa pesquisa pode-se notar como era feito o uso da imagem por parte dos órgãos públicos, a fim de mostrar e ressaltar aspectos característicos de cada governo, tais como inaugurações, solenidades, visitas de pessoas ilustres, e como eles foram sendo aproveitados de diferentes maneiras ao longo do tempo, além disso, revelam características da sociedade presentes em cada época.

Também cabe lembrar o papel dos fotógrafos e como eles permaneceram ou não conforme as mudanças de governo uma vez em grande parte do acervo há os créditos referentes ao profissional responsável pela captação das imagens. Nesse sentido, alguns nomes se mostram presentes através dos diferentes mandatos, dentre eles, Ubirajara, Maghelli, Demócrito, Manoel, Godoys, Irani, Jorge Pinto e Almir.

Dessa forma, essa pesquisa busca um olhar mais atento aos movimentos que visam a espetacularização das atuações políticas, a maneira como elas eram registradas tendo por objetivo a construção da imagem do governo e como esta mesma imagem poderia ser veiculada por outros meios a partir daquilo que o governo divulgava. Para tal se faz necessária primeiramente uma análise daquilo captado pelo órgão governamental responsável, a Assessoria de Imprensa e Divulgação.

Essa pesquisa é continuação do trabalho realizado anteriormente por Thaís Valvano, bolsista que substituí desde dezembro de 2010. Assim sendo, não participei da elaboração e da apresentação de seu trabalho no XX Seminário de Iniciação Científica - Prêmio Vasconcellos Torres da Universidade Federal Fluminense (UFF), realizado nos dias 8 e 9 de novembro de 2010, Colégio Universitário da UFF (COLUNI), que se baseou também em projetos de pesquisa anteriores.

METODOLOGIA:

Inicialmente me foram apresentadas obras que me conferiram maior conhecimento acerca da prática arquivística, e através delas me familiarizei com as notações, definições, categorias e métodos de arquivamento presentes dentro de um arquivo, bem como a sua importância para a preservação da memória e a sua história que remete à Revolução Francesa. Dessa forma constituí a base teórica necessária para iniciar as atividades.

A partir disso, pude ter participação na organização de índices, que são uma lista dos elementos do conteúdo de um documento colocada em ordem com a função de facilitar sua localização; referentes aos governos, primeiramente agrupei parte das fotografias referentes aos governos Carlos Lacerda, Negrão de Lima, Moreira Franco e Leonel Brizola de acordo com as datas e temas, sempre que possível. Devido à dificuldade de identificação de muitas fotografias por falta de informações que dizem respeito ao local onde ocorreram os eventos, os participantes e até mesmo datas, realizei pesquisas que visavam principalmente à identificação das pessoas presentes nessas fotografias, porém não foi possível catalogar todas

as imagens. Portanto, cabem ainda análises e pesquisas mais profundas, afim de que se conclua a atividade.

Posteriormente tive acesso às caixas contendo os negativos de acetato referentes aos governos Carlos Lacerda, Negrão de Lima e Chagas Freitas no comando do estado da Guanabara; Geremias Fontes e Raymundo Padilha, no comando do antigo estado do Rio de Janeiro; Faria Lima e Chagas Freitas, no comando do atual estado do Rio de Janeiro; tendo por objetivo a revisão dos seus índices. Assim, há a confrontação entre aquilo descrito nos envelopes com aquilo indexado, corrigindo os possíveis equívocos a fim de dar continuidade ao trabalho iniciado pela bolsista anterior, Thais Valvano, possibilitando assim uma pesquisa futura mais precisa e também a facilidade de acesso por parte de pesquisadores através de disponibilização para consulta pública.

Após a confrontação entre o índice e os envelopes, teve início a comparação entre os positivos instrumentais de contatos e os negativos de acetato, buscando uma possível, e de fato existente, relação entre eles. Como os governos dos estados da Guanabara e do antigo Rio de Janeiro quase não possuíam contatos, tal atividade se concentrou no período após a fusão, servindo como base para futuras comparações com o período trabalhado neste projeto. Com a conclusão de parte do índice as caixas que continham o fundo da Assessoria de Imprensa e Divulgação foram reorganizadas de maneira a facilitar a consulta.

Ainda foram selecionadas 50 imagens para exposição que ocorrerá em setembro de 2011 no térreo do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro. Todas as imagens foram retiradas do fundo da Assessoria de Imprensa e Divulgação e visam mostrar os diversos governadores atuando politicamente.

Utilizando a fotografia, os negativos de acetato e os positivos instrumentais de contatos como fonte de pesquisa pode-se realizar uma análise que compreende os objetos neles retratados bem como os contextos em que estavam inseridos o que faz chegar a um olhar mais profundo acerca dos sentidos sociais presentes nas imagens. Cabe ainda destacar as escolhas realizadas para a revelação de alguns poucos negativos tendo em vista a enorme diferença entre o número de fotografia, o de contatos e o de negativos de acetato.

RESULTADOS:

- Atividade I: leitura de bibliografia referente à prática arquivística e à iconografia.
 - Resultado: maior conhecimento e familiarização com os processos no que tange a organização do arquivo e o tratamento com fontes iconográficas.
- Atividade II: início de levantamento quantitativos e qualitativos das fotografias dos governos Carlos Lacerda, Negrão de Lima, Moreira Franco e Leonel Brizola;
 - Resultado: contagem, criação de índices contendo a organização iniciada de acordo com os temas e datas e obtenção de maiores informações sobre o que estava retratado nas imagens,
- Atividade III: confrontação entre os envelopes e os índices relativos aos negativos de acetato.
 - Resultado: correções dos erros encontrados e conclusão dos índices referentes aos governos Carlos Lacerda, Negrão de Lima e Chagas Freitas; Geremias Fontes e Raymundo Padilha; Faria Lima e Chagas Freitas.
- Atividade IV: indexação dos positivos instrumentais de contatos, realizando comparação com os negativos de acetato já indexados e inclusão dos fotógrafos responsáveis pelas imagens.
 - Resultado: elaboração de índices mais completos, que englobam tanto os negativos quanto os contatos, relacionando-os. Levantamento dos fotógrafos, que permite a observação da continuidade destes através dos governos.

- Atividade V: seleção de fotografias para exposição no térreo do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro.
 - Resultado: análise mais específica das fotografias a fim de buscar imagens que possam traduzir da melhor maneira os governos.

TABELA I – Quantidade de fotografias, positivos instrumentais de contatos e envelopes com negativos de acetato por governo analisado.

	Carlos Lacerda	Negrão de Lima	Raymundo Padilha	Geremias Fontes	Chagas Freitas
Fotografias	07	270	40	Zero	Zero
Contatos	Zero	05	35	Zero	Zero
Envelopes com Negativos de Acetato	5.200	10.400	10.400	120	7800

TABELA II – Quantidade de positivos instrumentais de contatos por governo analisado.

Governo	Nº de Caixas	Média de folhas por caixa	Total aproximado de Folhas	Média de Fotogramas	Total aproximado de fotogramas
Faria Lima	10	300	3.000	9	27.000
Chagas Freitas	6	300	1.800	9	16.200
Brizola	11	500	5.500	12	66.000
Moreira Franco	7	300	2.100	12	25.200
Leonel Brizola	8	300	2.400	12	28.800
Nilo Batista	3	300	900	12	10.800
Marcelo Alencar	17	300	5.100	15	76.500

TABELA IV – Número de caixas por governo analisado e aproximativo de número de envelopes contendo negativos de acetato.

Governo	Nº de Caixas	Média de envelopes por caixa	Total aproximado envelopes
----------------	---------------------	-------------------------------------	-----------------------------------

Governos	Estado	Período	Nº de caixas	
-----------------	---------------	----------------	---------------------	--

Raymundo Padilha	8	1300	10.400
Carlos Lacerda	4	1300	5.200
Negrão de Lima	8	1300	10.400
Chagas Freitas	6	1300	7.800
Faria Lima	13	1300	16.900
Chagas Freitas	7	1300	9.100
Leonel Brizola	20	1300	26.000
Moreira Franco	7	1300	9.100
Leonel Brizola	5	1300	6.500
Nilo Batista	1	1300	1.300
Marcelo Alencar	12	1300	15600

			Negativos	Fotografias	Contatos	Total por governo
Geremias Fontes	Antigo RJ	1967-1971	1	Zero	Zero	1
Raymundo Padilha	Antigo RJ	1971 – 1975	8	1	Zero	9
Carlos Lacerda	GB	1961 - 1965	4	1	Zero	5
Negrão de Lima	GB	1965 – 1971	8	1	Zero	9
Chagas Freitas	GB	1971 – 1975	6	Zero	Zero	6
Faria Lima	RJ	1975 – 1979	13	1	11	24
Chagas Freitas	RJ	1979 – 1983	7	1	11	19
Leonel Brizola	RJ	1983 – 1987	20	1	11	32
Moreira Franco	RJ	1988-1991	7	1	7	15
Leonel Brizola	RJ	1991 - 1994	5	2	10	17
Nilo Batista	RJ	1994	1	Zero	3	4
Marcelo Alencar	RJ	1995-1998	12	1	17	30

TABELA IV – Quantidade de caixas referentes a negativos de acetato, fotografias e positivos instrumentais de contatos em cada governo.

TABELA V – Demonstrativos das atividades exercidas nos oito meses.

Atividades	2010	2011						
	Meses							
	Dezembro	Janeiro	Fevereiro	Março	Abril	Maiο	Junho	Jullho
I	X							
II		X						
III		X	X	X	X			
IV					X	X	X	X

V						X		
---	--	--	--	--	--	---	--	--

PRODUÇÃO TÉCNICO-CIENTÍFICA:

- Os resultados até agora obtidos conferem maior precisão aos índices além de uma maior complementação de dados, incluindo além das fotografias e negativos de acetato, os positivos instrumentais de contatos. Foram incluídos também os dados dos fotógrafos, permitindo maior conhecimento acerca de quem são aqueles responsáveis pela captação das imagens durante os governos de Carlos Lacerda, Negrão de Lima, Moreira Franco, Leonel Brizola, Chagas Freitas, Raymundo Padilha, Geremias Fontes, Nilo Batista, Faria Lima e Marcelo Alencar. Dessa forma é facilitada a consulta por parte daqueles que tem acesso ao fundo e futuramente aos pesquisadores.

CONCLUSÕES:

O trabalho desenvolvido dentro do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, em especial com o fundo “Assessoria de Imprensa e Divulgação”, possibilita um contato mais direto com a prática arquivística além de permitir o acesso a mais de 198 mil itens. A partir disso, o tratamento com os negativos de acetato, fotografias e positivos instrumentais de contatos e sua indexação e classificação abrem espaço para análises sob olhares mais críticos acerca daquilo que se é registrado pelas agências do governo; nesse sentido, destaco os temas das imagens que giram em torno de eleições, encontros, visitas, nomeações, solenidades, mostrando assim o que era escolhido dentre um universo de possibilidades para ser registrado e futuramente divulgado, é a espetacularização dos eventos políticos.

Essa prática se mostra de suma importância para o trabalho do pesquisador uma vez que além da preservação e do fato de trazer para o foco as questões sobre as relações entre imagem, memória e esquecimento, ela também é capaz de revelar informações acerca do contexto histórico e dos agentes envolvidos na produção dessas imagens. Isso se torna possível através da análise da qualidade das imagens, suas características, as pessoas e os fatos retratados que podem assim delimitar a época em que foram produzidas, abrindo caminho para análises mais profundas.

Além disso, a investigação acerca dos fotógrafos, que mesmo com as mudanças de governo, permanecem como sendo os agentes que registram as novas informações que surgem a cada mandato, daí eles serem os mediadores do processo, tornando possível a materialização dos anseios e expectativas de um projeto social, em imagens.

Dessa forma, o trabalho aqui iniciado se revela duplamente importante, primeiramente por permitir a organização de parte do acervo que facilitarão futuras pesquisas ampliando assim a gama de estudos acerca da história fluminense; e também pelo fato já destacado da relevância de se olhar para os processos que englobam a produção de uma imagem, que aqui ganham enfoque e tornam possível analisar a forma como surgem novos comportamentos e representações sociais.

A continuação desse trabalho se mostra também cada vez mais reveladora, uma vez que ampliada a análise para outros governos, se torna possível observar mais atentamente as peculiaridades de cada um, bem como as continuidades e rupturas, como é o caso com os fotógrafos. Também pode-se observar características da sociedade de cada governo, o que era priorizado, quem visitava os governadores, como era a relação entre governadores, sociedade e imprensa; e através desse olhar mais especializado a pesquisa se torna mais abrangente e mais rica posto que estas relações se tornam cada vez mais evidente na construção das imagens dos governos e na sua posterior divulgação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

CAMARGO, Ana Maria de Almeida. O desafio; O acervo e seus contornos; da teoria à prática; opções metodológicas. In: **Tempo e circunstância: a abordagem contextual dos arquivos pessoais; procedimentos metodológicos adotados na organização dos documentos de FHC**. São Paulo: IFHC, 2007.

LACERDA, Aline Lopes. Apostila. **Curso de organização de arquivos e coleção fotográfica**. Museu Histórico Nacional, Agosto 2008.

MAUAD, Ana Maria. **O Poder em Foco: imagens reservadas de homens públicos, uma reflexão sobre fotografia e representação social**, Revista Eletrônica Brasileira de História, ano 2, nº3, jan.2000. <http://www3.ufjf.br/~clionet/rebh>

MAUAD, Ana Maria. **O Olho da História: fotojornalismo e história contemporânea** In: <http://www.comciencia.br/reportagens/memoria/12.shtml>

PAES, Marilena Leite. **Arquivo: teoria e prática**. Rio de Janeiro: FGV, 1986.

SCHELEMBERG, T. R. **Arquivos Modernos: Princípios e Técnicas**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

AUTO-AVALIAÇÃO DO ALUNO:

Através do trabalho que pude desenvolver dentro do Arquivo, consegui ter acesso mais direto aos conceitos e práticas arquivísticas, além disso, também consegui explorar e acrescentar conhecimentos obtidos ao longo da vida acadêmica. O contato direto com as fontes é de suma importância para a prática de pesquisa, e através dela a organização se mostrou importante aliada para a evolução do projeto. Os conhecimentos aqui obtidos talvez não fossem conseguidos através apenas das aulas na faculdade de História, incorporando assim a minha formação.

Essa oportunidade de continuar as atividades já iniciadas por Thaís Valvano, me fez perceber ainda mais a importância das imagens para a percepção da historicidade que as envolvem, a história por trás de sua produção, e assim como elas se tornam documentos prontos para serem analisados sob um olhar crítico do historiador, o acervo aqui presente, portanto, se mostra um campo muito vasto a ser explorado.

A continuação desse trabalho se revelou ainda mais prazerosa posto que conforme o acervo se torna mais familiar, mais fácil é a captação da ideia que se tenta passar de cada governo, além disso, há uma ampliação do contato com essas fontes praticamente inexploradas, permitindo uma pesquisa ímpar e de grande importância para a construção da memória fluminense.

Relatório final de atividades referentes à Bolsa de Iniciação Científica 2012

Nome: Marja Cardoso

Matrícula: 20802182 **CPF:** 136473037-55 **CR:** 8,75

TÍTULO:

O olhar engajado: prática fotográfica e os sentidos da História, Brasil 1960 – 1990.

INTRODUÇÃO:

Este projeto tem como objeto de estudo a análise da criação, prática e trajetória das agências independentes de produção da imagem fotográfica. O foco deste recai sobre o surgimento destas agências durante a década de 1960, com desdobramentos mais efetivos ao longo dos anos de 1980 e 1990.

Para tal, as fontes orais são privilegiadas neste trabalho. A partir de relatos concedidos por fotógrafos que atuaram na imprensa periódica brasileira, visa-se recompor a trajetória destes profissionais, tal como apontar a importância histórica do trabalho por eles realizado. Desse modo, procura-se compreender a produção visual dos sentidos da história.

O projeto de pesquisa, *O olhar engajado: prática fotográfica e os sentidos da história, Brasil 1960-1990*, integra as atividades do Laboratório de História Oral e Imagem (LABHOI), do Departamento de História da UFF, cadastrado no diretório dos grupos de Pesquisa do CNPq. O seu objeto de estudo é a análise da criação, trajetória e prática das agências independentes de produção da imagem fotográfica, para tanto discute a noção de engajamento do olhar a uma causa social como possibilidade de marca autoral do fotojornalismo contemporâneo. O projeto proposto insere-se na linha de estudo Memória e Mídia e associa-se à perspectiva metodológica adotada nos trabalhos produzidos no LABHOI, na qual a valorização das fontes de memória define o uso da fotografia associada aos relatos orais para a produção de uma *escrita videográfica*.

As entrevistas foram produzidas ao longo de em etapas anteriores e ao longo deste projeto, busca-se aumentar este tipo de acervo por meio de novas entrevistas a serem realizadas, com fotógrafos expoentes que possam colaborar através de suas experiências e relatos para o aprofundamento e ampliação do estudo.

Neste sentido, são objetivos gerais do projeto:

1. Discutir o papel da imagem fotográfica na elaboração da narrativa histórica contemporânea;
2. Discutir o impacto da imagem fotográfica na elaboração das memórias sociais: pública e privada;
3. Tipologizar a relação entre palavra e imagem na construção da notícia na imprensa ilustrada;
4. Recompor a trajetória dos fotógrafos que atuaram na imprensa periódica brasileira a partir de 1950;
5. Constituir acervo de história oral com as entrevistas feitas com os fotógrafos ainda vivos;
6. Recuperar as entrevistas realizadas com fotógrafos já falecidos;
7. Organizar um banco de imagens informatizado com as fotografias produzidas pelos fotógrafos entrevistados;
8. Elaborar instrumentos de pesquisa e textos de caráter analítico que se pautem na temática do relacionamento entre fontes orais e visuais;
9. Treinar alunos de graduação no trabalho com fontes orais, habilitando-os nas técnicas de sumário, transcrição, tratamento de fitas cassete e digitalização de áudio;
10. Desenvolver uma linguagem videográfica aplicada à narrativa histórica.

METODOLOGIA:

Neste primeiro momento da pesquisa, minhas atividades como bolsista de iniciação científica no projeto *O Olhar Engajado: prática fotográfica e os sentidos da História, Brasil 1960 – 1990*. Durante este período, a professora Ana Maria Mauad, coordenou os bolsistas participantes do projeto dividindo entre esses as tarefas a serem realizadas.

Inicialmente me foram indicadas referências bibliográficas para serem estudadas as quais me conferiram maior conhecimento acerca da escrita videográfica, tal como obras que utilizam a fotografia como objeto de investigação que colaboram com o desenvolvimento da pesquisa.

Os textos em questão já haviam sido anteriormente debatidos pelo grupo de estudos do Laboratório de História Oral e Imagem (Labhoi), que foi coordenado pela professora Ana Mauad durante um período do ano de 2011, anterior a minha atividade como bolsista. Nesse sentido, as leituras foram de extrema importância, pois destacavam as fontes orais e visuais na construção do saber histórico. Deste modo, pude me familiarizar com a temática do projeto e construir uma base teórica fundamental para dar início aos trabalhos que me foram conferidos.

Foram lidos os seguintes textos:

- KNAUSS, Paulo. *O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual*, **ArtCultura**, Uberlândia, vol. 8, n. 12, jan-jun 2006, p. 97-115;

- MAUAD, Ana Maria. Poses e Flagrantes: ensaios sobre história e fotografias. Niterói, Editora da UFF, 2008;
- MAUAD, Ana M., DUMAS, Fernando, SERRANO, Ana Paula da Rocha. *Video-História e História Oral: Experiências e reflexões* In: VISCARDI, Cláudia (Ed) **História Oral: Teoria, Educação e Sociedade**. Juiz de Fora : Ed.UFJF/ABHO, 2006, v.1, p. 33-57.
- MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. “Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares”, Revista Brasileira de História, vol. 23, n. 45, julho de 2003;
- MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. *Rumo a uma “história visual”*, IN: MARTINS, José de Souza, ECKERT, Cornélia & NOVAES, Sylvia Caiuby (orgs.), **O imaginário e o poético nas ciências sociais**. Bauru, EDUSC, 2005.

Após a leitura dos textos citados, fui direcionada a realizar transcrições de áudio, de modo que, nesta atividade pude estar em contato com fontes orais. O Labhoi possui um grande acervo de áudio, onde parte deste é constituído por entrevistas e palestras cujo conteúdo é concernente à prática fotográfica.

Nesta atividade pude transcrever uma palestra ministrada pelo antropólogo e fotógrafo Milton Guran, em um evento realizado na instituição Centro de Artes e Educação Sobrado Cultural, situada em Botafogo – RJ. Nela, Guran traça distinções entre direito autoral e direito de imagem, tal como relata sua experiência ao entrar em contato com índios durante um trabalho e expõe seu ponto de vista a cerca da diferença entre a produção fotográfica da primeira metade do século XX, para produção da segunda metade.

Transcrevi também a entrevista realizada pelas professoras Ana Maria Mauad e Silvana Louzada com o fotógrafo e jornalista Eduardo Bentes Monteiro – Duda Bentes. No áudio em questão Duda Bentes fala sobre sua trajetória como fotógrafo, iniciando seu depoimento com um relato sobre sua infância até chegar à vida adulta e o interesse pela fotografia.

Após transcritos os áudio são organizados em sumários a fim de facilitar pesquisas posteriores no acervo. Nele devem conter informações como o resumo dos assuntos contidos no áudio, tal como o tempo em que esses foram abordados.

Há uma padronização deste tipo de documento que deve seguir o modelo abaixo exposto:

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
 INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
 DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
 LABORATÓRIO DE HISTÓRIA ORAL E IMAGEM
TRANSCRIÇÃO

Título:

Data:

Duração:

Legenda:

Reticências...	Usados no final de frases interrompidas.
[Colchetes]	Usados para indicar alguma reação dos participantes. Exemplo: [Risos]; [Choro]; [Gemidos]; [Aplausos]; etc.

{Chaves}	Usadas para indicar elementos externos. Exemplo: {Cachorros Latindo}; {Pássaros Gorjeando}; {Gatos Miando}; {Ronco de motor}; {Campainha}; {Campainha do telefone}; etc.
(Parênteses)	Usados para inserir informações ao texto. Exemplo: Rio de Janeiro (Brasil); Machado de Assis (Escritor Brasileiro); etc.
# Jogo da Velha	Usado para apontar trechos incompreensíveis na gravação que não foram transcritos. Exemplo: O nome do jogador era # Moreira.

Participantes

- NS1: Nome Sobrenome
- NS2: Nome Sobrenome

Início da Transcrição

NS1: 00: 00: 00

O trabalho de transcrição ainda envolve a revisão obrigatória que um bolsista deve fazer sobre a transcrição do outro. Nesta etapa, buscam-se erros ocasionalmente cometidos para que estes possam ser devidamente corrigidos.

Concomitante a estas atividades, fiquei responsável - junto com outros bolsistas – pela catalogação de periódicos contidos no acervo do laboratório. A importância deste trabalho junto à instituição é de facilitar a busca, pesquisa e acesso a este tipo de material. No laboratório podemos encontrar títulos que abrangem diversas temáticas, sobretudo a fotografia.

RESULTADOS:

- Atividade I: leitura de bibliografia indicada.
 - Resultado: aprendizagem de
 - conteúdo teórico-metodológico a cerca da historiografia sobre fontes orais e visuais, tal como sua importância para a construção do conhecimento histórico.
- Atividade II: transcrição de fontes orais.
 - Resultado: contato com fontes orais, aprendizado de técnicas de transcrição de áudio, e possível disponibilização de material para pesquisa no Laboratório.
- Atividade III: indexação e organização do acervo de periódicos do Laboratório de História Oral e Imagem.
 - Resultado: contato com periódicos que abordam diferentes temáticas, criação de um banco de dados contendo informações sobre os títulos organizados. Constituindo um instrumento de pesquisa e facilitando o acesso futuro a tais publicações e seu conteúdo.

PRODUÇÃO TÉCNICO-CIENTÍFICA:

- Como produto da pesquisa, foi realizada a transcrição e organização sumaria de fontes orais, de modo a facilitar o acesso do pesquisador ao acervo do Laboratório de História Oral e Imagem. Este material será posteriormente publicado no site da instituição,

possibilitando o acesso para novos estudos, ampliando o conhecimento a cerca da fotografia.

- Catalogação e organização de periódicos contidos no acervo da instituição.

Os resultados até agora obtidos conferem maior organização e precisão do acervo do Laboratório de História Oral e Imagem, além de uma maior complementação de dados a cerca deste. E conseqüente ampliação do acesso.

CONCLUSÃO:

O trabalho no Laboratório de História Oral e Imagem me possibilitou um contato mais direto com fontes orais e visuais.

Durante este período me atentei para importância de um tratamento mais abrangente da visualidade de fontes iconográficas e iconológicas, uma vez que estas atingem uma dimensão importante dos processos sociais, tal como da vida social. Nesse sentido, a escrita videográfica proposta pela professora Ana Maria Mauad neste projeto se mostra de extrema relevância, uma vez que nesta modalidade de escrita da história é valorizado o diálogo entre fontes visuais, orais e sonoras, bem como a relação entre produção audiovisual e conhecimento histórico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BURKE, Peter. Iconografia e Iconologia. IN: **Testemunha Ocular da História e Imagem**. São Paulo, Edusc, 2004

KNAUSS, Paulo. **O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual**. ArtCultura, Uberlândia, vol. 8, n. 12, jan-jun 2006, p. 97-115;

MAUAD, Ana Maria. **Poses e Flagrantes: ensaios sobre história e fotografias**. Niterói, Editora da UFF, 2008;

_____, DUMAS, Fernando, SERRANO, Ana Paula da Rocha. *Video-História e História Oral: Experiências e reflexões* In: VISCARDI, Cláudia (Ed) **História Oral: Teoria, Educação e Sociedade**. Juiz de Fora : Ed.UFJF/ABHO, 2006, v.1, p. 33-57.

_____. **Foto-Ícones, A História Por Detrás das Imagens? Considerações Sobre a Narratividade das Imagens Técnicas**. IN: Ramos, Alcides Freire; Patriota, Rosângela; Pesavento, Sandra Jatahy. (Org.). *Imagens da História*. 1 ed. São Paulo: Hucitec, 2008, v. 1, p. 33-66

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. “Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares”, *Revista Brasileira de História*, vol. 23, n. 45, julho de 2003;

_____. *Rumo a uma “história visual”*, IN: MARTINS, José de Souza, ECKERT, Cornélia & NOVAES, Sylvia Caiuby (orgs.), **O imaginário e o poético nas ciências sociais**. Bauru, EDUSC, 2005.

AUTO-AVALIAÇÃO DO ALUNO:

Dentro das perspectivas do projeto *O olhar engajado: prática fotográfica e os sentidos da História, Brasil 1960 – 1990*, do qual eu participo como bolsista, acredito ter contribuído com o desenvolvimento desta pesquisa acadêmica por meio da organização e coleta de informações.

Durante minhas atividades, busquei contribuir com a pesquisa aliando a esta os conhecimentos obtidos na faculdade de História, juntamente com os textos indicados nas referências bibliográficas, atingindo os resultados aqui relatados.

O trabalho no projeto me possibilitou proximidade com a pesquisa acadêmica, tal como o enriquecimento de meus conhecimentos a cerca de fontes orais e visuais como documentos históricos. Foi de suma importância participar do projeto, pois o aprendizado aqui obtido talvez não fosse conseguido apenas nas aulas da graduação. Deste modo, pude ampliar minha formação profissional.

AVALIAÇÃO DO BOLSISTA

A participação da bolsista da equipe tem sido bastante ativa contribuindo para a realização das tarefas propostas, dentre as quais destaca-se a transcrição de entrevistas e a atualização dos dados do banco de fontes orais.

Considero o relatório apresentado perfeitamente adequado ao perfil das atividades desempenhadas ao longo do período, bem como o desempenho da bolsista junto a equipe.

Relatório final de atividades referentes à Bolsa de Iniciação Científica – 2013

Título: O Olhar Engajado: Prática Fotográfica e os Sentidos da História, Brasil 1960-1990

Nome: Vinícius Santos de Medeiros

Matrícula: 20802162 CPF: 136993417-39 CR: 9,34

INTRODUÇÃO

A) Resumo do plano inicial para o projeto:

O interesse desse estudo volta-se para o Brasil, onde o foco recai no surgimento do movimento das agências independentes, ao longo dos anos 1960, com desdobramentos mais efetivos ao longo da década de 1980 e 1990. O surgimento das agências é abordado tendo em vista a sua originalidade em relação à prática fotográfica brasileira até então marcada pelas iniciativas governamentais – agência nacional e fotógrafos oficiais – e pela presença marcante da imprensa ilustrada na produção da visualidade histórica. O movimento das agências define-se num tempo histórico marcado pela defesa do direito autoral na fotografia de imprensa, associado à luta pela redemocratização da sociedade brasileira. Entretanto tal movimento ampliou suas fronteiras de ação rumo à defesa da autonomia visual da experiência fotográfica, agenciando um movimento inédito na história desse meio de produção visual.¹

A produção visual das agências independentes de fotografia e a experiência de seus fotógrafos é estudada em perspectiva associando a sua prática fotográfica àquela desenvolvida pelos fotógrafos engajados em movimentos sociais e atuantes nas arenas políticas internacionais, notadamente, nos EUA durante os anos 1960-1980. Projeta-se no campo mais amplo da consciência histórica a produção da visualidade contemporânea que tem no engajamento a uma causa social uma das possibilidades de definir a autoria no campo do fotojornalismo.

Assim, trabalharemos com a prática fotográfica contemporânea desenvolvida pela agências internacionais de imagem (notadamente, mas não exclusivamente nos Estados Unidos), como medida para se definir uma espécie de gênese desse olhar engajado na experiência fotográfica dos anos 1930-40, nos EUA, e seus desdobramentos nas coberturas dos movimentos sociais das décadas de 1960 a 1980. Esse espaço-tempo incorpora a experiência fotográfica das agências independentes brasileiras, tendo como objeto de análise sua criação e trajetória, além das imagens produzidas por essas mesmas agências. Dentre as quais se destacam a agência Agil, criada em Brasília, em 1980, a Agência F4, criada em São Paulo em 1979 e a Imagens da Terra, criada do Rio de Janeiro, em 1984. Tais agências foram responsáveis pela cobertura autônoma dos movimentos de oposição à ditadura militar e de reorganização da sociedade civil brasileira, a partir de diferentes ângulos.

A análise fundamenta-se no estudo da trajetória dos fotógrafos e na montagem de séries fotográficas que possibilitem compreender a produção visual dos sentidos da história.

¹ Sobre o papel da agências ainda pouco foi escrito, algumas notas podem ser encontradas em MAGALHÃES, Angela & PEREGRINO, Nadja Fonseca. **A fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo**, Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

Assim, definiremos séries em torno das questões que caracterizaram a pauta da cultura política engajada nos movimentos sociais, dentre elas: participação, autonomia, direito, entre outras que serão levantadas no decorrer da pesquisa.² Dessa forma, demarca-se teoricamente esse trabalho no campo da história das representações, sustentado na concepção de que tanto a visualidade é uma dimensão da experiência social, como o regime de historicidade contemporâneo se configura em expressões visuais.³

São Objetivos Gerais do Projeto:

13. Discutir o papel da imagem fotográfica na elaboração da narrativa histórica contemporânea;
14. Discutir o impacto da imagem fotográfica na elaboração das memórias sociais: pública e privada;
15. Tipologizar a relação entre palavra e imagem na construção da notícia na imprensa ilustrada;
16. Recompilar a trajetória dos fotógrafos que atuaram na imprensa periódica brasileira a partir de 1950;
17. Constituir acervo de história oral com as entrevistas feitas com os fotógrafos ainda vivos;
18. Recuperar as entrevistas realizadas com fotógrafos já falecidos;
19. Organizar um banco de imagens informatizado com as fotografias produzidas pelos fotógrafos entrevistados;
20. Elaborar instrumentos de pesquisa e textos de caráter analítico que se pautem na temática do relacionamento entre fontes orais e visuais;
21. Treinar alunos de graduação no trabalho com fontes orais, habilitando-os nas técnicas de sumário, transcrição, tratamento de fitas cassete e digitalização de áudio;
22. Desenvolver uma *linguagem videográfica* aplicada à narrativa histórica.

B) Minhas atividades como bolsista (o que foi feito desde então e os resultados parciais):

Desde abril de 2010, quando eu era bolsista de IC com fomento da FAPERJ, até agosto de 2012 (já pelo CNPQ) minha atuação como bolsista de iniciação científica tem sido direcionada para o trabalho com as fontes orais produzidas no âmbito do Laboratório de História Oral e Imagem (LABHOI-UFF), isto é, as entrevistas realizadas pela minha orientadora Ana Maria Mauad e outros bolsistas com os fotógrafos brasileiros atuantes entre as décadas de 30 e 70. Nesse percurso eu tive a oportunidade de elaborar fichas-sumário, produzir transcrições e digitalizar negativos (os arquivos produzidos ficam hospedados no banco de imagens do servidor do LABHOI).

Nos primeiros meses de bolsa CNPQ eu realizei a transcrição da entrevista concedida pelo fotógrafo Zeka Araújo, profissional atuante nas décadas de 1970 e 1980 que trabalhara nas revistas e jornais mais importantes de então – *O Cruzeiro*, *O Globo*, *O Placar*, *Jornal do Brasil* (do qual foi editor) e outros. Além de trazer à tona aspectos importantes de sua vida pessoal (já que nossa pesquisa releva a história de vida dos entrevistados), Zeka Araújo rememora também a relevância da luta pelos direitos da categoria via sindicato durante a década de 1970, processo do qual fez parte ativamente. Pontuando sua relação com algumas agências de fotografia, como a F4 e a Câmera 3, Zeka Araújo define sua visão sobre a fotografia e os rumos

² JAMESON, F. **Periodizar los 60**. Córdoba: Alción Ed. 1997

³ KNAUSS, Paulo, *O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual*, **ArtCultura**, Uberlândia, vol.8, n.12, jan-jun 2006, p.97-115; MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. “Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares”, *Revista Brasileira de História*, vol. 23, n° 45, julho de 2003; MAUAD, Ana Maria. *Poses e Flagrantes: ensaios sobre história e fotografias*, Niterói: Eduff, 2008

de seu trabalho na atualidade. Hoje a entrevista está transcrita e depositada no servidor do LABHOI, assim como sua ficha-sumário.

Outra tarefa desenvolvida (na verdade desde 2011), num processo bastante demorado em decorrência da natureza do processo, foi a digitalização das centenas de negativos de fotografias produzidas por Milton Guran quando de sua passagem pelo Benim no ano de 1996, onde realizou seu trabalho antropológico de campo com os agudás (conhecidos como os “brasileiros do Benim”) utilizando a fotografia como instrumento de análise. Este trabalho de digitalização já está finalizado, de modo que milhares de imagens em alta resolução estão hoje depositadas no servidor do Laboratório – em breve faremos uma seleção e disponibilizaremos no site do LABHOI uma série fotográfica da coleção *Agudás*.

Entretanto, meu trabalho de pesquisa nos últimos meses têm se associado especificamente a um projeto videográfico. Desde o início da bolsa a professora Ana Mauad tem me designado para tarefas como edição de vídeos, confecção de roteiros, enfim, para a produção audiovisual no laboratório. Em 2010 fui direcionado para a tarefa de decupar um material filmado por Milton Guran no Benim sobre os “brasileiros” do Benim, os agudás⁴. Decupei um material audiovisual que totaliza seis horas, dezenove minutos e dezessete segundos de duração, procurando ressaltar o *timecode* de cada plano (entendendo-se por este termo o espaço entre um corte e o outro) e especificando em cada plano as peculiaridades de enquadramento e a qualidade de imagem e som.

Essa decupagem facilitou bastante o processo de montagem de um curto documentário intitulado “Memórias em Movimento”. O objetivo deste texto videográfico é caracterizar o processo de construção da nova identidade social agudá mediante a intertextualidade promovida na relação entre algumas imagens selecionadas a partir do acervo de fotografias digitalizadas, o material filmado por Guran em janeiro e fevereiro de 2010 no Benim e a entrevista que ele nos concedeu sobre a sua pesquisa – essa fala se tornou a base narrativa do nosso filme. Através de uma “descrição visual densa” dos festejos da burrinha e da celebração da missa de Nosso Senhor do Bonfim, este filme tem grande potencial didático para alcançar as turmas de ensino fundamental e médio, contribuindo em grande medida para o ensino de História da África em sala de aula. O vídeo estará muito em breve disponível integralmente no portal UFFTube (<http://ufftube.uff.br/>).

METODOLOGIA

A transcrição das fontes orais atendeu ao modelo exposto a seguir, desenvolvido pelos colegas bolsistas Luciano Gomes e Clarissa Mainard (ambos integrantes deste projeto de pesquisa):

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
LABORATÓRIO DE HISTÓRIA ORAL E IMAGEM

⁴ Descendentes de ex-escravos retornados do Brasil para o Benim no século XIX e brancos brasileiros estabelecidos na costa africana desde o século XVII, os agudás são hoje um grupo étnico que procura firmar sua identidade através da resignificação do passado que envolve manifestações culturais públicas, como os folguedos da burrinha e a celebração da festa de Nosso Senhor do Bonfim, ambas manifestações baianas características do século XVIII.

TRANSCRIÇÃO

Título:

Data:

Duração:

Legenda:

RETICÊNCIAS...	USADOS NO FINAL DE FRASES INTERROMPIDAS.
[COLCHETES]	Usados para indicar alguma reação dos participantes. Exemplo: [Risos]; [Choro]; [Gemidos]; [Aplausos]; etc.
{ CHAVES }	Usadas para indicar elementos externos. Exemplo: {Cachorros Latindo}; {Pássaros Gorjeando}; {Gatos Miando}; {Ronco de motor}; {Campainha}; {Campainha do telefone}; etc.
(Parênteses)	Usados para inserir informações ao texto. Exemplo: Rio de Janeiro (Brasil); Machado de Assis (Escritor Brasileiro); etc.
# Jogo da Velha	Usado para apontar trechos incompreensíveis na gravação que não foram transcritos. Exemplo: O nome do jogador era # Moreira.

Participantes

- NS1: Nome Sobrenome
- NS2: Nome Sobrenome

Início da Transcrição

NS1: 00: 00: 00

Dessa forma estabeleceu-se um contato mais assíduo entre os bolsistas, já que a técnica de transcrição envolve também uma revisão obrigatória (a “conferência”) que um faz sobre a transcrição do outro, procurando identificar erros (tanto de digitação quanto aqueles que não se enquadram no quadro metodológico acima) e corrigi-los, criando-se um padrão ou modelo a ser seguido.

Sobre a decupagem do material audiovisual filmado por Milton Guran no Benim (entre janeiro e fevereiro de 2010), procurei definir alguns critérios de classificação inerentes à imagem e ao som, utilizando-me de termos simples da linguagem cinematográfica. Vejamos a seguir o modelo e a legenda das siglas empregadas:

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
LABORATÓRIO DE HISTÓRIA ORAL E IMAGEM

PROJETO “MEMÓRIAS DO FOTOJORNALISMO”: MILTON GURAN – ÁFRICA (2010)	
DECUPAGEM: VINÍCIUS SANTOS DE MEDEIROS	
DVD 01 – 22/01/2010	
Plano 001 / 00:00:00 – 00:02:04	EXT PG trânsito de automóveis e pessoas nas rua. Zoom (in), PG rua em que há circulação de veículos e pedestres. OBS.: há ruídos de conversa, tosse e ronco de motor de carro. Pan (dir/esq), PG dois homens conversando, à esquerda da tela. PG guarita e motos ao lado. Zoom (in), PA segurança indo em direção à guarita, à sua frente.
Plano 002 / 00:02:04 – 00:03:09	EXT PG parte externa de uma casa alta, com grades no entorno. Pan (esq/dir), PA dois homens conversando ao fundo. OBS.: há ruídos de conversa e carro em movimento.

LEGENDA:

EXT – externa; PA – plano americano; Pd – plano detalhe; Pan (esq/dir) – idem;
 INT – interna; PM – plano médio; Zoom (in) – idem; Pan (dir/esq) – idem;
 PG – plano geral; Close – idem; Zoom (out) – idem; Tilt (cima/baixo) – idem;
 Tilt (baixo/cima) – idem.

RESULTADOS

Pode-se concluir que o LABHOI vem se firmando como centro irradiador no contexto brasileiro de uma nova modalidade de escrita da história, a *escrita videográfica*. O Laboratório tem tido suas pesquisas pautadas na produção e na análise das chamadas fontes de memória, isso desde a sua fundação em 1982. Dessa forma, a produção de textos historiográficos que relevem a utilização de fontes orais e visuais exige do historiador uma nova narrativa histórica que dê conta da dimensão intertextual que se configura na relação entre palavras e imagens.

Minha atuação como bolsista de iniciação científica no Laboratório de História Oral e Imagem da UFF vem corroborar essa perspectiva. Além disso, as transcrições, as fichas técnicas e os sumários, quando disponibilizados no site do laboratório, permitirão o acesso de pesquisadores interessados nessa temática, fomentando a produção do conhecimento histórico sobre o período.

PRODUÇÃO TÉCNICO-CIENTÍFICA

- Roteirista e assistente de edição na produção do texto videográfico coordenado pela Professora Dra. Ana Maria Mauad;
- Conclusão da digitalização do acervo fotográfico Agudás, do antropólogo e fotógrafo Milton Guran;
- Transcrição e ficha-sumário da entrevista concedida por Zeka Araújo;

- XXII Seminário de Iniciação Científica – Prêmio UFF Vasconcellos Torres de Ciência e Tecnologia. Os “brasileiros” do Benim – O audiovisual a serviço do ensino de História da África. 2012. (Seminário)
- IX Encontro Regional Sudeste de História Oral: Diversidade e Diálogo. Por uma escrita alternativa da história: reflexões e experiências obtidas com a produção videográfica no LABHOI. 2011. (Encontro).
- XXI Seminário de Iniciação Científica - Prêmio UFF Vasconcellos Torres de Ciência e Tecnologia. Por uma escrita alternativa da história: reflexões e experiências obtidas com a produção videográfica no LABHOI. 2011. (Seminário) – **Trabalho classificado entre os dez melhores da área de Humanas durante o evento;**

TRABALHOS PUBLICADOS:

- MEDEIROS, Vinícius. Capitalismo em perspectiva documental: uma análise comparativa dos filmes *Capitalismo – Uma História de Amor e Razões para a Guerra*. Bahia, 2012. Disponível em <<http://oohodahistoria.org/n18/artigos/vinicius.pdf>>. Acesso em: 18 de setembro de 2012.
- MEDEIROS, Vinícius. Por uma escrita alternativa da história: reflexões e experiências obtidas com a produção videográfica no LABHOI. ISBN 978-85-62959-16-5. São Paulo, 2011 (Resumo de um pôster);
- MEDEIROS, Vinícius . Por uma escrita alternativa da história: reflexões e experiências obtidas com a produção videográfica no LABHOI. Niterói: EDUFF, 2011 (Resumo de uma comunicação).

AUTO-AVALIAÇÃO DO ALUNO E DIFICULDADES SURGIDAS

Ao longo desses meses como bolsista de iniciação científica pelo CNPQ, creio que as atividades postas em prática no LABHOI e a parceria construída com a minha orientadora Ana Maria Mauad e os colegas bolsistas representaram um grande marco neste meu início de carreira acadêmica. Antes desse período eu já havia tido a oportunidade de me deparar com os grandes debates em torno da História Oral no Brasil, participando do grande Encontro Regional que no ano de 2011 ocorreu na USP. Além disso, entrei em contato com uma vasta bibliografia sobre História Visual, numa leitura direcionada principalmente para o campo da relação entre História, fotografia e cinema. Toda essa formação proporcionada pelo espaço do LABHOI permitiu que eu comesse os meus primeiros passos na pesquisa histórica.

No LABHOI, sempre com a orientação e os conselhos da professora Ana Mauad, pude descobrir e tomar parte na constituição e definição da *escrita videográfica*, um trabalho ímpar de interação entre fontes visuais e orais. Este tem sido o meu objetivo como bolsista no LABHOI: basicamente aprender a editar vídeos (utilizando as fontes orais e visuais concernentes à trajetória dos fotógrafos) e refletir sobre os textos videográficos, dentro das perspectivas e objetivos do projeto a que me encontro vinculado. No ano de 2010 fiquei responsável pela co-edição do texto videográfico *Milton Guran em Três Tempos* (LABHOI, 2010), ao lado da cineasta Tarsila Pimentel⁵ e do colega bolsista Luciano Gomes. Em 2011 eu apresentei um pôster no **IX Encontro Regional Sudeste de História Oral: Diversidade e**

⁵ Aqui é importante ressaltar que o LABHOI tem oferecido estágios aos graduandos de Cinema da UFF, já que entendemos que a relação dialógica entre história e audiovisual exige um trabalho de parceria entre historiadores e profissionais de Cinema. Portanto, o texto videográfico consiste numa produção coletiva que envolve diversas competências.

Diálogo, na USP. O trabalho, intitulado “*Por uma escrita alternativa da história: reflexões e experiências obtidas com a produção videográfica no LABHOI*” (cujo paper encontra-se em anexo), fora novamente apresentado no **XXI Seminário de Iniciação Científica** da UFF, ficando entre os dez melhores trabalhos da área de Humanas e mostrando a vitalidade e a aceitação da nossa produção videográfica pela comunidade acadêmica.

Algumas dificuldades surgiram e foram constantes desde o início da vigência desta bolsa. A maior delas foi aprender a manejar e a controlar as ferramentas do programa *Final Cut*, no Macintosh da ilha de edição do LABHOI. Entretanto, algumas aulas e orientações do Eduardo Cantarino, estudante de cinema atuante na ilha de edição do LABHOI, foram o suficiente para darmos prosseguimento aos trabalhos de edição do vídeo. Outra dificuldade (sanada depois de alguns meses de prática) foi manejar um scanner da *Nikkon* que eu utilizei para digitalizar os negativos pertencentes ao Milton Guran, visando criar um banco de imagens fotográficas realizadas por ele no Benim em sua pesquisa antropológica.

Por fim, creio que eu tenha conseguido alcançar os objetivos gerais propostos desde o início para o andamento do projeto (a lista dos objetivos gerais encontra-se acima). Agradeço veementemente ao CNPQ por todos esses meses tão profícuos de pesquisa no LABHOI. Ressalto também a colaboração e a parceria estabelecida entre todos os bolsistas e estagiários do Laboratório. Além disso, agradeço também à minha orientadora, professora Ana Maria Mauad, por todos esses anos de atenção e conselhos.

AVALIAÇÃO DO BOLSISTA

Acompanhei como orientadora de Iniciação Científica do graduando Vinicius desde o terceiro período quando ele foi Bolsista Faperj, permanecendo na pesquisa por dois anos nessa condição, depois mais dois como bolsista PIBIC. Ao longo desses quatro anos ressalto a responsabilidade, dedicação do bolsista, espírito de equipe, bem como sua capacidade de lidar com problemas e buscar soluções.

Em seu aprendizado desenvolveu competência e investiu no campo dos estudos sobre história e cinema, aprofundando-o na sua monografia de final de curso, tenho certeza que o investimento ao longo da sua graduação garantirá a continuidade da sua carreira acadêmica.

Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica – PIBIC Relatório Final - 2014

Título: O Olhar Engajado: Prática Fotográfica e os Sentidos da História, Brasil 1960-1990

Nome: Marcus Vinicius de Oliveira da Silva

Matrícula: 112 002 047

CPF: 140141977-19

CR: 9.2

2. INTRODUÇÃO

O projeto de pesquisa – O Olhar Engajado: Prática Fotográfica e os Sentidos da História, Brasil 1960-1990 – integra as atividades do Laboratório de História Oral e Imagem (LABHOI), do Departamento de História da UFF, cadastrado no diretório dos grupos de Pesquisa do CNPq. O seu objeto de estudo é organização e análise das imagens contidas no fundo dos Governadores do Estado do Rio de Janeiro, localizado no Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, com o propósito de avaliar uma das modalidades de produção da fotografia pública no Brasil do século XX. É importante ressaltar que este projeto está inserido dentro de outro maior – *Fotografia Pública: usos, funções e circuitos sociais no Brasil século XIX e XX*.

A emergência do tema da memória no campo dos estudos históricos, nos anos 1980, levou ao aprofundamento do estudo das temáticas sobre o tempo presente e o papel dos agentes históricos nos processos sociais. O projeto *Fotografia Pública e poder político no acervo do Arquivo Público do estado do Rio de Janeiro*, justifica-se tanto por incluir no bojo das preocupações sobre a memória da produção de uma agência de Estado pouco estudada, a assessoria de imprensa dos governadores do Estado do Rio de Janeiro, quanto por relacionar os usos e funções da fotografia pública ao poder simbólico, investindo com isso na consolidação do campo de estudo da história da imagem e das representações sociais.

As atividades descritas abaixo tiveram por finalidade cumprir o proposto neste projeto e também oferecer apoio ao desenvolvimento das linhas de pesquisa do LABHOI, sendo imprescindíveis para pensar a questão da memória, da Mídia governamental, do patrimônio e da construção das representações dos governadores fluminenses, atentando sempre para seus usos políticos e sociais.

3. METODOLOGIA

O projeto proposto insere-se na linha de estudo Memória e Mídia e associa-se à perspectiva metodológica adotada nos trabalhos produzidos no LABHOI, na qual a valorização das fontes de memória define o uso da fotografia associada aos relatos orais para a produção de uma escrita videográfica. Desta forma, algumas etapas foram desenvolvidas como:

- Continuação do trabalho com as transcrições das entrevistas de fotógrafos depositadas no acervo do LABHOI;
- Construção das fichas técnicas das fontes orais;
- Mapeamento do acervo fotográfico das instituições fluminenses;
- Leituras e pesquisas sobre bibliografias que abordem os temas: Fontes visuais e orais na produção do conhecimento histórico, fotografia no Brasil, memória, poder político e história do Brasil República.

4. RESULTADOS

- Continuação do trabalho com as transcrições das entrevistas de fotógrafos depositadas no acervo do LABHOI;
- Construção das fichas técnicas das fontes orais;
- Produção de verbetes biográficos para o dicionário de *Fotografia e Fotógrafos no Brasil*;
- Mapeamento e identificação do acervo fotográfico de instituições fluminenses;
- Iniciação da construção de um banco de dados dos acervos fotográfico das instituições fluminenses.

5. PRODUÇÃO TÉCNICO-CIENTÍFICA

Durante o período de pesquisa participei de alguns encontros, eventos científicos e cursos ministrados na graduação relacionados ao tema da pesquisa, os quais foram:

- Participação como ouvinte da **Conferência História, imagem e semiótica** em setembro de 2013 na Universidade Federal Fluminense.
- Participação como ouvinte do **Seminário de apresentação do Projeto Nordeste Emergentes da Fundação Joaquim Nabuco** em novembro de 2013, na Universidade Federal Fluminense.

- Participação como ouvinte do **Seminário O processo do documentário** em dezembro de 2013, na Universidade Federal Fluminense.
- Participação como ouvinte no **Seminário de Orientação Fotografia Pública e as dimensões visuais da História Contemporânea** em janeiro de 2014, na Universidade Federal Fluminense.

6. CONCLUSÕES

A construção do poder não é feita, exclusivamente, pela coerção. É necessária a criação de um capital político compartilhado pelos governados, assim como, seus pares, através do qual os detentores do aparelho de estado produzem uma reserva de símbolos, imagens e modelos, fundamental para o exercício do poder. Portanto, a confiança e reconhecimento são mecanismos centrais na união do poder simbólico em capital político, no qual as produções iconográficas tem um grande destaque.

O ponto chave do projeto visa abordar a noção de como as produções fotográficas produzidas por agências do Estado influenciam e contribuem para a construção desse capital político. Nessa aspecto, os signos presentes nas fotografias, as escolhas realizadas na composição da fotografia pública (desde a escolha da indumentária correta, para um determinado evento, até a organização do grupo em semicírculos, para fornecer a ideia de unidade e centralização) e a ideologia (elemento de construção do discurso político) são indissociáveis do contexto da sua produção. Como também a associação ao conceito de cultura, compreendendo-o como a instância geradora de significados coletivamente aceitos como válidos e perfeitamente compreensíveis, quanto ao de hegemonia que opera na naturalização do discurso de classe. Portanto se a cultura comunica, a ideologia estrutura a comunicação e a hegemonia estabelece a forma comunicativa do grupo no poder como a única e mais fiel expressão das realidades sociais.

Nessa perspectiva, o projeto auxilia na compreensão da relação construída entre o Estado e a sociedade a partir dos veículos de divulgação governamental, compreendendo a fotografia como um documento coberto de significado e não como uma mera ilustração. Assim, são trabalhados linhas de pesquisas e arquivos pouco explorados pelos historiadores, contribuindo, desta forma, para a apresentação de novos recursos possíveis para a construção do conhecimento historiográfico, como também resgatando uma memória invisibilizada dentro dos arquivos de instituições fluminenses.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anderson, B. **Imagined communities**. London: Verso, 8ª impressão, 1998.
- Balandier, G. **O Poder em cena**. Brasília: Ed. UNB, 1982
- Bourdieu, P. **O poder simbólico**. Lisboa, Difel, 1989, p.187/188.
- Capelato, Maria Helena. **Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo**. Campinas, Papirus, 1998.
- Habermans, J. **Mudança estrutural na esfera pública**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.
- Knauss, Paulo, **O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual**. ArtCultura, Uberlândia, vol.8, n.12, jan-jun 2006, p.97-115.
- Le Goff, J. **O maravilhoso e o cotidiano no ocidente medieval**. Lisboa, ed.70, 1985.
- Mauad, Ana M. Flávio Damm. **Profissão fotógrafo de imprensa: o fotojornalismo e a escrita da história contemporânea**. História, Franca, v. 24, n. 2, 2006.
- Mauad, Ana M. **Poses e flagrantes: ensaios sobre história e fotografias**. Niteroi: Eduff, 2008.

Mauad, Ana M., Dumas, Fernando, Serrano, Ana Paula da Rocha. *Video-História e História Oral: Experiências e reflexões* In: VISCARDI, Cláudia (Ed) **História Oral: Teoria, Educação e Sociedade**. Juiz de Fora: Ed.UFJF/ABHO, 2006, v.1, p. 33-57.

Mauad, Ana Maria. Genevieve Naylor. **Fotógrafa: impressões de viagem (Brasil, 1941-42)**. Revista Brasileira de História, São Paulo, v.25, n.º 49, pp.43-75, 2005.

Mauad, Ana Maria. **O olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual**. ArtCultura (UFU). , v.10, p.31 - 48, 2008

Meneses, Ulpiano T.Bezerra de. *História, cativa da memória: para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais*. IN: **Rev. Inst. Bras.**, SP, 34:9-24, 1992

Meneses, Ulpiano T. Bezerra de. *Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares*. **Revista Brasileira de História**, vol. 23, nº 45, julho de 2003

Nora, P. *Entre memória e História: a problemática dos lugares*. IN: **Projeto-História**, PUC, SP, (10), dez. 1993, trad. Yara Aun Khoury, pp. 7-28; MENESES,

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

Rossi-Landi, F. **Linguagem como trabalho e como mercado**. SP, Difel, 1985.

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

8. AUTO-AVALIAÇÃO DO ALUNO

Participar do projeto durante este período foi muito enriquecedor, visto que nele pude ter contato com questões e assuntos que serão de grande auxílio nos meus estudos no curso de Graduação. Foi a partir da pesquisa que comecei a me interessar pela relação entre fotografia e poder político, tema que pretendo desenvolver num trabalho de conclusão de curso, e me interessar ainda mais pela História. A participação na pesquisa me proporcionou um grande desenvolvimento pessoal e intelectual, por intermédio dela pude aprofundar conhecimentos adquiridos na graduação e aprender sobre assuntos pouco aprofundados, como a organização de um arquivo, suas nomenclaturas e seu funcionamento. Além da participação em seminários acadêmicos relativos à temática trabalhada, pude aprender estratégias para desenvolver uma pesquisa a partir de fontes orais e visuais.

Através da participação no projeto pude aprofundar meus conhecimentos a partir de leituras de bibliografias referentes aos temas desenvolvidos, ora recomendadas pela orientadora e outros bolsistas, ora por curiosidade no assunto. No LAHBOI, pude ter contato com diversas formas de produzir história e pensar formas que aproxime esta da população, seja por formas de produção de vídeos, seja pensando em um site onde o público possa ver essa produção de uma forma alternativa àquela produzida na academia, a qual não deixa de perder o seu carácter científico e colabora para a função social da universidade pública, que é produzir conhecimento para a população.

Além disso, a prática de como trabalhar com documentação depositada em arquivos, a utilização das fontes visuais e orais, e as problematizações para estes objetos de pesquisa. Esta bagagem adquirida é de fundamental importância para a complementação da formação regular do curso de graduação, como também desperta o interesse por desenvolver mais a pesquisa num curso de Pós-Graduação.

9. AVALIAÇÃO DO PROFESSOR

Trata-se de um relatório que engloba atividades desenvolvidas nos sete meses de pesquisa, contados a partir de agosto de 2013 quando a bolsa foi implementada. Ao longo desse período o bolsista destacou-se por sua dedicação ao trabalho, caracterizada pela presença assídua no

LABHOI, pontualidade no desempenho das tarefas propostas, interesse em informar-se em ampliar o universo de conhecimento e, sobretudo, senso de trabalho em equipe.

Nos sete meses Marcus tratou um conjunto significativo de entrevistas de fontes orais (transcrição e conferência de fidelidade); participou dos seminários de pesquisa e iniciou a sua atualização bibliográfica. Considero que o seu desempenho é excelente e a renovação da sua bolsa é fundamental para o cumprimento das novas etapas do projeto.

UFF/CEG/IGHF/GHT

Laboratório de Oral e Imagem -LABHOI

Relatório para renovação de Bolsa de Iniciação Científica pela FAPERJ (início em 08/2012, vigência de 12 meses).

Orientadora: Dr. ^a Ana Maria Mauad de Sousa Andrade Essus (Prof^a. Associada IV do Departamento de História, Pesquisadora Laboratório de História Oral e Imagem - LABHOI/UFF - e do CNPq – Nível 1C)

Orientanda: Pérola Martins Lannes

Título do projeto: **A PRESENÇA NEGRA EM ARQUIVO BRANCO – UM ESTUDO SOBRE A REPRESENTAÇÃO VISUAL DE AFRO-BRASILEIROS EM COLEÇÕES FOTOGRÁFICAS.** (Processo n. E-26/102.453/2012)

1) Especificação do Tema:

A pesquisa tem como tema identificar as diferentes formas de figurar a população afro-brasileira pelas lentes de fotógrafos estrangeiros, ao longo dos séculos XIX e XX. Concebe-se que o regime visual oitocentista baseado na tradução das imagens fotográficas em litogravuras e mais no final do XIX, em fotogravuras, tinha como base de ordenação a lógica do pitoresco, na qual as alteridades eram configuradas pela chave de representação do exótico. Entretanto, observa-se nas fotografias, principalmente no que diz respeito à negociação da pose, uma diferenciação entre as formas de deixar-se fotografar, compreendendo-se aí a produção de uma memória negociada entre o mundo branco e afro-brasileiro. Ao longo do século XX, a experiência fotográfica se tornou mais complexa, com a multiplicação de agências voltadas para a produção de uma documentação social que correspondesse a demanda de reconhecimento do território e da população brasileira. Esse movimento é acompanhado pelo processo de internacionalização da cultura, com a divulgação de imagens em revistas ilustradas, catálogos e exposições. Observa-se nesse processo a circulação de fotógrafos e fotógrafas estrangeiros pelo Brasil que comissionados ou não por instituições governamentais, nos enquadraram com as lentes da alteridade.

A prática fotográfica de fotógrafos estrangeiros compõe um registro da experiência visual de ver, reconhecer e identificar uma população marcadamente negra pelo olhar do mundo branco. Essa experiência visual hoje está depositada de arquivos, bibliotecas e museus espalhados pelo Brasil, mas com significativa concentração no Rio de Janeiro. Neste sentido, o objetivo desse item é localizar, identificar, reconhecer e disponibilizar em séries de dados, as informações sobre coleções fotográficas que contém imagens da população afro-brasileira produzidas por fotógrafos estrangeiros e por instituições oficiais do governo brasileiro.

Incluem-se no inventário de instituições de guarda os arquivos da Casa de Oswaldo Cruz, IBGE, Biblioteca Nacional, Arquivo Nacional, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, Instituto Moreira Sales, Museu Histórico Nacional, Museu Imperial, Museu da Imagem e do Som, Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, entre outras a serem identificadas fora do Estado do Rio de Janeiro.

2) Objetivos da pesquisa cumpridos no período de vigência da bolsa:

2.1) Atualização bibliográfica da bolsista por meio da leitura e da resenha crítica das obras indicadas pela orientadora, além de uma tabela que sistematiza o acervo reproduzido na obra

"O Negro na Fotografia brasileira do Século XIX" (a resenha e a tabela encontram-se em anexo).

2.2) Levantamento da presença afro-brasileira no acervo fotográfico de algumas instituições, através de informações nos sites das mesmas e em bibliografias auxiliares. Segue abaixo a especificação das instituições e coleções nas quais a presença negra em arquivo branco foi sistematizada até agora:

Instituições:

- Instituto Moreira Sales
- Museu da Imagem e do Som
- Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro

Observação: os tópicos em que não há a sigla da instituição entre parênteses se referem a coleções e/ou instituições em que a presença negra foi preliminarmente aferida através do Livro "O Negro na Fotografia Brasileira do Século XIX"⁶.

Coleções pesquisadas até agora:

- Álbum sobre a Guerra de Canudos (IMS): Sem portfólio online, esta coleção contém fotografias digitalizadas e restauradas de Flávio de Barros, o único testemunho fotográfico da Guerra de Canudos. Dada a composição do movimento então reprimido por camponeses pobres nordestinos, há uma probabilidade bastante grande de que a presença negra seja significativa nesta coleção.

- Alécio de Andrade (IMS): No portfólio online da coleção deste fotógrafo há apenas um retrato de um afro-brasileiro, que é Pelé, em Paris. Há também uma família negra (embora provavelmente não brasileira) visitando o Museu do Louvre. Podemos, portanto, chamar a presença negra nessa coleção de pontual e rara, não consistindo em um tema próprio do autor.

- Alice Brill (IMS): Sem portfólio online nem informações sobre presença ou não de afrodescendentes, a coleção de Brill, no entanto, conta com fotografias urbanas de cidades como São Paulo, Salvador e Ouro Preto, o que torna sensível a probabilidade haver presença negra nesse acervo.

- Augusto Carlos da Silva Telles (IMS): Sem portfólio online, o texto desta coleção não menciona presença negra e enfatiza a especialidade de Silva Telles em fotografia de arquitetura, especialmente histórica.

- Augusto Malta (IMS): Sem portfólio online. A coleção deste fotógrafo do início do século XX contém, segundo a descrição, vistas urbanas do Rio de Janeiro, em especial, e registro de atividades da prefeitura em geral.

- Brascan (IMS): Sem portfólio online, esta coleção trata da empresa Brascan, ligada à Light e do registro das modificações urbanas através desta empresa. Não há menção à presença ou à ausência de afro-brasileiros.

- Brasília 50 anos (IMS): O portfólio desta coleção compreende obras de três importantes fotógrafos: Marcel Gautherot, Thomas Farkas e Peter Scheier. No catálogo destes três autores, só podemos distinguir cinco imagens de negros, seja trabalhando como operários, seja enquanto figuração urbana nos bairros pobres dos candangos. Não há, portanto, um enfoque central, mas sim uma presença negra retratada no âmbito da cidade em construção (esta sim objetivo do recorte da coleção) porque estes negros viviam e trabalhavam ali.

- Carlos Moskovics (IMS): Sem portfólio online e sendo seu fotógrafo conhecido apenas pela proeminência que alcançou ao retratar a vida das elites, não há indicação de haver ou não negros nestas fotografias.

⁶ ERMAKOFF, G. *O Negro na Fotografia Brasileira do Século XIX*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2004.

- Chico Albuquerque (IMS): Apesar de não conter um portfólio, a descrição da coleção indica algumas possibilidades de análise: o retrato dos negros cearenses e a presença (ou não, e em que circunstâncias) de afrodescendentes na fotografia publicitária.

- Claude Lévi-Strauss (IMS): Sem portfólio online, porém, como o texto sobre a coleção nos indica que o tipo majoritário de fotografia deste autor era o cenário urbano paulista, há uma probabilidade grande de que ele tenha retratado afro-brasileiros.

- Claudio Bruni Sakraischi (IMS): Sem portfólio online, a coleção que está no IMS tem como foco a arquitetura antiga da cidade do Rio de Janeiro que, segundo o fotógrafo, está desaparecendo. Como o foco destas fotos não são pessoas, a presença negra, se existir será incidental.

- Dom João de Orleans e Bragança (IMS): Trata-se da coleção particular do herdeiro da família imperial brasileira, com fotografias do exílio, segundo o texto (não há portfólio). Não há nada que indique a presença afro-brasileira.

- Domingos de Miranda Ribeiro (IMS): Sem portfólio online. Pelo caráter do trabalho do fotógrafo, que continha fotografia urbana, é bem possível que haja presença de afro-brasileiros.

- Dulce Soares (IMS): Sem portfólio online, esta coleção consiste em dois ensaios feitos pela autora em São Paulo. Não há informações sobre a presença ou não de afro-brasileiros.

- Edgard Egidio de Souza (IMS): Sem portfólio online. O fotógrafo, também funcionário da Light, registrou a vida urbana em algumas cidades brasileiras. Não há informações sobre afro-brasileiros.

- Francisco Du Bocage (IMS): Sem portfólio online. Retrata e paisagista em Recife, o que torna possível a presença negra em sua obra.

- Gastão Rosenfeld (IMS): Sem portfólio online. São fotos que o bioquímico Rosenfeld produziu em suas viagens pelo Brasil. Provável presença afro-brasileira.

- Gilberto Ferrez (IMS): Não há portfólio online, entretanto, esta coleção é uma das mais citadas no livro “O Negro na Fotografia Brasileira do Século XIX” (ERMAKOFF, op. cit.) como uma das principais fontes de fotografias de negros, sobretudo de autoria de Marc Ferrez, mas também de outros fotógrafos.

- Guilherme Gaensly (IMS): Sem portfólio online, este fotógrafo registrou a paisagem urbana. Não há informações a respeito de afrodescendentes. Seu sócio, Rodolpho Lindemann, entretanto, é citado tanto em “O Negro na Fotografia Brasileira do Século XIX” (ERMAKOFF, op. cit.) quanto em “O Olhar Europeu”⁷.

- Guiseppe Baccaro (IMS): Sem portfólio online. A coleção de Baccaro, que trabalhou como marchand e curador, é composta por fotografias de São Paulo no fim do século XIX e primeira metade do XX. Há, portanto, possibilidade de presença negra.

- Hans Gunter Flieg (IMS): No portfólio online da coleção do alemão Hans Gunter Flieg, cinco das 53 fotografias incluem afrodescendentes entre os retratados, nas quais a figura da pessoa negra aparece incidentalmente como trabalhador braçal, em meio à multidão e no âmbito de uma escola de samba.

- Haruo Ohara (IMS): Há um portfólio, aparentemente bastante completo, da obra do autor. Não há nenhum negro, dizendo melhor, não há ninguém retratado que não seja japonês, já que o fotógrafo registra seu cotidiano na colônia de imigrantes japoneses em que vive.

- Henri Ballot (IMS): Não há portfólio na página online deste autor, o texto, porém, vem ilustrado por uma imagem de um afro-brasileiro modelar: Pelé, segurando um troféu. Pelos temas que são descritos como afins ao fotojornalista, esta coleção parece ser proveitosa para a

⁷ KOSSOY, B.; CARNEIRO, M. O Olhar Europeu: *o negro na iconografia brasileira do século XIX*. São Paulo: EdUSP, 1994. 235 p.

presente pesquisa (por exemplo, migração nordestina e escolas de samba cariocas, entre outras).

- Hildegard Rosenthal (IMS): Não há portfólio, mas como a fotógrafa é fotojornalista e registrou paisagens e cotidiano urbanos, é bastante provável que haja registros de afro-brasileiros em sua obra.

- Horácio Coppola (IMS): Sem portfólio. Como o fotógrafo é argentino e as únicas fotografias que, segundo o texto, ele fez no Brasil foram registros da obra de Aleijadinho, é pouco provável que haja presença afro-brasileira, embora não possamos descartar esta hipótese.

- José Medeiros (IMS): O catálogo online da coleção deste fotojornalista é bem rico em representação de afro-brasileiros (13 em 50 fotos). Estas representações são alocadas em espaços e situações bem variadas: um casal na gafieira, em rituais de candomblé, enquanto transeuntes, músicos trabalhando (Milton Nascimento, inclusive) e em cerimônias cívicas como o desfile de Sete de Setembro. A obra de Medeiros não só tem na questão do negro um tema importante como ajudou a dar visibilidade à cultura afrodescendente no Brasil através de sua atuação n'O Cruzeiro – sendo, portanto, de sensível relevância para nossa pesquisa.

- Juca Martins (IMS): Não há portfólio online, mas sendo fotojornalista e tendo retratado cenas urbanas em São Paulo e questões como menores abandonados e garimpo em Serra Pelada, a obra de Martins deve ter significativa presença negra, já que estas realidades sociais infelizes atingem, sobretudo, a população negra, no caso do Brasil.

- Leibniz Institute (IMS): Trata-se de um convênio entre o Leibniz Institute e o Instituto Moreira Salles para a digitalização em alta resolução do material de fotografia do Brasil do século XIX existente no acervo daquela instituição, agora também disponível pelo IMS. Este acervo é recorrentemente citado no livro de George Ermakoff (op. cit.) como detentor de um importante acervo. Entre suas fotos reproduzidas destacam-se imagens posadas, provavelmente produzidas com o objetivo de serem vendidas como lembrança do Brasil a estrangeiros, de homens e mulheres negros.

- Lily Sverner (IMS): Sem portfolio online, trata-se de um ensaio autoral sobre idosos em casas de repouso, não especificando se há entre eles negros ou não.

- Madalena Schwartz (IMS): Não há portfólio online, mas, por ser a autora cineclubista e constantemente fotografar transeuntes, é bem provável, pela constituição racial dos brasileiros, que haja representação de afro-brasileiros.

- Marc Ferrez (IMS): 17 das 108 fotografias do portfólio online de Marc Ferrez incluem personagens negros. Uma parte é de transeuntes que foram retratados quando o objetivo de Ferrez era produzir um retrato de paisagem. Outra foi fotografada exercendo seu ofício, como vendedoras de feira. Há ainda fotos que parecem posadas em estúdio (inclusive uma reproduzida em “O Olhar Europeu”, op. cit.) que provavelmente foram reveladas em formato carte-de-visite e vendidas para estrangeiros como lembrança da viagem ao Brasil ou coisa do gênero.

- Marcel Gautherot (IMS): 23 das 42 fotografias que compõem o portfolio do francês Marcel Gautherot retratam afrodescendentes, em várias situações; por exemplo, festas populares (Carnaval, Guerreiros, Reisado, Bumba-meu-boi, etc.), trabalhando (estivadores, construtores em Brasília, vaqueiros, pescadores, lavradores, etc.) e ainda uma fotografia de um jogo de capoeira. Pode-se ver, assim, que a obra deste fotógrafo é especialmente permeada pela preocupação de retratar a cultura e o cotidiano da população negra no Brasil, ou seja, a presença negra não é incidental como em algumas coleções anteriormente citadas, mas um tema em si. Portanto, esta coleção nos é bastante relevante em vista de nosso tema.

- Marjorie Sonnenschein (IMS): Na página online desta coleção não há portfólio disponível, entretanto, como a fotógrafa trabalhou em “Brasil, América Latina, Cuba, Estados Unidos e Europa”, é provável que haja uma presença negra, ainda que pouca.

- Maureen Bisilliat (IMS): O portfólio da autora está repleto de fotografias coloridas e muito estéticas de festas populares nordestinas, incluindo as tradicionais entre a população rural negra, com ênfase no Bumba-meu-boi, mas também há representações da comemoração pela independência da Bahia e de romeiros celebrando o Padre Cícero.

- Mestres do Século XIX (IMS): Além de fotógrafos anônimos, esta coleção é formada por “Marc Ferrez, Juan Gutierrez, Georges Leuzinger, Albert Frisch, Franz Keller, Augusto Stahl, Militão Augusto de Azevedo, Augusto Malta, Augusto Riedel e Felipe Augusto Fidanza, entre outros”, ou seja, alguns dos nomes que têm mais destaque no livro de George Ermakoff sobre o assunto. Por isso, mesmo que não haja portfólio online desta coleção, com alguma certeza há uma incidência considerável de presença negra nesse arquivo, portanto, nos é bastante útil.

- Origem-Contemporaneidade (IMS): Esta coleção pretende estabelecer um panorama linear da fotografia brasileira, desde sua origem até sua contemporaneidade. Não há portfólio disponível online, mas alguns nomes de fotógrafos e colecionadores citados, como Marc Ferrez e Boris Kossoy, se interessaram pelo tema da população negra. Portanto, há uma chance considerável de esta coleção ser interessante para nossos objetivos.

- Otto Stupakoff (IMS): O portfólio de Otto Stupakoff contém fotografias de todo o mundo, seja de cenas cotidianas, fotografia artística ou de moda. Os afro-brasileiros retratados na foto são Péle, uma menina na praia, um menino vendendo frutas na feira e algumas pessoas na “Casa de Heitor dos Prazeres” (título da foto). Pode até ser que a seleção das fotografias que estão online crie uma distorção em relação ao todo e a crítica não seja pertinente, mas chama atenção a discrepância racial, sobretudo na representação feminina: as negras não estão em nenhuma fotografia de moda e entre as mulheres que foram retratadas de modo a enfatizar o caráter belo de seus corpos, estejam elas bem vestidas, nuas ou seminuas, nenhuma é negra. Só será possível descobrir como essa relação de fato se dá recorrendo à análise da coleção como um todo.

- Pedro Corrêa do Lago (IMS): Sem portfólio, esta coleção do século XIX não nos informa online a respeito da existência ou não de presença negra no acervo.

- Revolução de 1932 (IMS): Não há informações online sobre a existência de negros ou não nesta coleção.

- Roberto Maia (IMS): Não há portfólio nesta página, entretanto, sendo o fotógrafo em questão um importante fotojornalista, é bem provável que haja em seu acervo representações de afro-brasileiros.

- Rossini Perrez (IMS): Não há portfólio nem referência à presença ou ausência negra no acervo.

- Stefania Bill (IMS): Não há portfólio, mas, como a autora se preocupa com fotografias urbanas e com brasilidade, é bastante provável que haja afro-brasileiros neste acervo.

- Thomas Farkas (IMS): No portfólio deste fotógrafo há uma quantidade considerável de afro-brasileiros, em várias situações: assistindo futebol, em seu lazer (por exemplo, em bares, numa roda de samba, etc.), andando de barco ou simplesmente enquanto transeuntes. Há em especial registros de candangos em Brasília. Fins de contas, a presença de afro-brasileiros é razoavelmente grande, ou ao menos é maior que a média das coleções.

- Vincenzo Pastore (IMS): Não há portfólio online da coleção deste fotógrafo italiano radicado em São Paulo no início do século XX, mas na descrição que o IMS nos fornece há a referência às fotografias de cortiços e de seus habitantes “negros e mulatos marginalizados” e também que o fotógrafo tratou da questão da mestiçagem. Portanto, podemos dizer que esta coleção é interessante para nossos propósitos.

- Augusto Malta (MIS): Não há portfólio, apenas um texto que salienta a importância do legado de Malta para a preservação da memória do Rio de Janeiro. As fotografias deste acervo estão em processo de digitalização. Não podemos dizer nada sobre a presença negra em tal coleção, porém é evidente, pelo volume e localização (a cidade do Rio) que ela existe. Maiores informações online sobre a obra deste fotógrafo podem ser encontradas no Portal Augusto Malta (AGCRJ), acervo que ainda está sendo pesquisado.

- Guilherme Santos (MIS): Também sem portfólio, a página desta coleção valoriza a importância de Santos ao retratar o cotidiano, os costumes e a paisagem no Rio de Janeiro antigo, sobretudo através da técnica tridimensional da estereoscopia. Não é possível dizer nada conclusivo a respeito da presença negra nestes arquivos.

- América Fabril (AGCRJ): Trata-se de uma coleção particular, de uma fábrica de tecidos. Não há portfólio ou informações claras a respeito da presença afro-brasileira nesta coleção, mas, dada a constituição étnica de nossa classe trabalhadora, é bem provável que tal presença seja substancial.

- Carneiro Leão (AGCRJ): Coleção particular de Carneiro Leão, cuja família era proprietária do Jornal do Brasil. Não há informações sobre presença ou ausência afrodescendente.

- Chagas Freitas (AGCRJ): Trata-se da coleção particular do governador do Estado da Guanabara e proprietário do Jornal O Dia. Portanto, há bastantes registros de obras e cerimônias públicas. Não há informações sobre a presença ou não de negros.

- Evaldo Campos (AGCRJ): Coleção particular de fotografias do cotidiano carioca no período 1913-1942. Sem referência à presença negra.

- Francisco Duarte (AGCRJ): Coleção de um jornalista, com foco principal em Carnaval carioca e brasileiro como um todo. Não há alusão específica à presença negra, mas, como os afro-brasileiros constituem uma parcela considerável dos participantes do Carnaval, é bastante provável que tal presença seja significativa.

- Gastão Lamounier (AGCRJ): Não há portfólio nem alusão à presença negra nesta coleção particular que compreende o período de 1904 a 1926.

- Haroldo Barbosa (AGCRJ): A coleção do compositor, redator e humorista Haroldo Barbosa (1915-1979), acumulada ao longo da vida profissional do mesmo, não possui especificação em relação à presença ou ausência negra.

- Israel Klabin (AGCRJ): Coleção pessoal de Israel Klabin, engenheiro e empresário do grupo Klabin, que foi prefeito do Rio de Janeiro de 1979 a 1980, sendo substituído por Júlio Coutinho por conta de sua proposta de revisão da lei de fusão. Sem portfólio ou alusão à presença negra.

- Júlio Coutinho (AGCRJ): Coleção do engenheiro eletrônico (e prefeito entre 1980 e 1983, período que o acervo compreende), produzido no âmbito do gabinete do prefeito e da prefeitura da cidade do Rio de Janeiro. Os temas são basicamente reuniões da administração de Júlio Coutinho. Sem portfólio ou alusão à presença negra.

- Manoel Maurício de Albuquerque (AGCRJ): Tal coleção, cujos documentos vão de 1873 a 1982, não possui portfólio ou especificação quanto à presença negra.

- Marcos Tamoio (AGCRJ): Coleção de Tamoio, que foi o primeiro prefeito do Rio de Janeiro após a fusão da Guanabara com o antigo estado do Rio de Janeiro, tendo exercido o cargo de 1975 a 1979. Não há informações sobre afrodescendentes.

- Oliveira Reis (AGCRJ): Coleção de um engenheiro da prefeitura que compreende o período 1920-1991. Não diz nada sobre negros, mas é possível que eles apareçam, inclusive como operários de tais obras.

- Samuel Malamud (AGCRJ): Coleção particular de um advogado militante da causa judaica. Não acho provável que haja presença negra significativa aqui.

- Secretaria de Obras – Alim Pedro (AGCRJ): O engenheiro Alim Pedro (1907 – 1975) foi prefeito do Rio entre setembro de 1954 e novembro de 1955. Este acervo consiste em fotografias de obras públicas neste período. Mais uma vez, é possível que os negros apareçam nesta coleção enquanto membros da classe trabalhadora.

- Secretaria de Obras – Carlos Lacerda (AGCRJ): Consiste em “Fotografias de obras públicas e das reuniões referentes às obras, além de eventos, viagens, almoços, assinaturas de convênios, posses e limpeza urbana.” da administração de Carlos Lacerda (1961-1965). Não há informações sobre afro-brasileiros nas fotografias.

- Secretaria de Obras – Dulcílio Cardoso (AGCRJ): “O general Dulcílio do Espírito Santo Cardoso foi Secretário de Segurança de São Paulo, em 1937. Como major foi prefeito do Rio de Janeiro, então Distrito Federal, de 1950 a 1954.” O acervo compreende os anos de 1953 e 1954, sendo constituído por fotografias de obras públicas. Sem portfólio ou informações sobre negros.

- Secretaria de Obras – Sá Freire Alvim (AGCRJ): O acervo, que compreende de 1958-1960, possui fotografias de obras públicas, eventos e demolições. Sem portfólio ou alusão à população negra.

- Secretaria de Obras – Sette Câmaras (AGCRJ): O mineiro José Sette Câmara Filho (1920-2002) foi o último chefe de gabinete a trabalhar na então Prefeitura do Distrito Federal. O acervo compreende sua atividade no ano de 1960. Não há menção à presença negra ou portfólio.

- Secretaria de Obras e Secretaria de Relações Públicas – Negrão Lima (AGCRJ): O acervo do estadista, de fotografias de obras públicas e eventos correlatos, compreende o período entre 1965 e 1971. Não há menção a negros.

- Veiga Cabral (AGCRJ): A coleção do professor Mário da Veiga Cabral (1894-1973) inclui algumas fotografias, não especificadas a respeito da identidade étnica dos retratados.

- Walter Cunha e Carlos Lacerda (AGCRJ): “O acervo foi acumulado durante o período em que Walter Cunha, jornalista, foi Assessor-Chefe de Imprensa do Palácio Guanabara, ao longo da gestão Carlos Lacerda, de 1960 a 1965. Parte do acervo (fotografias, contatos, negativos e discos) foi produzida pela empresa de propriedade de Walter Cunha, TELEPLAN S.A. Trata-se de acervo público e privado, originário do Governo Carlos Lacerda e da empresa privada TELEPLAN S.A.”. São fotografias de solenidades e outros eventos de Estado. Não há especificação a respeito da presença negra.

- Coleção G. Ermakoff: Amplamente citada no livro (o que é compreensível, já que pertence ao autor do mesmo), esta coleção particular abrange vários fotógrafos, com ênfase especial na obra de Marc Ferrez e Victor Frond, se tratando, portanto, de uma coleção bastante interessante para nossos fins. Em termos de retratação, há negros enquanto trabalhadores, transeuntes (regime visual comum nas fotografias de paisagem urbana de Ferrez), babás negras com crianças brancas, expressões culturais afro-brasileiras (tema que aparece aqui prematuramente, já que vai se tornar mais atrativo ao longo do século XX), negros e, sobretudo, negros adornados de maneira exótica para que suas fotografias servissem de souvenir a estrangeiros que estivessem visitando o Brasil, entre outros.

- Coleção Emanuel Araújo: Coleção bastante diversa, que retrata homens e mulheres, crianças e anciãos. Inclui parte da coleção de retratos de Alberto Henschel, o destaque da coleção.

- Coleção Ruy Souza e Silva: Trata-se de uma coleção recorrente no livro de Ermakoff. Os principais destaques são as fotografias de tipos e costumes de Christiano Júnior, os negros trabalhando em minas e fazendas de café por Marc Ferrez e os Retratos de Alberto Henschel.

- The Peabody Museum of Archeology & Ethnology: A seleção de fotos deste acervo no livro de Ermakoff é composta por retratos de negros de diferentes origens (“tipos e

costumes”) e fotografias etnológicas antropométricas. Destacam-se os retratos de Augusto Stahl.

- Museu Imperial de Petrópolis: Poucas fotografias, mas bastante diversas, como “tipo e costumes”, vendedoras de feira e negros lavradores nas fazendas de açúcar e café.

- Schomburg Center for Research in Black Culture: Acervo diverso, com ênfase em retratos e representações do trabalho urbano e rural da população negra.

- Museu Histórico Nacional: As fotografias selecionadas desta instituição por George Ermakoff são de “tipos e costumes”, com destaque para o fotógrafo Christiano Júnior.

- IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional): Fotografias de “tipos e costumes” e de expressões culturais afro-brasileiras. Acervo representativo do fotógrafo Christiano Júnior.

- Coleção Aparecido Jannir Salatini: Uma vasta coleção fotográfica, contém muitos retratos posados, de senhora com escrava, escrava com bebê branco, crianças e adultos negros, às vezes em trajes exóticos ou encenando o exercício de seu ofício. Os usos principais destas fotografias parecem ter sido a produção de cartões postais de lembrança do Brasil no formato carte-de-visite e a produção de fotografias de memória das famílias ricas escravistas, registrando seus bens humanos. Nesta instituição há um acervo importante do fotógrafo Rodolpho Lindemann.

- Fundação Biblioteca Nacional: Acervo bastante abrangente em relação à atuação militar dos afro-brasileiros, à expressão popular conhecida como “Congada” e, sobretudo, às fotografias de negros condenados a penas de prisão pela polícia, entre outros regimes de figuração. Via de regra, o autor não menciona em que coleção se encontram as fotografias, com exceção dos retratos dos condenados pela polícia, que estão na Coleção D. Teresa Cristina. Este acervo é potencialmente importante para nossa pesquisa.

- Societé de Geographie, Paris: As fotografias reproduzidas por Ermakoff são dois retratos e algumas fotografias de paisagem em que os negros aparecem enquanto transeuntes e/ou figurantes.

- Coleção Monsenhor Jamil Nassif Abib: As fotografias reproduzidas desta coleção são todas cenas urbanas do fotógrafo espanhol Juan Gutierrez, (segundo MAUAD, 2008⁸) um dos maiores retratadores do cotidiano dos cariocas e da própria cidade do Rio de Janeiro propriamente dita.

- Outras coleções: Em ERMAKOFF (op. cit.) há ainda fotografias reproduzidas dos mais diversos acervos que, devido ao número reduzido, não apresentam substância suficiente para um estudo mais detalhado. São eles: Instituto Histórico da Bahia, Coleção Leonel de Barros, Cidcollection/Instituto Cultural Banco Santos, Coleção Embaixador João Hermes Pereira de Araújo, Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, Museu Internacional de Fotografia George Eastman House, Museu Paulista (USP) e Coleção Sônia Maria Mattos Lucas.

- Coleções de outros estados: Foram utilizadas na obra de ERMAKOFF (op. cit.) fotografias de outras três instituições além das já citadas que, sendo de outros estados e dado que esta pesquisa é financiada pela FAPERJ, não servem a nossos propósitos. São elas a Fundação Joaquim Nabuco (PE), Instituto Histórico da Bahia (BA) e Fundação Gregório de Mattos (BA).

3) Metodologia utilizada

Durante a vigência da bolsa de iniciação científica, o trabalho de pesquisa foi realizado através de duas fontes principais: o estudo da bibliografia recomendada pela orientadora e a esquematização em fichas do material disponível online referente às coleções fotográficas das

⁸ MAUAD, A. Poses e flagrantes: *ensaios sobre história e fotografias*. Niterói: Editora da UFF, 2008

principais instituições do Rio de Janeiro a fim de identificar em que âmbitos será realizada a pesquisa de campo propriamente dita.

Um dos livros lidos é o “Poses e flagrantes: ensaios sobre história e fotografias” (MAUAD, op. cit.), que faz um panorama histórico da fotografia brasileira nos séculos XIX e XX. Esta obra foi fundamental para a familiarização da bolsista com o tema da pesquisa, construindo um pano de fundo teórico para a melhor compreensão das obras que seriam posteriormente analisadas. Desta leitura produziu-se uma resenha, em anexo.

Outro livro foi “O Olhar Europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX” (KOSSOY; CARNEIRO, op. cit.), produzido após uma exposição homônima organizada por tais autores. Bem baseado em representações de afro-brasileiros, a maioria obras fotográficas, reproduzidas ao longo da obra. O livro é muito bom para situar o leitor a respeito dos principais fotógrafos interessados no tema da população negra e dos principais tipos de representação dos negros pelos brancos no século XIX (o exemplo maior são as fotografias em formato carte-de-visite que retratam negros de diferentes etnias e ofícios que eram vendidas como souvenir do Brasil a estrangeiros). Também há uma resenha deste livro em anexo.

O último livro foi “O Negro na Fotografia Brasileira do Século XIX” (ERMAKOFF, op. cit.), um pouco mais específico e igualmente rico em reprodução de material iconográfico. Foi extremamente útil enquanto auxiliar no projeto de definir as coleções em que a presença negra é mais representativa, já que todas as fotografias são acompanhadas de informações como fotógrafo, título e coleção na qual o original se encontra.

Além de tal bibliografia, os sites das instituições citadas anteriormente também constituíram objeto de nosso trabalho. O processo consiste em fazer uma ficha com a síntese das informações em texto contidas na página online da coleção fotográfica e, em caso de existir um portfólio disponível online, caracterizá-lo com ênfase nas fotografias nas quais há a representação de afrodescendentes e de que tipo ela é. O objetivo é selecionar que coleções tem presença negra, nas quais é possível que haja e nas quais ela é inexistente, para que o próximo estágio da pesquisa, que consiste em ir às coleções propriamente ditas, seja otimizado, e até mesmo mais rápido, dado que a bolsista já terá familiaridade com o conteúdo de cada coleção.

4) Avaliação do objeto de estudo do projeto

Como qualquer produto cultural e/ou artístico, a fotografia produz uma representação do meio social de acordo com a percepção e a subjetividade dos envolvidos. Este registro, por conta do processo de captura e revelação da imagem fotográfica, muitas vezes foi tomado como inexoravelmente verdadeiro no período que abrange nossa pesquisa (no século XXI, com o advento não só da câmera digital como também dos programas de edição de imagens, tal estatuto vem se tornando mais fluido, mesmo para o senso comum).

Entretanto, em momento algum este processo foi simples e objetivo, tendo sempre sido construído; e é somente com esta premissa que uma análise crítica da fotografia do negro brasileiro nos séculos XIX e XX é possível. Procuramos, ao analisar as amostras fotográficas acima especificadas, atentar não somente à presença negra em arquivo branco e seu caráter, mas também à ausência, além de formular hipóteses que expliquem estas escolhas de representação.

Quanto à presença negra, ela é muito variada. Geralmente, existe em algum grau, ainda que não como o foco da fotografia (um transeunte, um garçom na margem de um jantar de brancos, etc.). Muitas coleção estudadas apresentam este tipo incidental de presença negra, o que, via de regra, indica um desinteresse branco na representação afro-brasileira, no mínimo.

A principal motivação deste desinteresse é os duplos preconceitos de raça e classe a que os negros foram – e em alguma medida ainda são – submetidos no Brasil. Os afrodescendentes

eram vistos como um tema de segunda categoria (já que eram sujeitos de segunda categoria segundo a ideologia racista), sendo preferível fotografar brancos, ou mesmo paisagens.

Outro tipo de representação recorrente é o que exalta a lógica do exótico e do pitoresco, tendo como tema central a imagem distorcida da figura e cultura da pessoa negra.

O exemplo maior desta lógica de representação são as fotografias de negros posadas em estúdio para que o fotógrafo vendesse as reproduções em formato carte-de-visite como souvenirs do Brasil a estrangeiros (este tipo de fotografia é conhecida como “tipos e costumes”). Esta exploração comercial da figura do negro estereotipa as diferentes etnias e ofícios, propagando a noção de que o corpo do negro é muito diverso e exótico frente a um padrão branco de beleza.

Assim, a alteridade fenotípica é acentuada e explorada enquanto um instrumento de reprodução e afirmação do racismo e da normatividade branca do belo, corroborando com o padrão da opressão do negro pelo branco em nível ideológico, psicológico e cultural.

Esta mesma questão, mais própria do século XIX, é revisitada em outro contexto no século XX. Esta divisão entre o regime de representatividade da população pela cor de pele é bem evidente, por exemplo, na obra de Otto Stupakoff (arquivo no Instituto Moreira Salles). O autor até retrata negros (trabalhadores, transeuntes, banhistas, etc.), mas mulheres negras estão ausentes de suas fotografias de moda e de seus nus. Ou seja, a pessoa negra não é relacionada, nesta obra, a características com beleza, glamour, sensualidade ou elegância, ao passo que a branca é.

Muitos fotógrafos do século XX têm como tema as expressões culturais afro-brasileiras, como o Candomblé (José Medeiros) e festas folclóricas (Maureen Bisilliat). Ao mesmo tempo em que a obra destes artistas presta um serviço à causa negra, ao divulgar esta cultura, a lógica do exótico de certa forma persiste nesta retratação do folclore negro – embora, sinal dos novos tempos, com mais respeito à cultura negra.

Por último, há uma presença representativa de trabalhadores negros nas coleções analisadas, exercendo seu ofício ou simulando este exercício. Trata-se, obviamente, de um reflexo da composição étnica do proletariado brasileiro, na qual a cor negra é muito expressiva. Ao passo que em alguns casos o foco é o trabalhador e suas condições de vida, muitas vezes ele também serve de figuração à construção ou outro sítio de trabalho qualquer, que na verdade é o que despertou o interesse predominante do fotógrafo.

5) Balanço das dificuldades e desdobramentos da pesquisa para o próximo ano

Neste primeiro ano de bolsa cumprimos a primeira etapa do projeto, que devido a um maior investimento nas leituras e levantamento de coleções nas obras indicadas, foi incrementada e ampliada. O que não se coloca como uma dificuldade, mas que contribuiu, juntamente, com a pesquisa complementar de dados, devido a necessidade de suprir a exiguidade de informações on-line, para a extensão dessa primeira etapa do projeto.

A previsão para o próximo ano de bolsa é a ida as instituições do Rio de Janeiro para a avaliação in loco das coleções fotográficas, com apoio da ficha descritiva, em fase de elaboração.

6) Bibliografia

ERMAKOFF, George. **O negro na fotografia brasileira do século XIX**. Rio de Janeiro: George Ermakoff Casa Editorial, 2004.

KOSSOY, Boris & CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **O Olhar Europeu: O Negro na Iconografia Brasileira do Século XIX**. São Paulo: EDUSP, 1994.

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

ANEXO III

PRODUÇÃO ACADÊMICA 2014 - ACEITAS PARA PUBLICAÇÃO MAS AINDA NÃO PUBLICADAS

Usos e funções da Fotografia Pública no conhecimento histórico escolar

Uses and Functions of Public Photograph in School History Knowledge

Usos y funciones de la fotografía pública en el conocimiento histórico escolar

Ana Maria Mauad

O texto coloca em discussão a presença de fotografias na produção do saber histórico escolar, como plataforma privilegiada para a observação de práticas escolares associadas às possibilidades abertas pela História Visual. A análise centra-se nos usos e funções da fotografia pública e nas possibilidades de se associar história visual à produção do conhecimento histórico em ambiente escolar. Introduz-se a noção de fotografia pública e a utilização desse tipo de imagem em livros didáticos contemporâneos.

Palavras chave: fotografia pública; livros didáticos; história visual

This article analyses photographs as means of production of didactical historical knowledge and also a privileged platform of observation of school practices in Visual History. It focuses on the uses and functions of public photograph for teaching History and the possibilities of the association between Visual History and historical scholarship in elementary levels. It is presented the notion of public photograph and its uses in contemporary didactical books.

Key-words: public photograph; didactical books, Visual History

En este artículo evaluase la presencia de fotografías en la producción del saber histórico escolar, como una plataforma privilegiada para la observación de practicas escolares asociadas a las posibilidades abiertas por la Historia Visual. Análisis centrarse en los usos y funciones de la fotografía pública y en las posibilidades de asociarse Historia Visual a la producción de conocimiento histórico en ambiente escolar. Introduce la noción de fotografía pública y su utilización en libros didácticos contemporáneos.

Palabras-llave: fotografía pública; libros didácticos; Historia Visual

Usages et fonctions de la Photographie Publique dans la connaissance historique scolaire

Le texte met en discussion la présence de photographies dans la production de la connaissance historique scolaire, comme plate-forme privilégiée pour observer des pratiques scolaires associés aux possibilités ouvertes par l' Histoire Visuelle. L' analyse est centrée sur les usages et les fonctions de la photographie publique et dans les possibilités de s'associer histoire visuelle à la production de la connaissance historique dans le milieu scolaire. Le texte présente la notion de photographie publique et l'utilisation de cette type d'image dans les livres didactiques contemporains.

Mots-clés : photographie publique; livres didactiques; histoire visuelle

A imagem decalca-se em nosso pensamento como sombras, duplos, projeções, representações, mensagens, para sempre ou por um instante na memória, imediatamente, ou em longo prazo, confundindo-se as ações de ver e pensar, numa circularidade difícil de interromper. Atitude que se apresenta como natural, experiência de percepção que existiria da mesma forma em tempos e espaços diversos. Apoiar-se, entretanto, em condições históricas estudadas em diversos campos do conhecimento: da história da arte aos estudos visuais, incluindo-se as iniciativas da historiografia, nos vinte anos, rumo a uma história visual (MENESES, 2003, 2003a, e 2005, KNAUSS, 2006, 2008, BAXANDAL, 2006).

Esses campos convergem para uma estratégia comum, em que se considera as condições sociais e históricas de produção, circulação e consumo das imagens. Valoriza-se o tipo de experiência que se realiza por meio do sentido da visão e todos os apetrechos complementares; bem como as condições para tornar o mundo visível através de dispositivos técnicos e políticos; e por fim, a dimensão visual da sociedade composta por um conjunto de imagens intermediais que criam aquilo que Meneses denominou de 'íconosfera' (MENESES, 2003a, p.30). Assim, o estudo da experiência visual, ao longo da história, possibilita conhecer as sociedades através das suas imagens.

Devido a amplitude de temas que as diferentes modalidades de imagens engendram, neste artigo, elege-se a fotografia pública para a avaliação do papel da imagem na produção do saber histórico em ambiente escolar, com destaque para a utilização em livros didáticos.

1. Imagens que educam e instruem

Não data de hoje, a utilização das imagens visuais tanto para educar, quanto para instruir. Na tradição pictórica ocidental, em primeiro sentido, as imagens visuais integram o conjunto de representações sociais que, através da educação do olhar definem maneiras de ser e agir, projetando ideias, gostos, valores estéticos e morais. Compõem, hoje, o catálogo da visualidade contemporânea veiculada pela mídia impressa, televisiva, fílmica e virtual.

Já em segundo sentido, as imagens auxiliam ao ensino direcionado, definindo o saber-fazer em diferentes modalidades de aprendizado. Da imagem coma função de visualizar a palavra, nos processos de alfabetização fundamental até a imagem da palavra, no aprendizado de jovens e adultos, passando pelo uso enciclopédico da imagem visual em uma cadeia relacional de sentido virtual (os links da internet). A imagem visual se apresenta de diferentes formas, assumindo funções diversas de instrução.

No livro didático de história, a imagem visual possui também essa dupla função, sua utilização não se limita somente a ilustrar acessoriamente o conteúdo verbal. Isso impõe alguns cuidados que merecem consideração na avaliação dos usos e funções da imagem visual no livro

didático de história, para qualquer público a que se destine: sejam crianças, adolescentes ou jovens.⁹

A compreensão de imagens requer um aprendizado cultural que, no limite, permite reconhecer em uma fotografia, não a realidade em si mesma, mas a sua (re) apresentação. Tal operação por mais simples que pareça implicará num exercício de ver e reconhecer o que se vê, através de operações conceituais (uma imagem bidimensional onde apareço, soprando as velinhas dos meus cinco anos é denominada fotografia). Tal aprendizado se processa num ambiente cultural historicamente determinado, seguindo regras de codificação definidas segundo as práticas sociais de produção de sentido.

Cada época histórica atualiza a economia visual que fornece sentido e espessura às funções de representação da imagem. Isso implica que as imagens que ilustravam os manuais de bom comportamento setecentistas, não são as mesmas que figuram na revista *Capricho* do século XXI, apesar da função de ambas estarem associadas a uma mesma função educativa no processo civilizatório. A iconografia de um livro ou de uma revista é, portanto, o conjunto dos variados tipos de imagem visual incorporado ao produto cultural para lhe agregar valor e sentido, constituindo historicamente o processo de representação através da visualidade.

O conjunto de imagens visuais que compõem um livro didático pode ser considerado como conjunto iconográfico, ou ainda, iconografia. A iconografia dos livros didáticos define-se, historicamente, em relação ao sistema de codificação visual composto pelas agências que concorrem para a produção social da imagem, entre as quais: os diferentes tipos de mídia, a publicidade e as artes visuais de uma maneira geral.

Atualmente, os livros didáticos de história incorporaram tanto o debate acadêmico sobre o uso crítico da fonte visual pela oficina da história, quanto às discussões sobre o saber histórico escolar. Utiliza-se de diferentes tipos de imagens que têm como objetivo educar e, ao mesmo tempo, instruir.

Em um primeiro nível, inserem-se as figuras de referência, uma coleção de sinais que permitem aos leitores se inteirarem da lógica didática do livro. Informações vindas em forma de grafismos (gráficos, tabelas, boxes, etc.), ou ainda, de figuras icônicas (personagens criados pelos ilustradores - recurso utilizado, geralmente, nas séries elementares do ensino fundamental) que ajudam a orientação pelo texto didático; documentos apresentados e exercícios. Tais figuras fazem parte do projeto gráfico do livro.

Em um segundo nível de complexidade, está um conjunto de ilustrações que permite a ampliação de um determinado conteúdo explicitado verbalmente. Um bom exemplo de ilustrações bem alocadas são os mapas, que podem ser de época, devendo assim trazer as referências necessárias a sua identificação heurística (época da sua produção, autor, local de guarda, dentre as principais). Uma imagem que ilustra uma ideia não implica em uma utilização meramente acessória. Em geral, as ilustrações atuam para amplificar o sentido apresentado verbalmente – assume uma função indicativa; como no exemplo: veja só onde estava localizada a cidade do Rio de Janeiro, neste mapa do século XVII.

⁹ As considerações nesse item consolidam as observações desenvolvidas como avaliadora do PNLD (MEC/FNDE) entre 2005 e 2013. Uma versão dessa reflexão foi publicada na obra: MAUAD, 2007. p.109-115.

As ilustrações podem ser imagens de tipos variados – mapas (como indicado acima); pinturas de época e fotografias. Cada qual deve ter seu uso associado a uma função no processo de aprendizagem, isso garante que não se perca no sentido habitual atribuído à ilustração, ou seja, uma imagem sem sentido, um “tapa buraco”, no projeto gráfico do livro.

Os mapas possuem a função de representação espacial e os mapas históricos servem perfeitamente à construção do argumento de que a representação (espaço) do espaço geográfico também é histórica, resultado de um processo de reconhecimento e identificação material do mundo.

As pinturas seguem os códigos pictóricos de sua época, atuando de acordo com os cânones historicamente definidos. Dessa forma, sua análise revela gostos e valores da época que a produziu, não da época na qual se apresenta na pintura. Um bom exemplo é o da pintura histórica brasileira do século XIX, associada à construção da nação através da representação dos feitos históricos do passado. As pinturas podem ser retratos, uma modalidade que foi incorporada pela fotografia, para representação de indivíduos ou grupos de pessoas, ou ainda paisagens, que também foram englobadas pela fotografia como foram de figurar a natureza.

As imagens técnicas, dentre essas, a fotografia e o cinema, também devem atrelar seu uso à sua função na economia visual da sua época histórica. Por exemplo, as imagens do fotojornalismo que figuram a experiência histórica contemporânea, geralmente, são naturalizadas como a história congelada pelo instantâneo fotográfico, quando, de fato, dialogam com o seu tempo, sendo resultado de uma escolha (tempo e espaço da foto) e de um olhar (definido por quem fotografa e/ ou pelo veículo da foto). Requer-se, para a sua análise histórica uma contextualização mínima: agência ou fotógrafo, data e local.

Já o cinema, bem mais complexo em termos de linguagem que a fotografia, integra-se, geralmente, ao projeto didático como complemento de atividade. Nesse caso, há que se considerar a produção cinematográfica como uma experiência artística associada indefectivelmente a sociedade que produziu o filme. Mesmo no caso dos filmes de temática histórica, são os usos do passado, definidos pela forma de representar uma dada situação histórica, que devem orientar a análise, muito mais do que uma suposta verdade histórica que estaria sendo encenada. Nesse caso, há um conjunto de informações básicas que devem ser consideradas, tais como: data da produção, diretor, personagens e os artistas, local da produção, gênero do filme e breve sinopse (se vier acompanhado de uma crítica de época sobre o filme, tanto melhor).

Vale, portanto, retomar a diferenciação entre a capacidade da imagem visual educar e instruir, ao mesmo tempo, no livro didático. Do ponto de vista educativo, a imagem visual é suporte de relações sociais, simbolizando, de diferentes maneiras, valores com os quais a sociedade se identifica e reconhece como universais. Nesse sentido, os parâmetros e diretrizes curriculares para o ensino de história, auxiliam na definição do conjunto de valores e princípios a serem operados na escolha das imagens. Além disso, orientam os usos e funções da imagem visual no processo de construção de representações sociais reconhecidas como educacionalmente válidas.

Em relação à capacidade da imagem visual instruir, é importante enfatizar o seu aspecto indiciário. As imagens são pistas para se chegar a um outro tempo, revelam aspectos da cultura material e imaterial das sociedades históricas, compondo a relação entre o real e o imaginário

social. Dessa forma, nos ensinam conteúdos sobre esse passado que só pode ser apreendido visualmente, numa nova forma de aprender, que implica num novo tipo de didática, que valoriza a imagem visual como forma de conhecimento. Sem jamais esquecermos que o conhecimento não é neutro, sua produção implica na adoção de uma visão de mundo e de um sistema de valores. Assim educar e instruir se tornam faces de um mesmo aprendizado.

Compreendidas, segundo essa dupla inserção, as imagens visuais são elementos ativos no processo de ensino-aprendizagem da história, dependendo, para tanto, de que alguns princípios sejam considerados. Assim as imagens visuais devem:

1. Ensejar uma compreensão histórica aprofundada do tema representado;
2. Ser historicamente identificada segundo a sua natureza (como indicado acima);
3. Ser acompanhadas de sua procedência (arquivo, museu, internet, agência de imagem, imprensa, etc.);
4. Ter legibilidade adequada (imagens diminutas ou mal impressas não se prestam a uma leitura visual adequada);
5. Vir acompanhadas de indagações críticas sobre a natureza visual da representação (pintura, foto, filme, mapa), não somente o conteúdo apresentado.
6. Articular-se à informação verbal de forma complementar não acessória.

Portanto, guardados esses princípios gerais, com um pouco de bom senso e criatividade, as imagens servem para ver e conhecer. No âmbito da produção do conhecimento histórico dentro do espaço escolar, essas duas ações devem ser correlacionadas. É fundamental, em primeiro lugar, o reconhecimento da condição histórica da visão e seus desdobramentos na elaboração de juízos estéticos, de afirmações sintéticas, enfim compreender que o ato de ver implica em codificar estímulos em cenas e em estabelecer pontes entre sensações e a imaginação.

Tais procedimentos estão associados à capacidade cognitiva adquirida pelo sujeito na experiência social de aprender a ver, assim essa “alfabetização visual” é também um importante aprendizado na conquista da consciência crítica. Identificar os procedimentos técnicos, estéticos e ideológicos que fundamentam a produção histórica das imagens; reconhecer os circuitos e sujeitos que operam dispositivos de produção visual; relacionar as diferentes formas visuais com as demais modalidades de representação cultural são procedimentos que indicam um caminho para se ultrapassar a superfície visível da imagem e ir além do alcance do simples olhar.

Os olhos como janelas da alma possibilitam experiências múltiplas, entretanto, a experiência crítica, por não tomar como dado aquilo que nos chega aos olhos, torna possível conquistar um olhar inteligente.

2. Fotografia pública, um conceito em construção

A fotografia pública, associada à noção de documento, fornece visibilidade à experiência social de sujeitos históricos – por detrás e diante da câmera, destaca-se tanto como fonte quanto objeto de estudo da história visual do poder e das culturas políticas.¹⁰ A fotografia

¹⁰ Derrick Price apresenta a fotografia documental como um meio de aproximar o mundo e sua história; destaca que a noção de fotografia documental foi sendo moldada na Inglaterra e nos EUA, como uma forma

pública, produzida por agências de produção da imagem, desempenha papel na elaboração da opinião pública (meios de comunicação, estado etc.). Suporte de memória pública que registra, retém e projeta no tempo histórico, uma versão dos acontecimentos. Essa versão é construída tanto por uma narrativa visual e verbal, ou seja, intertextual, como, multitemporal: o tempo do acontecimento, o tempo da sua transcrição pelo modo narrativo; o tempo da sua recepção no marco histórico da sua publicação, dimensionado pelas formas de sua exibição – na imprensa, em museus, livros, projetos, etc. A fotografia pública produz visualmente o espaço público nas sociedades contemporâneas, em compasso com as diferentes visões de mundo.

Compreende-se a fotografia pública, ao longo do século XX, segundo dois rumos: o da prática criativa e da expressão crítica do mundo visível (KRACAUER, 1980). No primeiro, a fotografia, entre várias tendências, caracterizou-se, por um lado, como expressão autoral ligada ao pictorialismo e aos padrões clássicos de representação artística, e por outro, às vanguardas artísticas, em que se questionou o próprio estatuto realista da expressão fotográfica.

No segundo, esteve associada às agências governamentais, à imprensa ilustrada e à produção das notícias, agindo como janelas que se abriam para o mundo, figurando-o da forma mais realista. Também nesse segundo rumo ou tendência, a produção fotográfica novecentista associou-se às práticas de registro de social, servindo para documentar as condições de vida de diferentes setores sociais, os deslocamentos humanos, conflitos e situações limite.

Ainda nesse segundo rumo, o agenciamento das imagens poderia ser feito de forma autônoma, como os exemplos das agências fotográficas independentes *Dephot* e *Magnum*, ou associada a projetos governamentais, como no caso da *Farm Security Administration*, agência governamental criada nos anos 1930, entre outras funções, para documentar a recuperação dos Estados Unidos, durante a recessão. Entretanto, tanto em um como em outro tipo de agenciamento a autoria fotográfica se define pelo engajamento em uma causa ou projeto (Mauad, 2008).

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

As imagens fotográficas da depressão americana, emblemáticas por configurarem o imaginário da sociedade dos Estados Unidos, nos anos 1930, foram reapropriadas por novas

de expressão da cultura política e da investigação social em ambos os países; aponta a noção do realismo fotográfico como a base para a produção da fotografia documental (Price, 2001)

formas de agenciamento político, em filmes, documentários, cartazes, produzidos por agentes sociais desconectados do Estado. Isso garantiu a produção de um imaginário social, paralelo ao trabalho de enquadramento da memória visual pelo Estado. Aqui também, vale ressaltar que a variedade de imagens produzidas no âmbito da FSA estava estreitamente associada ao grupo de fotógrafos contratados por Roy Stryker, os quais romperam os protocolos estritos estabelecidos pelo chefe e foram em busca de imagens da América profunda.

A defesa dos valores humanistas nas fotografias públicas produzidas nos Estados Unidos dos anos 1930 foi feita por fotógrafas e fotógrafos engajados na elaboração de uma cultura política que se definiu em torno da defesa de justiça social, pela integração racial, pelo antifascismo e pela cultura de vanguarda radical. As fotografias dessa geração de fotógrafos, que se identificavam como os “concerned photographers”, tornaram-se emblemas de uma cultura política que entraria na clandestinidade no pós-guerra, com emergência da guerra fria.

No Brasil, o circuito social da fotografia pública, desde final do século XIX e ao longo do século XX, foi caracterizado pela forte presença do Estado e da grande imprensa. Somente no final dos anos 1970, percebem-se circuitos sociais mais autônomos em relação ao Estado e a grande imprensa, dentre estes, o movimento das agências independentes.¹¹

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

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

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

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

¹¹ Refiro-me aqui a somente o circuito da fotografia pública de caráter documental não incluindo aquelas relativas a prática criativa, para preservar a distinção estabelecida por Kracauer (op.cit). No entanto, para um aprofundamento dos circuitos sociais da fotografia ligados aos mundos da arte, no Brasil, ver, entre outros: MELLO, 1998; Costa, 2008.

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

Essa perspectiva foi de predomínio das publicações semanais ilustradas até final dos anos 1950, quando os jornais diários, dentre os mais importantes: *Jornal do Brasil* e *O Correio da Manhã* passaram a utilizar de imagens fotográficas para produzir sentido nas suas notícias, não simplesmente para compor uma página de forma ilustrativa (Louzada, 2014). O que se observou desde a reforma gráfica do *Jornal do Brasil*, e posteriormente, com a criação do prêmio Esso para fotojornalismo em 1962, no espaço da imprensa, foi a gradual tomada de consciência do papel da imagem fotográfica na elaboração do sentido da notícia. Essa consciência foi incentivada pela ação de editores de fotografia provenientes do fotojornalismo, como foi o caso de Erno Schneider, no jornal *O Correio da Manhã*, e serviu de base à elaboração de uma nova experiência fotográfica,¹² que alimentaria a luta pela direito do fotojornalista à imagem.

A partir de então, nas redações dos grandes jornais, se desenvolveria uma nova forma de incorporar a prática fotográfica e de se considerar o fotógrafo de imprensa, não somente como um apoio do jornalista, mas dotado de alguma autonomia na cobertura de acontecimentos políticos. Em que pese a ausência de uma formação universitária da geração de fotógrafos que fomentaria numa nova prática fotográfica nas redações, foram eles, em grande medida, que abriram caminho para a renovação dessa experiência para o jovens responsáveis pela sua radicalização no movimento das agências independentes.¹³

A organização independente das agências de produção da imagem se inspirou nas agências internacionais, mas possuía, em grande medida, a marca do olhar engajado do período de final dos anos 1970 e início dos anos 1980. Associadas às lutas políticas pela redemocratização política no Brasil de final dos anos 1960, o movimento das agências definiu seu engajamento pela elaboração de uma pauta política que incluía temas a serem fotografados e conquistas profissionais a serem feitas dentre estas: a consolidação das lutas pelo crédito nas imagens e da delimitação de um espaço autoral para o tratamento da fotografia de imprensa e de documentação social em geral. Nesse momento, a imagem

¹² O conceito de experiência é utilizado na acepção thompsoniana, segundo a qual toda a experiência é resultado de condições objetivas e objetivadas pela prática de sujeitos históricos. Assim todo o processo histórico pode ser visto como uma experiência social e as formas como os sujeitos elaboram as suas vivências no mundo objetivo definem como essa experiência é representada nos produtos do seu trabalho de produção de sentido social e histórico. No caso dos fotógrafos, não somente as fotografias, mas o valor agregado da luta política que são incorporados a essa imagem. Thompson, E. P. **Miséria da Teoria**, Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1978; Negro, Antonio Luigi & Silva, Sergio (org.) **E. P. Thompson: A peculiaridade dos Ingleses e outros artigos**, Campinas: Editora da Unicamp, 2001. História Vista de Baixo (pp. 185-201); Folclore, antropologia e história Social (pp.227-267).

¹³Para a verificação das referências históricas e informações cf. Memória do Fotojornalismo Brasileiro, banco de fontes orais, do LABHOI-UFF, www.historia.uff.br/labhoi

fotográfica surge como um discurso de síntese, de impacto que dialoga com a caricatura e a charge nas páginas dos jornais e revistas.

Observa-se, portanto, que a fotografia pública se relacionou, ao longo do século XX, ao espaço público agenciado tanto pelo Estado, como por agências de notícias de perfil empresarial, agências independentes, movimentos sociais organizados.

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

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

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

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

Fotografia pública, não se trata de um conceito estabilizado e as considerações realizadas, nesse item, servem de orientação para a identificação de seus usos e funções no ambiente escolar, notadamente, nos livros didáticos.

3. Fotografia Pública nos Livros Didáticos

Nos livros didáticos, a articulação do potencial cognitivo das imagens técnicas e do papel das fotografias públicas nas economias visuais do século XX, se processa de forma incompleta. As características indicadas para o uso adequado de imagens quer como ilustração, quer como base para a produção do conhecimento histórico, nos livros didáticos, nesse estudo, não correspondem ao que se encontra na bibliografia didática em uso pelas escolas.

As fotografias públicas, inseridas nas obras didáticas, em geral, não se identificam pela agência de produção, pelos seus usos sociais tampouco pelos circuitos em que circulam, ou às economias visuais, em que se inserem. Tampouco, operam com a categoria foto-ícones, imagens que possuem a capacidade de condensar os acontecimentos históricos e de potencializar valores e sentimentos mobilizadores da opinião pública (MAUAD, 2008 e HARIMAN; LUCAITES, 2007). Prestam-se, basicamente, à função acessória ou quando muito, a ilustrar o texto escrito de forma precária.

A análise proposta apoia-se em quatro obras didáticas, três de Ensino Médio e uma do nono ano do Ensino fundamental, publicadas entre 2005 e 2012.¹⁴ As tabelas apresentam o levantamento dos tipos e a incidência das imagens em cada livro:

Livro 1 - 2002. Volume Único Ensino Médio, 592 p.

Tipo de Imagem	Quantidade	%
Mapas	75	16%
Fotos depois de 1980	154	32%
Fotos antes de 1980	67	13%
Ilustração histórica	32	6%
Pintura	97	20%
Cena de filme	15	3%
Pôster/Publicidade	15	3%
Caricatura/quadrinhos	16	3%
Infográficos	20	4%
Total de imagens	485	100%

Livro 2 - 2005. Volume Único Ensino Médio, 640 p.

Tipo de Imagem	Quantidade	%
Mapas	76	16%
Fotos depois de 1980	89	18%
Fotos antes de 1980	66	14%
Ilustração histórica	70	15%
Pintura	134	29%
Cena de filme	0	0%
Pôster/Publicidade	7	2,5%
Caricatura/quadrinhos	20	4%
Infográficos	5	1,5%
Total de imagens	468	100%

Livro 3 – 2005, vol. 3, 3º ano Ensino Médio, 184 p.

Tipo de Imagem	Quantidade	%
Mapas	10	11%
Fotos depois de 1980	28	32%
Fotos antes de 1980	38	43%
Ilustração histórica	1	1%

¹⁴ Para fins de análise nesse texto apresentam-se as obras desidentificadas.

Pintura	3	3%
Cena de filme	0	0%
Pôster/Publicidade	3	3%
Caricatura/quadrinhos	6	6%
Infográficos	1	1%
Total de imagens	90	100%

Livro 4 - 2012. 9º ano – Últimos anos do Ensino Fundamental, 240 p.

Tipo de Imagem	Quantidade	%
Mapas	19	9%
Fotos depois de 1980	58	28%
Fotos antes de 1980	76	38%
Ilustração histórica	7	3%
Pintura	4	1,5%
Cena de filme	5	2%
Pôster/Publicidade	15	7%
Caricatura/quadrinhos	20	10%
Infográficos	3	1,5%
Total de imagens	206	100%

Considerações sobre o levantamento de dados

A incidência maior de fotos depois de 1980, em livros de volume único, justifica-se pela presença de fotografias de objetos, sítios arqueológicos, monumentos e paisagens relacionadas à Antiguidade e ao período medieval, que representam 1/3 da obra. Nesse caso, as fotografias se prestam a ilustrar o conteúdo do texto, referenciando o objeto ou o contexto descrito por meio de uma imagem.

Nos livros de volume único, também evidencia-se um número maior de pinturas e ilustrações históricas, por serem imagens que servem para ilustrar os contextos relacionados à idades média e moderna. Destacam-se desse conjunto as pinturas históricas, cujas imagens servem à representação do passado nacional, balizado pelas datas e fatos marcantes da constituição do Estado Nacional. No caso da história do Brasil Colonial e Primeiro Reinado, as gravuras produzidas pelos pintores e gravuristas europeus – Théodore de Bry, Rugendas, Debret, Thomas Ender, entre outros, que viajaram pelo país desde mesmo antes da abertura dos portos, em 1808, da vinda da missão francesa e das expedições dos naturalistas.

Entretanto, a pintura histórica e as gravuras, em regra, servem para ilustrar a situação que tematizam, sem se indicar que foram produzidas em condições históricas específicas e com funções próprias que não àquelas que o livro as atribui. Esses registros inserem-se na obra didática para comprovar o passado, tal como ele tivesse acontecido. No entanto, de fato

representam a própria experiência, isto é, figurar por meio de modelos e padrões formais o mundo de imagens dos pintores e ilustradores (KNAUSS, 2006).

Nos dois livros, em que a temática engloba do final do XIX ao XXI, observou-se uma maior proporção de fotografias em relação a outros tipos de imagem, com destaque para as fotos produzidas antes de 1980, pelas agências internacionais e nacionais de produção da fotografia pública. Isso porque, a parte relacionada ao tempo presente ocupa somente ¼ das obras. Essa mesma proporção de distribuição do conteúdo é encontrada nos livros de volume único.

Surpreende, para o conjunto das fotografias, a ausência generalizada de legendas padronizadas com autor, data, local e arquivo, onde a foto está depositada. Essa carência prejudica o reconhecimento, por parte do público escolar, da função da fotografia no contexto em que foi produzida, bem como seus usos sociais. Em vista disso, a fotografia torna-se uma espécie de janela, que se abre ao passado, de onde se observa a paisagem da história.

A falta de referência do local de guarda da imagem compromete o uso crítico da fotografia, como fonte e objeto de estudo da história. Isso porque para se trabalhar com as trajetórias das imagens ao longo da histórica, identificando as ressignificações e as reapropriações por cada época, não basta somente identificar por quem, quando e onde foi produzida, mas, sobretudo onde está arquivada. Trata-se de identificar o papel do arquivo como o depositário das memórias de experiências de homens e mulheres no tempo, suas lógicas de seleção e descarte e o papel que as fotografias cumprem nesse contexto de guarda.

Nas obras didáticas, as fotografias públicas apresentam-se destituídas da sua função primordial: a de associar os sujeitos históricos, situações fotografadas, espaços em que se localizam pessoas e eventos à dinâmica histórica. A existência de uma fotografia implica a presença de um sujeito que se situa fora da cena fotografada, mas que atribui a essa um valor de registro para o futuro. A presença do fotógrafo e a produção do registro visual, por um lado, transforma a cena mais prosaica em monumento – aquilo que, segundo Le Goff (1985), o passado legou ao futuro como representação de si. Por outro, as fotografias, na leitura de Agambem (2007), tornam-se o local de um descarte, o excesso de vida que entra no quadro, e que se apresenta incompreensível aos olhos do futuro. No entanto, nos livros didáticos, as fotografias cumprem as funções básicas e elementares de descanso visual do texto didático principal, e atua, também, como recurso de composição decorativa, nesse caso, a fotografia pode aparecer recortada, com efeitos gráficos ou com a cor modificada, sem se preservar integridade da imagem e as possibilidades cognitivas.

Para restituir às fotografias, inseridas nas obras didáticas, seu estatuto de historicidade, cabe aos leitores, realizar um exercício de estranhamento. Deslocar-se da condição de observador de paisagens fixas, e dar vida as imagens, recompondo as suas trajetórias e possíveis biografias (MENESES, 2003). Os exemplos, retirados de cada um dos livros analisados, promovem à reflexão de como a fotografia publicada nas obras didáticas tornam-se plataformas privilegiadas para se produzir uma história com imagens.

Figura 1 - Livro 1

Figura 2 – Detalhe 1

A fotografia escolhida ocupa o lugar de descanso visual, em meio ao texto didático de caráter expositivo e outro texto de opinião, que avalia o contexto internacional do final dos anos 1950. Ambos os textos, não aludem à fotografia, que não funciona como ilustração, pois nem o seu conteúdo – Brasília, atriz Odete Lara, o Congresso Nacional -, tampouco o elementos expressivos da imagem – o enquadramento que coloca o congresso nacional no centro da foto, mas desloca o ponto de vista, ao situar a atriz no lado esquerdo da foto, em leve contra plongée, as sombras das pessoas ao fundo, arrastando a atenção da cena montada pelo fotógrafo, para fora do quadro. Experimentações estéticas, próprias da fotografia moderna – estão em diálogo com os textos. A legenda da foto, por sua vez, apresenta uma afirmação vaga – “Brasília deveria ser a imagem da modernidade em pleno Planalto Central” – e informações que pouco esclarece a sua função na página da obra didática.

Acompanha a fotografia, o arquivo em que se encontra – Fundo Última Hora/Acervo AESP, mas o autor da fotografia não é indicado. Essas informações são importantes, porém insuficientes para a localização da fotografia na economia visual da época. Primeiramente, não se identifica claramente o arquivo, pois as siglas AESP não estão credenciadas como Arquivo do Estado de São Paulo em parte alguma da obra. A busca ao site do AESP, informa que se trata de um fundo composto por cerca de 800 mil fotografias, proveniente do Setor de Arquivo Técnico (antigo Departamento de Arquivo Fotográfico) do jornal *Última Hora* do Rio de Janeiro e produzidas entre 1951 e 1971.¹⁵

Em segundo lugar, não se tem informações sobre se a fotografia foi publicada ou não, se integrou uma pauta sobre a inauguração de Brasília, ou se estava destinada a parte de moda do jornal, com destaque para a atriz Odete Lara posando de modelo. A busca no sítio do Arquivo se processa por meio de palavras-chave e de uma listagem de fotógrafos e agências, cadastrados como autores de imagens, o que já indica que havia identificação do autor da foto produzida como informação relevante. Silvana Louzada, em estudo sobre fotojornalismo do jornal *Última Hora* do Rio de Janeiro, aponta para o papel dos fotógrafos e da imagem fotográfica como um diferencial desse jornal (LOUZADA, 2014).

Enfim, o que se pode fazer com uma fotografia que paira no espaço da página sem recursos suficientes para a sua compreensão? Nos limites em que a imagem se enclausura, cabe perguntar; por que estaria a atriz posando diante do Congresso Nacional? O que poderia haver levado o jornal a pautar uma matéria com a Odete Lara no Planalto Central? Pode-se ampliar a imagem e ser possível identificar os elementos que tencionam a estética da modernidade, como o chão de terra, ou ainda, associar os sentidos da fotografia moderna, que buscava equilíbrio formal, racionalidade e objetividade à racionalidade da arquitetura de Brasília. Buscar no fundo em que a fotografia está guardada, a sua origem, como fotografia produzida por um jornal, associada, portanto, a uma lógica de produção e circulação de imagens. Há que se pensar, os caminhos imagináveis para libertar a imagem.

Figura 3 - Livro 2

Figura 4 – Detalhe 2

¹⁵ Acesso por <http://www.arquivoestado.sp.gov.br/uhdigital/imagens.php>

No segundo caso, a fotografia cumpre a função de ilustrar uma parte do texto didático: “O governo procurava manter o apoio de seus aliados e ao mesmo tempo contornar as divergências políticas com a oposição. Em 1964, Jango resolveu lançar suas polêmicas reformas de base, apresentadas no comício de 13 de março de 1964, na Estação Central do Brasil, no Rio de Janeiro”. Apesar do tamanho diminuto, são identificados na fotografia, os principais agentes do processo histórico, a escolha da imagem cumpre a função de comprovação do texto escrito e a legenda reforça essa função, por meio da identificação do evento, local e dia.

No entanto, a clausura da imagem fotográfica na página didática, impede que ela assuma a função de documento histórico, pois faltam elementos fundamentais para a sua compreensão. Identifica-se na lateral da fotografia o local de guarda da imagem – “Iconographia”. No entanto, trata-se de um serviço de pesquisa de imagens e não de um arquivo. A fotografia em questão pertence ao arquivo do jornal *Folha de São Paulo*¹⁶ e integra uma série de fotografias produzidas durante o evento, compondo uma narrativa que coloca o próprio acontecimento em perspectiva ampliada.

Mais uma vez aciona-se no livro didático, o fotojornalismo, uma das importantes agências de produção da fotografia pública, para dar corpo ao acontecimento histórico. Entretanto, a atividade do fotojornalista, seu posicionamento dentro do próprio acontecimento, a própria noção de “testemunha ocular da História”, que faz parte do imaginário contemporâneo em relação às coberturas e eventos, não integram o rol de questões históricas levantadas pelo livro. A prática fotográfica não é colocada em questão e, mais uma vez, utiliza-se a fotografia como uma janela através da qual se mergulha para o passado “tal como ele aconteceu”.

Figura 5 - Livro 3

Figura 6 – Detalhe 3

A fotografia que compõe o box, juntamente com o texto explicativo, tem como objetivo complementar a informação que o texto principal fornece. No caso, apresenta-se o nazismo pelo aspecto da política de extermínio, a chamada solução final de Hitler. O texto que acompanha a fotografia acentua a política de segregacionista em relação aos judeus e o seu extermínio no campo de concentração, no entanto, a fotografia apresenta um conjunto de jovens prisioneiros sorridentes com a libertação próxima pelo exército dos Estados Unidos. A relação texto explicativo e imagem se complementa com a legenda da fotografia que justifica a alegria do grupo. Entretanto, a tensão entre texto e imagem não se resolve com a explicação da legenda, pois a fotografia nos mostra corpos jovens, mas debilitados, trajando um uniforme que evoca as estratégias de perda da identidade social, amontados contra cerca de arame farpado, que reforçam a condição de prisioneiros, e joga a fotografia contra outras fotografias em que os corpos já estavam mortos. O que resta da alegria?

¹⁶ Acesso por <http://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/20966-comicio-da-central-do-brasil#foto-340311>

Didi-Huberman em sua obra “Imagens apesar de tudo” relata que em agosto de 1944, membros do Sonderkommando conseguiram fotografar o processo de extermínio em curso nas câmaras de gás de Auschwitz-Birkenau, e quatro fotografias conseguiram chegar até nós. O filósofo parte da questão - “à luz da questão ver (voir) uma imagem pode ajudar-nos a conhecer (savoir) melhor?” -, e ruma para o escrutínio das condições de vida e de morte nos campos de concentração e nas câmaras de gás, as circunstâncias que rodearam a captura e transmissão dessas fotografias e promove a construção de uma fenomenologia das imagens. Reconhece que, apesar das lacunas documentais e do interdito constituído pelo carácter «inimaginável» da solução final, a experiência dos campos suscitou a imaginação, o que importa compreender para que se compreenda o valor das imagens - tão necessárias quanto lacunares - na história e na constituição do conhecimento histórico (DIDI-HUBERMAN, 2012).

A incompletude das imagens sugere que se complete o sentido com a imaginação. A imaginação, no entanto, se apoia na trajetória das imagens e em suas biografias, nos meios que circulou e nas funções que assumiu em seu caminho, no nosso estudo, até o livro didático. As imagens, que poderiam comprovar de forma inequívoca o extermínio, levam o filósofo a imaginar as condições de sobrevivência nos campos; igualmente, as fotografias, que atestam a alegria dos prisioneiros a serem liberados pelo exército dos Estados Unidos, também podem promover o exercício de imaginar os sentidos da vida que se recuperaria com a liberação e o fim dos campos.

As informações, contidas na legenda, nos indicam elementos significativos para o exercício de análise histórica, pois apresenta o local – o campo de concentração de Dachau; a situação – a libertação de prisioneiros pela 42^a Divisão do Exército dos Estados Unidos; e a data; maio de 1945. No entanto, algumas questões relevantes para considerar essa imagem como uma sobrevivente de guerra ainda nos falta responder. Quem fotografou? O fotógrafo encarregado da 42^a Divisão do Exército dos Estados Unidos em registrar o momento da libertação? Qual seria a sua função? Distribuir para a imprensa e valorizar a ação americana na libertação da Europa? Compor a memória da ação do exército nessa campanha específica?

A identificação do arquivo, em que se localiza a fotografia trouxe algumas informações complementares. Na lateral da foto lê-se Hulton Archive/Keystone, em pesquisa online, descobre-se que o Hulton Archive integra Getty Foundation, um dos bancos de imagem mais completos da atualidade. A fotografia em questão, também pode ser encontrada nos arquivos do USHMM (United States Holocaust Memorial Museum), mas a sua localização de origem é o National Archives dos Estados Unidos. Nesse arquivo se destinam os fundos de instituições do Estado americano, dentre as quais, os principais “Offices” ligados ao departamento de Estado. Durante a Segunda Guerra, vários “Offices” foram criados pelo governo F.D. Roosevelt para fazer frente ao esforço de guerra, dentre eles o “Office of War Affairs”, que concentrou todos os assuntos da guerra, inclusive, a promoção das imagens dos Estados Unidos, como força salvacionista.

A fotografia que foi produzida como registro e prova da ação do exército americano, se desloca para o arquivo do Holocausto e cumpre a função de representar a memória do Shoa, daí parte para o banco da Getty images e torna-se um produto a ser comprado para ilustrar o livro didático. A trajetória da imagem agrega um conjunto de sentidos históricos, com os quais, essa imagem assume o seu destino de imagem histórica. Na ausência de tais elementos, a

fotografia voltaria a vagar pelas páginas do livro, desprovida da memória que a anima e lhe agrega valor.

Figura 7 - Livro 4

Figura 8 – Detalhe 4

As duas últimas fotografias que compõem uma página gráfica do livro didático, não se relacionam ao texto didático, e as legendas não fornecem informações significativas para a análise histórica. Ambas provêm do fundo do jornal *Última Hora*, do Rio de Janeiro, que da mesma forma que na primeira foto, analisada anteriormente, foram capturadas sem as informações necessárias, entre as quais; o jornal em que foi publicada, local e onde foi tirada.

Na primeira imagem, trata-se de uma montagem que os fotojornalistas, em geral, recorriam para criar uma narrativa. Observa-se que o cartaz do filme atua como legenda das fotografias de propaganda eleitoral, indicando a posição política do jornal que a teria veiculado, a favor do governo do PTB e contra a oposição golpista, representada pela UDN. Postura, aliás, defendida pelo *Jornal Última Hora*.

Já a segunda imagem, um exemplo de foto-ícone, reúne em uma mesma foto um conjunto importante de referências visuais historicamente relevantes: o jornal *Última Hora* veiculou a imagem do soldado descansando, lendo o próprio jornal em que a matéria sairia publicada, reforçando o poder do jornal em comunicar. Entretanto, o jornal mais do que informar ele constrói uma versão dos acontecimentos, que nesse evento específico se associaria a versão oficial, pois a imagem havia sido produzida pelos fotógrafos do Governo do Estado, na época de Leonel Brizola, e distribuída aos jornais, controlando completamente o fluxo de informações (cf. Reis, 2013, cap.4).

ais das imagens produzidas pelo Estado.

A foto integrou, em 2011, a exposição organizada pelo Museu da Comunicação Hipólito da Costa,¹⁷ sobre o movimento da legalidade liderado por Brizola, em 1961, que contou com a resistência armada no Palácio do Piratini, sede do governo gaúcho. A legenda que acompanha a foto no site do Museu esclarece: “Sem sair do posto, brigadiano se informa sobre o que acontece no país”. A foto integra uma série de imagens, em que observamos a movimentação no telhado do Palácio de governo, o posicionamento dos soldados e a mobilização das autoridades. A inclusão da fotografia na série-narrativa que pautou a matéria do jornal fornece ao acontecimento representado uma outra perspectiva. No livro didático, embora o texto principal indique elementos contextuais que poderiam associar-se a essa imagem, a legenda utilizada a descontextualiza, colocando-a como mero acessório de complementação do projeto gráfico.

As quatro imagens podem ser identificadas como fotografias públicas, por estarem associadas às agências da imprensa e de Estado, por cumprirem a função de comunicar e de promover a opinião pública em torno de acontecimentos e processos históricos e, sobretudo,

¹⁷ <http://www.sul21.com.br/jornal/as-imagens-da-resistencia-liderada-por-brizola/>

por construírem visualmente o espaço público passado, cujos sentidos se atualizam a cada vez que as fotografias, tomadas como objeto de reflexão crítica, resultam na produção de conhecimento. Além disso, pode-se agregar outro atributo que reforça o caráter público das fotografias, o fato de serem publicadas em uma obra didática voltada ao público escolar e endereçada, principalmente, para as escolas públicas do país.

Conclusão

O uso de ilustrações nos livros didáticos datam de um longo tempo. Desde o século XIX, autores de compêndios de História na França, já levantavam a necessidade da imagem para a memorização dos conteúdos históricos. Neste, a ilustração deveria reforçar a ideia contida no texto escrito. No Brasil o uso de ilustrações em livros didáticos também sofreu forte influência francesa, sendo que, em alguns casos, como os livros de História Geral, as editoras compravam os direitos de reprodução das editoras francesas. No caso da história do Brasil, o grande arsenal de imagens históricas foram as obras da escola de Belas Artes, destacadamente, a pintura histórica de Pedro Américo e Vitor Meirelles. A história política, hegemônica nos currículos escolares mais antigos, foi responsável pela galeria de heróis que ilustraram por muito a produção escolar de imagens, com pouca ou nenhuma ênfase na população em geral.

Atualmente, as imagens nos livros didáticos têm a sua utilização prevista nos Editais do PNLD, nos seguintes tópicos do artigo 3.2.3, que delibera sobre os “critérios eliminatórios específicos para o componente curricular História” (p.54-55:

§ apresenta fontes variadas quanto às possibilidades de significação histórica, como diferentes tipos de textos, relatos, depoimentos, charges, fotografias, reproduções de pinturas, e indica possibilidades de exploração da cultura material e imaterial, da memória e das experiências do espaço local;

§ oferece imagens acompanhadas de atividades de leitura e interpretação, referenciando, sempre que houver pertinência, sua condição de fonte para a produção do conhecimento histórico;

§ contém informações complementares e orientações que possibilitem a condução das atividades de leitura das imagens, sobretudo, como fontes para o estudo da história, extrapolando sua utilização como elemento meramente ilustrativo e/ou comprobatório;

Observa-se nas orientações para a avaliação dos livros didáticos que as imagens, para cumprir seu papel de fontes para a produção do conhecimento histórico, devem superar sua função ilustrativa e comprobatória. Incorporarem-se à avaliação, os avanços dos últimos vinte anos na historiografia, que tomou a imagem como representação histórica.

As imagens – fotografias, pinturas, mapas, filmes, etc. caracterizam-se por documentarem tanto as situações que figuram no registro visual, quanto a sua própria fatura como produto de relações sociais. A análise histórica de imagens convoca para a sua total compreensão a sociedade que a produziu e consumiu, que a imaginou e arquivou, que a vivenciou e esqueceu. As imagens do passado, na condição de sínteses de tempos e de espaços, devem assumir lugar central na abordagem didática da História. Entre os vários caminhos para essa atribuição, o percurso aqui apresentado pode ser uma escolha.

Bibliografia

- AGAMBEM, Giorgio. "Dia do Juízo" IN: **Profanações**, São Paulo: Boitempo, 2007.
- Baxandall, M. **Padrões de intenção - A explicação histórica dos quadros**, São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2006.
- COSTA, Helouise. "Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970", **Anais do Museu Paulista** v.16 n.2 São Paulo jul./dez. 2008;
- DIDI-HUBERMAN, Georges, **Imagens apesar de tudo**, Lisboa: Editora KKYM, 2012 HARIMAN, Robert; LUCAITES, John Louis. "Public Culture Icons and Iconoclasts". In: **No Caption Needed**. Chicago: University of Chicago Press, 2007.
- KNAUSS, Paulo. "Aproximações disciplinares: história, arte e imagem", IN: **Anos 90**, Porto Alegre, v. 15, n. 28, p.151-168, dez. 2008
- KNAUSS, Paulo. "O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual", **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan.-jun. 2006.
- KRACAUER, Siegfried, Photography, IN: Trachtenberg, Alan (ed.). **Classic Essays on Photography**, New Haven: Leete's Island Books, 1980, p. 245-268.
- LE GOFF, J. "Documento/Monumento", IN: **Memória-História**, Enciclopedia Einaudi, Vol. 1, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1985.
- LOUZADA, Silvana. **Prata da Casa: fotógrafos e fotografia nos diários do Rio de Janeiro – 1950-1960**, Niteroi: Eduff, 2014
- MAUAD, Ana Maria. "As imagens que educam e instruem – usos e funções das ilustrações nos livros didáticos de história" IN: OLIVEIRA, Margarida Dias de & STAMATTO, Maria Inês Sucupira (orgs.) **O livro didático de história: políticas educacionais, pesquisas e ensino**, Natal: Editora UFRN, 2007. p.109-115
- MAUAD, Ana Maria. "Foto-ícones, a História por detrás das imagens? Considerações sobre a narratividade das imagens técnicas" IN: RAMOS, Alcides Freire; PATRIOTA, Rosangela; PESAVENTO, Sandra Jatahy (orgs.). **Imagens na História**. São Paulo: Hucitec, 2008.
- MAUAD, Ana Maria. *O Olho da História: fotojornalismo e a invenção do Brasil Contemporâneo*, IN: Neves, Lucia, Morel, Marco & Ferreira, Tânia Maria Bessone. (orgs.) **História e Imprensa: representações culturais e práticas de poder**. Rio de Janeiro: DP&A Editoria/Faperj, 2006
- MAUAD, Ana Maria. **Poses e Flagrantes: ensaios sobre história e fotografias**, Niterói: EDUFF, 2008.
- MELLO, Maria Teresa B. de. **Arte e Fotografia: o movimento pictorialista no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, coleção Luz e Reflexão, 1998;
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. "A fotografia como documento, Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico", **Tempo**, Niterói Rio de Janeiro: Eduff/7Letras, nº 14, jul-dez 2003.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. "Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares", **Revista Brasileira de História**, vol. 23, nº 45, julho de 2003a.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. "Rumo a uma "história visual", In: MARTINS, José de Souza, ECKERT, Cornélia & NOVAES, Sylvia Caiuby (orgs.), **O imaginário e o poético nas ciências sociais**. Bauru, EDUSC, 2005.
- MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação, Secretaria de Educação Básica. **Edital de convocação para o processo de inscrição e avaliação de obras**

didáticas para o programa nacional do livro didático pnld 2015, Edital de convocação 01/2013 – CGPLI

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

REIS, Daniela Gorgen. **Imagens do Poder: fotografia da legalidade pelas lentes da Assessoria de Imprensa do Governo do Estado do Rio Grande do Sul (1961)**, dissertação de mestrado defendida no PPGH-PUC/RGS, sob orientação do Prof. Dr. Charles Monteiro, Porto Alegre, 2013

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

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

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

Práticas fotográficas no Brasil Contemporâneo, séculos XIX e XX.

Photographic practices in modern Brazil, nineteenth and twentieth centuries

Abstract:

This article tackles the history of photographic practices in the nineteenth and twentieth centuries and the role of photography in the Brazilian visual culture. In the nineteenth century, the production of portrait and landscape photography was most valued; in the twentieth century, the focus shifted to public photography, mainly press photography, which state agencies and the worlds of art created. The argument draws on an encyclopaedic framework including both original research and the historiographical literature on issues central to the debates on photography in modern Brazil.

Keywords: Brazil, Portrait, Landscape, Public Photography, Photographic practice

Photographic practice has played such an important role in Brazilian visual culture that through the development of photography we can assuredly propose a visual history of Brazil. To tell this history, one must consider the social circuits, the uses, the functions and the agents that made photography the technical and the aesthetic expression of a so-called modern but culturally contrasting country, Brazil.

In nineteenth-century Brazil outlined by the logic of slavery, the historical conditions under which photographic practices developed contributed to the use of portrait as a marker of social distinction as well as to the role of landscape photography in promoting an image of Brazil within the Western culture.

In the twentieth century, the visual modernization caused by the expansion and differentiation of the uses and the functions of photography created conditions for the advent of public photography produced by the agents of modern bourgeois society shaping the visual public space — the state, the press, the worlds of art.¹⁸

1. Between landscapes and portraits - social circuits of photographs in the nineteenth century

Photography came to Brazil in 1840. On 17 January, an article writer of the *Jornal do Comércio* welcomed it enthusiastically:

‘Finally the daguerreotype came here from overseas and photography, which until now was known only in Rio de Janeiro theoretically [...] This morning, a photo essay took place at the Pharoux Inn [sic], something very interesting because it is the first time that Brazilians see this new wonder [...] One needs to see the thing with one’s own eyes to have an idea of the speed and result of the operation. In less than nine minutes the fountain of the *Largo do Paço*, the *Praça do Peixe*, the St. Benedict monastery, and all the other surrounding objects were reproduced with such fidelity, accuracy, and minutia that we could see well that the thing had been done by Nature’s own hand, and almost without the artist’s intervention.’¹⁹

The need for visual experience, highlighted in the news of the *Jornal do Commercio*, is ceaseless in the nineteenth century. For a society in which most of the population was illiterate, the new type of experience made possible a new immediate and more general type of knowledge. At the same time, it vested social groups with forms of self-representation so far reserved to small segments of the elite who could order and pay for a portrait painting. The social demand for images motivated the use of researches to improve the technical quality of

¹⁸ - About the concept of public photography see: Ana Maria MAUAD, ‘Fotografia Pública e Cultura Visual em Perspectiva Histórica’, *Revista Brasileira de História da Mídia*, 2:2 (July-December, 2013). Accessed Jan.15, 2014. <http://www.unicentro.br/rbhm/ed04/dossie/01.pdf>

¹⁹ - *Jornal do Commercio* (January 17, 1840).

the copies, to make the production process easier and to take away its relic character, still present in the daguerreotype, a single piece placed in a deluxe case. The negative-positive process, with plates of wet collodion and albumen paper, and later with gelatine dry plates, allowed very many reproductions of the image from a single record.

In Brazil, photography contributed to building up the image and self-image of the Second Empire society. At that time, photography production adopted two major guiding references: portrait photography — ranging from *carte de visite* format (6x9.5 cm photo, glued on 6.5x10.5 cm card) to *cabinet size* format (10x14 cm photo, pasted on 16.5 cm card) — and landscape photography, usually made on large format plates (18x24 cm).

Under the domain of portrait, social groups stood out building up their social identity through visual cues. The portrayed person, by choosing the right pose for *the mise en scène* at the photography studio, would put in evidence a certain lifestyle and social status. The objects and affectation adopted to create the deceptive atmosphere of the studio acted as badges of social belonging, shaped according to codes of behaviour, relative to the group that holds the technical means of cultural production.

Meanwhile, many people started depicting the Brazilian Empire's image: travellers and their sketch artists with their keen and perceptive pen; landscape artists; and, most of all, photographers who visited Brazil, chiefly during the Second Empire after a royal decree in 1808 opening the ports to direct trade with foreign countries. Regardless of the photography type, the foreigner's look framed us. At the same time, it would train our eyes so that we could learn from the imported culture brought from the photographer's country of origin.²⁰

The typical writing-in-transit of the traveller would provide the eyewitness's tone to their narratives. The same tone would be present in the watercolours and drawings of artists who joined the expeditions. Ender, Rugendas, Taunay, Hercule Florence had unshakable belief in their need for registering everything. Such conviction is even more evident if you consider that in 1833 in Brazil, Hercule Florence himself discovered the process of photography — the possibility of producing images by the action of light. The isolation of the professional made it impossible for him to seize the glory that Daguerre conquered six years later in France.²¹

In the nineteenth century, landscape photography depended on the canons of Romantic painting and large panoramic landscaping. Thus, large format plates conformed the most to that type of photography because they produced a result similar to the landscapes and panoramas that one painted. Marc Ferrez, Brazilian photographer who served the royal court as from the 1870s, specialized in views, and even perfected a device suitable for panoramic views, invented by the Frenchman M. Brandon.²²

However, it is important to note that the landscape photography — even according to the canons of painting — developed its own language, whose key feature consists in sharpness and a clear distribution of the elements of the picture. When choosing different themes isolated from one another to make up his views and panoramas, the landscape photographer would bring about a collage of everyday experiences, whose visual representation of progress would match the outer appearance and not the objective dynamics of social relations.²³ As from 1862, photography came along in universal exhibitions to disclose the wealth and the vastness of the Brazilian territory. Brazilian emissaries, well trained in the rhetoric of civilized speech, strove to project an image of Brazil closer to the USA than to its South Cone

²⁰ - Flora Sussekind, *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*, São Paulo: Companhia das Letras 1990.

²¹ - Boris Kossoy, *Hercule Florence: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*, São Paulo: Edusp 2006.

²² - Gilberto Ferrez, *Fotografia no Brasil, 1840-1900*, Rio de Janeiro: FUNARTE 1985; Boris Kossoy, *Origens e expansão da fotografia no Brasil, século XIX*, Rio de Janeiro: FUNARTE 1980.

²³ - Vania Carvalho, 'A Representação da Natureza na Pintura e na Fotografia Brasileira do Século XIX', in Annateresa Fabris, *Fotografia: Usos e funções no século XIX*, São Paulo: Edusp 1995.

neighbours. However, the Empire's presence was noteworthy for its exoticism, singularity, distinction, according to the nineteenth-century prevailing colonialist reasoning.²⁴

In the Old Continent, photography related to the rise of the bourgeois society and mainly to the consolidation of industrial capitalist economy model; however, in Brazil, that experience happened in a very peculiar way. In the tropical Empire, items referring to the latest bourgeois trends in Europe — such as fashion, photography, rules of etiquette, leisure, education — were available to the wealthy families of planter slaveholder class. Those families would not give up their political-economic project to keep up slavery and be agro-exporters. That project was beneficial for them to help maintain the high prices of coffee in the international market.

The *world of slavery* brought about a wealth that allowed the aristocratic families a different type of representation through the consumption of photography (portraits and landscapes) and other bourgeois goods. However, it was not the plain and simple enjoyment of goods, but the full assimilation and absorption of new customs, habits and patterns of cultural consumption in the bourgeois lifestyle. That is, the nineteenth-century planter slaveholder class carried out consumption practices tied to the bourgeois culture. Nevertheless, they did not stop enjoying the material gains that the slave structure would provide.

During the Brazilian Empire's slavery setting, photography (portraits, landscapes and views) made up a visual discourse that sought to reconcile slavery with modern era, legitimating an ideal of Empire for themselves and others, in accord with the young nation's hierarchical goals.

1.1- Portraits – the profile of a nation

The use of portrait photography in nineteenth-century Brazil turned into fashion as well as all the other fashions that came from abroad and influenced our behaviour, providing us with frames for our own images. Running away from their homeland professional competition, foreign photographers quickly invaded the Court of Rio de Janeiro, the capital of the Empire, taking part in the city life by mingling with the dressmakers, hairdressers, jewellers and other agents.

For a long time, technical limitations required that the photographer be still in front of the camera lens, thus legitimating the central position of the pose on the nineteenth-century portrait photography. Despite the technological advances, that spatial disposition became an everlasting pattern in the nineteenth-century visual culture. According to Maria Ines Turazzi, the photography *exposure time* became also a *social time* necessary for the individual to play the desired role through different available attributes. When the client hired the photography studio services, he knew that an actual symbolic rite would take place at the venue. Therefore, the act of posing before the photographer's lens implied the negotiation between the portrait artist and the portrayed.

On the one hand, the technical knowledge concerned to the portrait artist: the search for a better angle, framing, focus, lighting, sharpness and the so-called rules of composition, according to the aesthetic patterns still attached to the plastic arts. On the other hand, the client should concentrate on posing: facial expression, gaze direction, personal items, clothing and hairstyle. In essence, everything important to make up a portrait revealing the symbols of the class that the subject would like to identify himself. Under those circumstances, the individual would stand out not only as the main character on the photography composition space, but also as the greatest consumer and producer of photography pictures. That fact is numerically evident by the high quantity of single *cartes de visite* (male and female portraits)

²⁴ - Maria Inês Turazzi, *Poses e Trejeitos – a fotografia e as exposições na era do espetáculo*, Rio de Janeiro: FUNARTE & Rocco 1995.

found in the collections of nineteenth-century family portraits belonging to public and private archives in Brazil.²⁵

In political and economic rise, the so-called planter slaveholders, most of whom owned land and slaves, stand out as the main consumers of photography. Within the very Brazilian imperial family, the emperor D. Pedro II in person was a great supporter and collector. In the 1850s, the invention of cartes de visite triggered the lowering of costs of portrait photography because it allowed the production of four or eight images at once, thus making consumption popular. Since then, there would be an increase in social demand for portrait photography, and the habit of trading pictures among relatives and friends turned out to be valued for the strengthening of relationships, bonds of friendship and kinship within the planter slaveholder class.

Owing to that practice, wealthy families started a new fashion trend of collecting and filling portrait portfolios. Of different shapes, colours, coating types, such objects came with its own slide-in page holder for pictures.²⁶ The most elaborate received an adornment of golden border and polychrome designs. Some played music when opened. The wealthy families exhibited them on the tables of their living rooms so that their members, friends and other curious passers-by could have access to the social part of the house to browse and enjoy those precious albums.²⁷

The increase in production, consumption and circulation of photography pictures also brought forth a growing number of photographers and *atéliers*. At first, the photographers had no fixed address and received his clientele in hotel rooms. However, as from the 1850s, the first photography workshops appeared in newspaper advertisements. In 1870, thirty-eight professionals already were working at the court of Rio de Janeiro. Those figures confirm the fast growth in the photography business.²⁸

Among the most important Brazilian and foreign photographers who worked in the nineteenth-century Brazil are Joaquim Insley Pacheco, Joaquim Feliciano Alves Carneiro, Gaspar Antonio da Silva Guimarães, Victor Frond, Karl Ernest Papf, Christiano Jr., Militão Augusto de Azevedo, Marc Ferrez, José Ferreira Guimarães, Van Nyvel, Revert Henry Klumb, Georges Leuzinger, Alberto Henschel, Augusto Riedel, Juan Gutierrez and Augusto Stahl. Those professionals worked on their own studios or were associated with one or more professionals throughout their career, such as Van Nyvel, Guimarães & C., Mangeon (Guilherme) & Van Nyvel, Christiano Jr. & Pacheco (Bernardo José Pacheco) Henschel & Benque (Francisco), Carneiro & Gaspar.

After the expansion above-mentioned, photography professionals got quickly organised and adopted a hierarchy ranking system in search for excelling at technical quality and satisfying an elite consumer market. For example, the back of the pictures started including (in addition to spaces for dedications) other features that could bestow prestige to professionals and their *atéliers*. In the struggle for symbolic capital and consumer market, photographers, to their greatest possible advantage, honours and awards won in national and international exhibitions, titles of distinction, such as the *Imperial House Photographer* and the *Imperial Navy*

²⁵ - Annateresa Fabris. 'A invenção da fotografia', in Annateresa Fabris, *Fotografia: usos e funções no século XIX*, 11.

²⁶ - Tal prática da sociedade oitocentista já foi largamente discutida pela historiografia: Ana Maria Mauad, 'Imagem e auto-imagem do Segundo Império', in Luis Felipe Alencastro, *História da vida privada no Império*, São Paulo: Cia das Letras 1997; Pedro Karp Vasquez, *O Brasil na fotografia oitocentista*, Rio de Janeiro: Zahar 2002; Carlos Eugênio Marcondes de Moura, *Retratos quase inocentes*, São Paulo: Nobel 1983. Historiography has already widely discussed this practice of the nineteenth-century society.

²⁷ - Ana Maria Mauad, 'Imagem e auto-imagem', 226

²⁸ - Although, at this time, photographers gathered in the Court of Rio de Janeiro, the capital of the empire and the political and administrative center, other capitals counted not only on their own renowned photography studios but also on studio branches located in the Court.

Photographer.²⁹ On the other hand, slaveholder class families exploited these aspects to stand out socially. Therefore, besides providing a guarantee of technical quality, to pick a good studio (national or international) gave prestige to the photographed subject who would display the high value of the picture on its back according to the recognition (reputation) of the professional hired.

The research in many nineteenth-century family albums unveiled some interesting aspects. With respect to the composition of the pictures, most of them were individual and there was a certain balance in the number of men and women. However, the photographer used the chest framing (the subject stands out owing to the lens approximation) more for men's photography than for women's and children's, in which case the full body portrait photography (puts clothing in evidence) outnumbered all other compositions.

Photographs of children at various ages were common in an individual, in a double (with another child or adult) or in a group composition. The group photography, though less numerous, also had its space in the albums. Among the family groups, the pictures of couples with children outnumbered.

Figure 1 (foto 3)

Figure 2 (foto2)

The individual photos (analysed from a perspective of the organisation of the albums) showed a visual narrative that put the family group in evidence in nuclear and extensive settings.³⁰ The selection, the placement and the organisation of the images in the albums indicated what the family would or would not maintain, thus forming a symbolic act of memory construction. A very common arrangement would include the members of the family side by side: husbands and wives, parents and children, cousins, godchildren, brothers and sisters. The use of the photography portrait, on a large scale, as a collective memory material played the symbolic role of legitimizing the family and its individuals in the Empire of Brazil.

Families prized ceremonies very much, such as Baptisms, First Holy Communions, engagements, weddings and proms. These festivities occupied the central areas in the albums. In such events, owing to the low brightness of light and the technical limitations, the conditions for photography in the houses of that time were inadequate, so clients had to attend the photographic studios to register a new stage of their lives. Events formerly restricted to family circle went through a process of public sophistication and appreciation throughout the second half of the nineteenth century, taking on a hierarchical value and receiving the status of *celebration*. The pictures taken on those occasions, and distributed as *carte de visite*, functioned as a mark of uniqueness that segregated the members of the aristocracy who did not have adequate socioeconomic conditions to celebrate such ceremonies.

As stated above, the attendance to a photo studio could be individual or in-group. However, the albums of the nineteenth-century family did not survive only through the expensive studios and renowned professionals. As an alternative for those who lived in provinces, far from the urban centres, a new concept aroused: the travel photographer.

In a wagon or on the back of mules, those amateurs carried a kit that consisted of a plain background, some curtains, some floor mats and a posing device. They took along a lot of equipment: huge cameras, tripods, glass plates, chemical preparations and travel tents.³¹ However, the basic furniture reproduced on photographs belonged to the farms. Somewhere

²⁹ - According to Pedro Vasquez, fifteen professionals won the title *Photographo da Caza Imperial*. Pedro Vasquez, *O Brasil na fotografia oitocentista*, 16.

³⁰ - Mariana Muaze, 'Os guardados da viscondessa: fotografia e memória na coleção Ribeiro de Avellar', in *Anais do Museu Paulista: História e cultura material*, 14:2 (July-December 2006), 73-106.

³¹ - According to Maria Ines Turazzi, this large bulk of equipment lasted until at least the 1880s. Maria Inês Turazzi. *Poses e trejeitos*, 77.

outside of the house where the sunlight was good enough, the photographer mounted the scenery, the furniture and the photographic equipment. The *mise en scène* of the nineteenth-century photography studio should fit the space that the amateurs had to improvise. For example, for the wealthy family of Avellar Ribeiro, owner of property and slaves in the *Paraíba* River Valley Region in Rio de Janeiro, the photographer Manoel de Paula Ramos worked on the *Pau Grande* farm, where he took a great number of photos between 1863 and 1870.³² Surgeon dentist by profession and amateur photographer, Ramos travelled through the properties of the *Paraíba* Valley offering his services away from the competition of big cities.

Figure 3 (foto 1)

Figure 4 (foto 6)

The photography portrait also set the boundaries of colour in the mestizo society of that time. Present in social relations on a daily basis, slavery did not go unnoticed by the lenses of the photographers of the second Empire, who reproduced images of slaves in and out of their workshops. As an example, Christiano Jr. announced in the 1866 *Laemmert Almanac* “an assorted collection of customs and types of black people, a very unique thing for anyone who goes to Europe.” That photographer created many collections of *cartes de visite* showing the slaves in their everyday activities but staged in his studio; in other collections, the slaves posed in costumes, the women wearing turban and the men suit, everyone always barefoot in an attempt of framing slavery under the aesthetics of exoticism.

Figure 5 and 6 (foto11)

Figures 7 and 8 (foto12)

In other cases, the focus was on domestic relations. Some portraits displayed African-Brazilian wet-nurses with babies on their lap, nannies with children, slaves with their masters, and even slaves all dressed-up as a form of showiness. Slavery thus staged meant the wealth and power of the slaveholder class. Yet, on another kind of portrait that showed freedmen, the African-Brazilian presence reproduced the apparel style and posing standards of the slaveholder class in the incorporation process of social masks.³³

Sandra Koutsoukos, in her book *Negros no estúdio do fotógrafo: Brasil segunda metade do século XIX (The Black at the photography studio: Brazil in the second half of the nineteenth-century)*, analyses the different photographic practices that put in evidence different historical experiences in the so-called Brazilian slave society. This allows us to inquire: Did the social relations in slave society also follow the patterns of visual representation revealed in photographs in its plurality of conflicts, confrontations and negotiations?³⁴

Therefore, family albums and photography collections reveal that in Europe the invention and dissemination of the photographic image were linked to the rise of the bourgeois society, the birth of the modern individual and the consolidation of the capitalist mode of production. On the other hand, in Brazil, the values of the ascending European civilization were going through a reframing process that sought to reconcile modernity and aristocratic ideal; liberalism and slavery; individual and patriarchal family.³⁵ Therefore, the Empire utilized the

³² - Ana Maria Mauad, ‘Imagem e auto-imagem do Segundo Reinado’, 226

³³ - Ana Maria Mauad, ‘As fronteiras da cor: imagem e representação social na sociedade escravista imperial’, in *Locus: Revista de História*. 6:2. (July–December 2000) 82-98. Available in <http://locus.ufjf.emnuvens.com.br/locus/article/view/2363>

³⁴ - Sandra Sofia Machado Koutsoukos, *Negros no estúdio do fotógrafo, Brasil segunda metade do século XIX*, Campinas: Editora Unicamp 2010.

³⁵ - Para uma reflexão sobre fotografias de família no Brasil Império, consultar: Mariana MUAZE, *As Memórias da Viscondessa: família e poder no Brasil Império*. Rio de Janeiro: Zahar/FAPERJ 2008. For a reflection on family photography in the Brazil Empire, please refer to Mariana MUAZE, *As Memórias da Viscondessa: família e poder no Brasil Império*. Rio de Janeiro: Zahar/FAPERJ 2008.

reproduction of a public strategy that aimed at setting the boundaries of slavery, citizenship and the rule of law.³⁶

1.2 Publicizing the nation - landscapes and international exhibition

In 1842, photography gained prestige of artistic expression as a new technique of visual representation, when Ms. Hippolyte Lavenue's pictures and other paintings appeared side by side at the *General Exhibition of the Imperial Academy of Fine Arts*. The *National Exhibition* launched in 1861 and other general exhibitions confirmed that prestige. In those events, therefore, landscape photography emerged as an artistic conception.

For a better understanding of the recognition process of landscape photography as a fine art, it is worth mentioning the transformations through which the nineteenth-century Brazil went. Some writers consider the beginning of that period as a kind of 'Rediscovery of Brazil'.³⁷

Both in Brazil and in Europe, many foreign naturalists, artists, and scientists published documents — both written texts and images — made during trips and expeditions, spreading rapidly not only scientific values and civilizing processes but also the ethnocentric conception most Europeans shared.³⁸ During the period of "Rediscovery of Brazil" and the construction of the national identity, photography arrived here. On January 17, 1840, the chaplain of the corvette ship *L'Orientale*, Louis Comte, took three pictures downtown Rio de Janeiro, capital of the Empire: the *Imperial Palace*, the *Fountain of the Master Valentin* and the *Market at the Fish Beach*. On the occasion, D. Pedro II witnessed the application of the new technology. Delighted, he ordered a camera for himself, thus becoming the first photographer and photograph collector in Brazil.³⁹

Photography, the new invention, is it a fine art or not? Owing to the prestige of the outstanding photographers with the Emperor, the controversy did not go any further. Because of this fact and unlike in Europe, photographic practice gained independence from painting in the nineteenth-century Brazilian visual culture.

In fact, the photography activity in Brazil throughout the nineteenth century had its own hierarchy rules. Among those were: the access to technical innovations, the appropriate aesthetics options to international standards; the awards at national and international exhibitions; customer base upstream, the geographical location of the studio in big Brazilian cities, the contacts with foreign countries; the nearness of the state power; and to a lesser extent, the artistic training in the Fine Arts. This led to the independence of photographic practice.⁴⁰

The Brazilian debut in major international exhibitions happened in 1862. Earlier, only a party of representatives had honoured the events of London (1851) and Paris (1855). At that time, photography had already stood out as one of the most appreciated Brazilian products not only for its technical quality but also for the surprise that the lush nature sights caused to visitors. Among the examples of such lushness is Georges Leuzinger Photographic Studio's

³⁶ - Hebe Castro, *Resgate: uma janela para o oitocentos*. Rio de Janeiro: Topbooks 1995.

³⁷ - Boris Kossoy, Maria Luiza Carneiro, *O Olhar europeu, o negro na iconografia brasileira do século XIX*. São Paulo: EDUSP 2002.

³⁸ - Johannes Fabian, 'A prática etnográfica como compartilhamento do tempo e como objetivação' in *Mana* 12:2 (2006), 503-526.

³⁹ - A coleção de fotografias de D. Pedro II com mais de 25.000 imagens foi depositada na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, em 1892 com o nome de Coleção Imperatriz Thereza Christina Maria e atualmente recebeu o título de *Memória do Mundo* da Unesco. A collection of photographs of D. Pedro II with over 25,000 pictures was deposited in 1892 at the National Library of Rio de Janeiro with the title of *Coleção Imperatriz Thereza Christina Maria (Empress Thereza Christina Maria Collection)* and has recently won the title of *UNESCO Memory of the World*.

⁴⁰ - Ana Maria Mauad. 'A inscrição na cidade: fotografia de autor, Marc Ferrez e Augusto Malta', in Ana Maria Mauad, *Poses e Flagrantes; ensaios sobre história e fotografias*, Niterói: Eduff 2008, also accessible at http://www.cbha.art.br/coluquios/1999/arquivos/pdf/pg391_ana_mauad.pdf

picture of the entrance to the bay of Rio de Janeiro took in 1883, which, by the way, the French press acclaimed very much.⁴¹

Figure 9 (foto nova panorama)

Since then, national and international exhibitions turned into the main venue of access to circulation, dissemination and consumption of Brazilian views. Those landscapes always portrayed either the exotic and lush Nature (Indians, virgin lands, forests) or the spirit of modernity and progress through scenes of coffee plantations, railroads and towns. For meeting the requirements of both attributes, the capital Rio de Janeiro was always the theme of those landscapes. Besides the large audience that went to visit, the studios often displayed the winning pictures, as the medallists photographers Carneiro and Gaspar announced in the March 14, 1866 issue of *Correio Paulistano*: ‘the people of this capital can go and admire with their own eyes the works that aroused Europe’s admiration and that don’t possibly rival in the whole country.’⁴²

Representing Brazil at international events, some photographers won various awards, such as Insley Pacheco (Porto/1865, Vienna/1873, Philadelphia/1876, Buenos Aires/1882, Paris/1889), A. Frisch — Leuzinger Photographic Studio (Paris/1867), Georges Leuzinger (Paris/1867, Vienna/1873), Henschel & Benque (Vienna/1873), Augusto Riedel (Vienna/1873), Marc Ferrez (Philadelphia/1876, Paris/1878, Buenos Aires/1882, Amsterdam/1883, Paris/1889), Jose Ferreira Guimaraes (Buenos Aires/1882), Alfredo Ducasble (Antwerp/1885, Paris/1889) and Felipe Augusto Fidanza (silver medal, Paris/1889).⁴³ These awards show not only the recognition of the technique and the art of photography, but also the professionals’ integration in the repertoire of nineteenth-century visual culture. Through the education of the photographer’s eyes, the photographs allowed the construction of the Empire’s image identified with the ideals of the nation.

To send to international exhibitions, the photographers should select those pictures that set in evidence the representation of Brazil consistent to the one the Empire would like to see projected overseas. Thus, Brazil’s participation at international exhibitions happened through the photographs that portrayed the civilizing rhetoric supported by the lushness of the tropical nature, with a firm belief in its progress and its promising future. Offering the hegemonic social classes vast repertoire of signs identified with natural exuberance and progress, the views and landscapes educated the eye, shaping the idea of the *imagined nation*⁴⁴ to the Empire of Brazil.

At the Paris Universal Exhibition of 1878, the imperial government claimed that there should be cuts owing to financial problems, thus delivering the organization and the financing of the Brazilian pavilion to the Centre of the Farming Trade Association founded in 1871 with the endorsement of major commissioners and coffee farmers. From that moment on, the advertisement of coffee, the defence of the policy aimed at expanding the consumer market, and the achievement of competitive pricing strategy for coffee turned out as the main reason for Brazil’s participation in international exhibitions.

Under the Farming and Trade Centre’s command, coffee stood out among all the products on display, and photography started valuing the production and the progress of the coffee industry.⁴⁵ As an example, one can mention the set of coffee plantation images of Marc

⁴¹ - Maria Inês Turazzi. *Poses e trejeitos*, 22 To see the images, please access <http://www.fAAP.br/hotsites/panoramas/>

⁴² - Cited in Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro, *Fotografia e cidade – da razão à lógica de consumo, álbuns de São Paulo (1887-1954)*, São Paulo: Fapesp/Mercado das Letras 1997, 74.

⁴³ - Maria Inês Turazzi. *Poses e trejeitos*, 217-225.

⁴⁴ - Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London: Verso 1991.

⁴⁵ - *Folha Nova* (1 July 1884)

Ferrez's, awarded with the bronze medal at the Antwerpen Universal Exhibition in 1885 and with the golden medal at the Paris Universal Exposition in 1889.⁴⁶

Figure 10 (foto9)

At the pavilions of international and universal expositions, one strove, inch by inch, to receive the title of the most civilized nation by exhibiting inventions and technologies that changed everyday life quickly and contributed to the feeling of time acceleration and continuous progress. In this scenario, however, besides the status of possessing prime, lush and exotic nature, the Empire of Brazil achieved the position of agricultural producer and supplier of goods. Because of the dialectical relationship, proud of the policy of power balance established with the European civilization, Brazil built up an internal and external representation of itself as an agricultural country, winning the title of the world's largest coffee producer as a member of the capitalist world on the rise.

Side by side with the photographs that strengthened the civilizing rhetoric, there was another kind of award-winning photograph at exhibitions, whose purpose was the experiment of the photography language. An example worth mentioning is Valério Vieira's images (1862-1941), among them the most famous *Os Trinta Valérios*, a 1901 photomontage, awarded with the silver medal in 1904 at the International Fair of Saint Louis, USA. In a cheerful atmosphere of music, drinks and talk, the photographer portrayed thirty men but with only one face, the photographer's himself.⁴⁷

Figure 11 (foto 30 valérios)

The exercise of playing with the guiding principles of the nineteenth-century realistic photography indicated a new type of attitude of photographers in relation to the visible world, not only through creative photography, but also through documentary photography. Valério Vieira's photography became a kind of level crossing between the photographic practice guided by Talbot's Pencil of Nature and the practice marked by the defence of copyright status as an artistic legitimation that was going on in pictorial movements that spread all over Brazil between 1910 and 1950. Yet, the industrialization of photography outlined another aspect: the camera got smaller and smaller. That led to the popularization of the photography social circuit, closely associated with the project of modern image based on the principles of rationality, objectivity and instantaneity.⁴⁸ In those three cases, the photographic experience fostered the education of the audience because they fulfil different functions: production of news, education of the eye, government propaganda or even support of memoirs.

2. Visual Modernism – uses and functions of photography in the twentieth-century

In the 1920s, the *Photograma* magazine, a monthly publication of the *Foto Club Brasileiro*, was responsible for the dissemination of amateur photography in Rio de Janeiro. They taught photography theory and practice. They classified the picture into three types: anecdotal, documentary and artistic or pictorial.⁴⁹ Among the nonprofessional photographers, the amateurs, and the professional photographers, they divided photographers into categories, each one developing his photographic practice according to the cultural mediations of legal enforcement of social conditions.

⁴⁶ - The collection of Ferrez, composed of glass negatives and photographs is deposited at *Instituto Moreira Salles*. The Biblioteca Nacional (*The National Library*) also has pictures of the photographer that belong to the *Empress Theresa Christina Collection*, among them are seven photographs that portray the slave labor in the *Paraíba Valley*, province of Rio de Janeiro. Please, refer to http://fotografia.ims.uol.com.br/Sites/#1389305813856_3 and <http://acervo.bndigital.bn.br>

⁴⁷ - Please, see http://catalogos.bn.br/lc/port/art_fotografia.html

⁴⁸ - André Rouillé, 'Da arte dos fotógrafos a fotografia dos artistas', *Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 27 (1998) 302-313.

⁴⁹ - *Photograma*, (August 1930), 6.

The learning process itself was also subject to change. Firstly, the nonprofessional were responsible for the advertisements for factories of film and camera. Developing a pedagogy of the eye showed in illustrated magazines, they taught the correct use of the camera when they sold their products. Secondly, the photography lovers had the privilege of the exclusive spaces of photo clubs reserved for the initiated in pictorial arts. Last, the professional photographers, the most complex category, set in evidence the tensions between seeing and representing of the information circuit of contemporary media and its contacts with the visual experiments of nineteenth-century avant-garde art.

The photographic language has been building its reputation in the contemporary visual system through the relations of analogy and formal experimentation, organizing the places of learning, production, circulation, consumption and mediation in different social spaces.⁵⁰

The growing process of urbanization and industrialization in Brazil throughout the twentieth century brought a set of transformations for photography. During that period, photography strengthened its status as public image through a visual modernization process that drew on new strategies of seeing and being seen. Moreover, it also got associated with the formation of a public open space hierarchy according to three main characteristics. The first one has to do with the logic of consumption and social distinction found in a society based on inequality. Then, there came the new vision devices adjusted to the mass consumption of image. The last characteristic referred to the new visual economies that sought to account for the entry of Brazil to the international circuit of cultural trade of western modernity and the liberal capitalist cultures. As a result, there appeared three different production agents of contemporary image, namely the press, the state and the worlds of arts.⁵¹

The form of the development and the involvement of this photographic practice with the events and experiences of those images defined a social place for the photographer (who created them) and, at the same time, related him to his group or his generation.⁵² The photographic experience of such historical agents elaborates a wide and diverse set of representations of the visible world. Therefore, by recording the various conditions and situations of the human experience with different purposes, photographers contributed to develop a visual history of modern Brazil.

2.1 – Photography and the press – from the classical photojournalism to the independent photography agencies

Recent studies on the relationship between photography and the press leads to two main perspectives on the evolution of photo-reportage and Brazilian photojournalism.

In the nineteenth century, the first perspective identified the birth of photo-reportage and photojournalism through the primary photographic processes. Joaquim Marçal de Andrade, one of the supporters of this viewpoint, argued that ‘when performed outside the studios, the nineteenth-century Brazilian photography is noticeably documentary’, feature in which ‘one finds the “germ” of what would come to be the Brazilian journalistic photography.’⁵³ According to Andrade, documentary photographs would correspond to a documentation trend in photography and they portrayed events that were opposed to

⁵⁰ - Ulpiano T. B. Meneses, ‘Fontes visuais, cultura visual, História visual: balanço provisório, propostas cautelares’, in *Revista Brasileira de História*, 23:45 (2003) 11-36.

⁵¹ - *The worlds of art* is composed of all the people involved in the production, commission, preservation, promotion, criticism, and sale of art. Howard S. Becker describes it as ‘the network of people whose cooperative activity, organized via their joint knowledge of conventional means of doing things, produce(s) the kind of art works that worlds of art is noted for’. Howard S. Becker, *Worlds of arts*, Berkley: University of California Press 1984.

⁵² - The concept of generation is employed here as a time scale, variable and defined on the basis of the set of social experiences that build the universe of the political culture of an era. On this concept, please refer to F. Sirinelli, ‘Geração’, in J. Amado, M. Ferreira, *Usos e Abusos da História Oral*, Rio de Janeiro: FGV 1996.

⁵³ - Joaquim Marçal Ferreira de Andrade, *História da fotorreportagem no Brasil. A fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839-1900*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004, 12.

everyday life: arrivals or visits of the Imperial Family, social and political conflicts, celebrations and opening ceremonies of monuments. Some photographers, such as Augusto Stahl, Marc Ferrez, Revert Henrique Klumb and Juan Gutierrez, contributed very much to this trend.

Andrade also called attention to the photographs of the *War of the Triple Alliance* (1864-1870), a conflict involving Brazil, Argentina and Uruguay against Paraguay about the shaping of the geopolitics of the South Cone.⁵⁴ For the first time, Henry Fleiuss, the publisher of the *Semana Ilustrada* (*Illustrated Week*) on that occasion, used the strategy of hiring photographers with a mission to portray an event that the press would later report. Still, according to Andrade, from a project to cover the event, the magazine publisher's idea of documenting that conflict using the camera in the field could pinpoint the origin of photographic reportage in the nineteenth century.

Andrade's arguments raised controversies, either because the magazine did not publish any photos (the illustrations were drawings of the photos and only showed 'photorealistic' traits to a certain degree); or because the images did not characterize any narratives; or else because the set of photographs did not represent any investment on the part of the photographers on specific themes. On the other hand, in fact, they exemplified the nearness between a newspaper and the technical image, which launched new possibilities of production and reception of knowledge.

The other perspective on the evolution of photo-reportage and Brazilian photojournalism (without denying the importance of the nineteenth-century experiences) stated that the photo-reportage and photojournalism would be languages and approaches typical of the twentieth century, linked to the growth of urban centres, the industrialization of the press, the invention of snapshot and the emergence of photographers as public figures. Already in the first twentieth-century decades, photography stood out in the context of industrialization and professionalization of the press.

The increasing movement of people and spreading of information around the world has risen as from the technological innovations. Distant worlds, getting closer throughout the nineteenth century because of photography and travel postcards, could now be on the news not only in detail but also up to date. Photography would be able to tell what was happening around the world, and the press would select what deserved to be seen. That was the birthplace of illustrated magazines, which added some attractive images to their pages — the appeal to the on-going news that photography could offer.

Illustrated magazines

In Brazil in the early twentieth century, the pioneering publication was the *Revista da Semana* (*Magazine of the Week*). This magazine used photography to inform and entertain, embedding the picture in texts and in artistic arabesques that could be related or not to the content of the reports.

In the following years, some publishers launched the *Fon-Fon*, the *Careta*, the *Kosmos*, the *Ilustração Brasileira* (*Brazilian Illustration*), the *Espelho*, among others. Those already valued photography as well because there were many illustrative images to give support to the text. The content of printed material ranged from critics to comics, also presenting an educational character. Especially after 1920, the illustrated magazines served as true manuals (a kind of self-help book) of modern, civilized and bourgeois life.⁵⁵

These overlapping spaces of pages, words, drawings, advertisements and photographs stimulated the reader to imagine hundreds of experiences when they *carried* him to distant places, putting him virtually on the spot. They represented the Brazilian urban and literate

⁵⁴ - Ricardo Salles, *Guerra do Paraguai, memória & imagem*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional 2003.

⁵⁵ - Ana Maria Mauad, '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 (June 2005), 133-174.

world, intertwined with trips to *wildlands* and to the European and the American continents, among kings, queens, princes and princesses, chiefs of state at ceremonies and even among Hollywood personalities at dinners and events.

Modern was the keyword for magazines, mostly identified in their titles or subtitles. One of them was the *Espelho: A revista da vida moderna* (*Mirror: The magazine of modern life*). The *Espelho* followed the trail of international illustrated magazines, with assorted articles for the bourgeois family (some were even called ‘the paper of the family’, as was the case of the Austrian *Neue Jugend — Das Illustrierte Familienblatt* (*New Youth — The illustrated paper of the family*)).

When one reads magazines like the *Espelho* and the *Ilustração Brasileira*, one notices the increasing appreciation of the communicative power of photography and the great amount of space granted to the visual content. The texts were getting smaller and smaller, and most of time they were short chronicles, introductions or contextualization, leaving high spots for photos, a very meaningful resource in a country whose literacy was restricted to the upper and middle classes.⁵⁶

Brazil, reported in the news as a diverse land, was developing, acquiring an urban character. At the same time, it was emerging as fascinating, tropical, wild and unknown. Opposing viewpoints outlined the imagination required for the formation of the urban identity.

In that process, one notices also the redefinition of the role of the producers of images. By the very technical nature of photography, the photographer had to be there where and when the facts happened. This need was becoming clearer and clearer.

On the one hand, seeking the reader’s recognition, magazines played the role of vehicles of a new visual and narrative language. On the other, a relationship with the photographers kept them as mediators of the information they provided. Thus, the very producers of images began to stand out as accredited individuals ‘to lend their eyes’ to the audience by printing in magazines ‘whatever they had shot’. Photographic practice involved not only authors and magazines but also readers in the final product, bestowing the status of a new social experience on the consumption of photographs.

In the late 1920s in Rio de Janeiro, publishers launched two major magazines, *O Cruzeiro Magazine* (1928) and *A Noite Ilustrada* (*The Illustrated Night*) (1930). They repeated the successful formula of other magazines and explored new perspectives, such as the juxtaposition of photos as a narrative resource; the techniques for a more accurate printing (rotogravure); the publication of everyday snapshots (as opposed to images of historical events and celebrities); the recognition of some photographers through author’s credit and the incentive to photographic practice by means of contests.

Figure 12 (Cover of *O Cruzeiro Magazine*, 1950)

In the 1940s, *O Cruzeiro* revolutionized the publication of photojournalism in Brazil by adopting the procedures of foreign magazines such as *Life Magazine*: full priority to images; final understanding that reporters and photographers should work together as a team in the field; author’s credit and advanced printing techniques. *O Cruzeiro* granted a new visual standard to illustrated magazines, such as the *Manchete* magazine, launched in April 1952. Under the personal direction of the Brazilian journalist Adolfo Bloch, the *Manchete* got government support to oppose the hegemony of the entrepreneur Assis Chateaubriand, owner of the *Diários Associados* (*The Associated Newspapers*), a conglomerate that monopolized the main radio broadcasting companies and the press at that time in Brazil.

In 1922, the Russian immigrant Adolpho Bloch came to Brazil, where he continued his typesetter activities. In Brazil, he became a naturalized citizen. He started the *Manchete* with a

⁵⁶ - About literacy rates in modern Brazil, please refer to Angela de Castro Gomes, ‘A escola republicana: entre luzes e sombras’ in Gomes, Pandolfi e Alberti. *A República Brasileira*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira/FGV 2002, 384-434.

low investment and a circulation of 200 000 copies. However, because of the success of the magazine, Bloch invested in machinery in the printing press plant built on the outskirts of Rio de Janeiro and increased the circulation to 800 000 copies .

In the 1960s and the 1970s in Brazil, after the advent of television and its final recognition as a mass medium, the publishing industry of illustrated publications would specialize in magazines on specific topics. For example, in 1961, *Editora Abril*, one of the major publishing companies in Brazil, distributed the women's magazine *Claudia* and, in 1970, the sports magazine *Placar*. The owner of *Editora Abril*, the Italian descendant Victor Civita, born in New York, would become one of the greatest newsagents in Brazil. After the consolidation of the media culture in Brazil, photographers specialized in certain themes, events and activities, such as fashion photography, which would come out of advertising catalogues and would spread across the pages of magazines and of specialized chronicles in daily newspapers.⁵⁷

After the 1964 *coup d'état*, the military regime in Brazil enforced censorship on publications that affected the publishing industry and led to the diversification of illustrated magazines.⁵⁸ It is worth mentioning that, in this context of renewal and upheaval, *Editora Abril* launched the *Realidade Magazine (Reality)* in 1966. This magazine, published until 1976, kicked off investigative journalism, which ended up establishing principles and methods for publishing that kind of journalism in Brazil. In their budget meeting agendas, the staff confronted with censorship for the preservation of morality and for the political life of the population. They reported and discussed forbidden issues in the 1960s, including police crackdown, demonstrations against dictatorship, marriage of priests in the Catholic Church, women's status, sex, marriage and abortion. Meanwhile, the *Realidade* magazine conceived its own photographic eye on Brazil through the improvement of the photo department, which employed a skilful team of photographers, such as Luigi Mamprin , Chico Guerissi , Jean Solari , David Drew Zingg , Walter Firmo , Maureen Bisiliat, George Love and Claudia Andujar. This last photographer was one of those responsible for the recognition of documentary photography in the worlds of art.⁵⁹

Figure 13 Covers from ten year of Realidade Magazine

The *Realidade* received many awards at the main Brazilian journalism contest *Prêmio Esso de Reportagem (the Esso Journalism Award)*. The award-winning magazine highlights the central role of photographs in building stories not only for the innovations of photojournalistic language but also for the relationship between text and image with different layouts. A good example was the page with two columns of text followed by a small-sized photo (6x9cm) followed by a full page (20x26 cm) with a single featured image. Another example consisted of the magazine graphics page of about four images.

The selection of photos for the stories, in colour or black and white, related closely to the effects that the image should arouse in the reader. These innovations levelled photographic practice of documenting and reporting to the technical and aesthetic experimentation. Such an exercise would propose a new kind of visual mediation, chiefly of

⁵⁷ - Maria do Carmo Rainho, *Moda e Revolução nas páginas do Correio da Manhã: Rio de Janeiro, 1960-1970*, PhD Thesis, Universidade Federal Fluminense, 2012.

⁵⁸ - Military-political movement set in motion on 31 March 1964 with the aim of overthrowing President João Goulart government. It was the beginning of the military dictatorship that lasted two decades. Please, refer to Daniel Aarão Reis Filho, Marcelo Ridenti, e, Rodrigo Motta, *O golpe e a ditadura militar - 40 anos depois, 1964-2004*. Bauru: EDUSC 2004; Daniel Aarão Reis Filho, *Ditadura Militar, esquerdas e sociedade*, Rio de Janeiro: Zahar 2000.

⁵⁹ - About Claudia Andujar's life story, please refer to Ana Maria Mauad, 'Imagens possíveis. Fotografia e memória em Claudia Andujar', in *Revista do Programa de Pós-graduação da Escola de Comunicação da UFRJ*, 15: 01, 2012. Access <http://www.pos.eco.ufrj.br/ojs-2.2.2/index.php?journal=revista&page=article&op=view&path%5B%5D=568>

opinion and criticism, between the reader and the world that weekly magazines and daily newspapers printed in images.⁶⁰

Daily newspapers and independent agencies

In daily newspapers, photographs appeared sparsely since the early decades of the twentieth century, but the difficulties of reproduction, the quality of paper and the nature of editorials were not appropriate for publishing. In Brazil, until the late 1950s, daily newspapers would adopt photojournalism as a regular communication practice, such as the following three newspapers in Rio de Janeiro: the *Última Hora* (*The Last Hour*), the *Jornal do Brasil* and the *Correio da Manhã* (*The Morning Post*).⁶¹ Each one of them has contributed to setting up a new kind of photographic practice associated with the ideals of fast wide-range communication in major daily newspapers.

Since the graphic design reformulation of *Jornal do Brasil* in 1955 and after the creation of the *Esso Journalism Awards* in 1962,⁶² a gradual awareness of the role of photography in bringing about the meaning of the news took place. The effort of photojournalism editors, such as the photographer Erno Schneider (1933-) from *O Correio da Manhã*, backed up that consciousness, which gave rise to the development of new photographic experience that would feed the struggle for the photojournalist's author's rights.

Since then, in the newsrooms of major newspapers, the press photographer not only came to be a supporter for the journalist but he also could have certain autonomy in the coverage of political events. Despite the lack of higher education degree of the generation of photographers who will foster new photographic practice in newsrooms, they largely paved the way of renewal for the youth responsible for their radicalization in the movement of independent agencies.⁶³

Photographers' agencies emerged in Brazil in the 1960s and multiplied in the following decades, mainly in the 1980s. They introduced new practices to deal with photos: an independent production and a new form of management of images; the filing of original photos and the control over the publication and the dissemination of photos.⁶⁴ Besides providing organization structure, archiving methodology and distribution of work, independent agencies of the 1980s worked as cooperatives, enabling professionals to invest in the coverage of their own agendas. As a new perspective of photographic practice, the experience of agencies took place in a key moment of reshaping the political and economic trends as well as the cultural visual patterns of that decade.

Throughout the 1980s, the agencies spread all over the country, with representatives in several cities in Brazil. In 1979 in São Paulo, Nair Benedicto, Juca Martins, Ricardo Malta and Delfim Martins created the *F4 Agency* whose agenda drew on political action, the defence of author's rights and the definition of new work relationships. In Rio de Janeiro, that agency started a group with important names in photography: Ricardo Asoury, Ricardo Belial, Rogério Reis, Zeka Araújo, João Roberto Ripper and Cynthia Brito. In Brasília, which had become the capital of Brazil in 1960, Milton Guran, Domingos Mascarenhas, Tonico Mercador and Chico

⁶⁰ - *Realidade*, Edição histórica, (August 1999).

⁶¹ - Silvana Louzada, *Prata da Casa: Fotógrafos e a Fotografia no Rio de Janeiro (1950-1960)*, Niterói: EDUFF 2013.

⁶² - Ana Paula Serrano, *De frente para a imagem: O Prêmio Esso e o fotojornalismo no Brasil Contemporâneo 1960 a 1979*, Master Thesis, Universidade Federal Fluminense, 2013.

⁶³ - To check the historical references or any other information, please refer to *Memória do Fotojornalismo Brasileiro*, Register of Oral Sources of LABHOI-UFF, www.historia.uff.br/labhoi

⁶⁴ - About the role of agencies in the 1980s cf. the testimony of Assis Hoffmann, Milton Guran, Nair Benedicto and Zeka Araújo recorded during the *I Ciclo de Palestras Sobre Fotografia (First Cycle of Lectures on Photography)* conducted in 1982, transcribed and published in Ivan Lima, *Sobre Fotografia*, Rio de Janeiro: Sindicato dos Jornalistas/Funarte 1983; see also Angela Fonseca Magalhães and Nadja Peregrino, *A fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo*, Rio de Janeiro: FUNARTE 2004.

Neiva founded, in 1980, the photographers' agency *Agil* to build primarily an archive of images on the main events of the political scenario in the capital of the Republic. At that time, they undertook the coverage of the major events and the movements of the Political Transition to Democracy in Brazil in the 1980s, such as the fight for amnesty, the debates of the Constituent Assembly, the 'rebirth' of student movement, the civil unrest movement called '*Diretas Já*' (*Direct Elections Now*) and life conditions of native Brazilians.

Figure 14 - Milton Guran Kaimayurá, 1984

In 1984 in Rio de Janeiro, the photographer João Roberto Ripper founded an agency called *Imagem da Terra* (*Image of the Earth*), which focused on the production of photographs related to the social movements and the living conditions of workers and communities in severe deprivation of needs all over Brazil.⁶⁵

Although the Brazilian agencies got inspiration from the international standard agencies, mainly the French *Dephot* and *Magnum*, they assimilated the look of the late 1970s and early 1980s, a period when people were committed to social problems. Associated with the struggles for the Political Transition to Democracy in Brazil, the movement of Brazilian independent agencies set up their commitment by adopting two courses of action. In the first, they based their agendas on themes about political representation and chose the photographs accordingly. In the second course, photographers strived for professional achievements, such as the assimilation of the fights for crediting images and the definition of author's rights for photography and social documentation treatment as a whole. On that occasion, the photographic image turns up as *speech of synthesis* and *of impact* that *dialogues with* caricatures and cartoons on the pages of newspapers and magazines to depict political criticism and social condemnation.

During the 1990s and the 2000s, the practice of photographic expression and documentation stimulated a diverse set of initiatives associated to the expansion of photographic experience in different communities. Among those initiatives, it is worth highlighting the project *FotoAtiva Cidade Velha*, which the photographer Miguel Chicaoka coordinated in the city of Belém, state of Pará, located in the northern region. That project aimed at provoking the community's interest in photography through exhibitions of hanging photo lines in public squares; workshops of different photography techniques, such as *pinhole*; the gathering and the organization of photographic documentation of the community.⁶⁶

2.2 – Foreign Photographers' Practices

In the first half of the twentieth century, many foreign photographers working in Brazil followed the changes and the technical improvements of image. Because of that, they carried portable high-speed cameras fast enough to register the urban movement and the countryside landscape. With the increasing use of photography in various spheres of social and political life, some foreign photographers gained good acceptance in state projects to practice their profession. Two important names are worth mentioning: the Austrian Mario Baldi and the French Jean Manzon.

Mario Baldi⁶⁷ came to Brazil in 1921 and began publishing in the Brazilian press after he travelled the country as a private photographer for Pedro de Orleans e Bragança, D. Pedro II's grandson. The magazine *Noite Ilustrada* made room for pictorial narratives of the Austrian, who received rights of authorship for his images.

Figure 15 Mario Baldi

⁶⁵ - Ibid. 90-92.

⁶⁶ - Miguel Chicaoka, 'Projeto FotoAtiva da Cidade Velha', in *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 27 (1998).

⁶⁷ - To know any other information on the photographer Mario Baldi, please see Marcos F. de Brum Lopes, *Mario Baldi: experiências fotográficas e a trajetória do 'Repórter perfeito' (1896-1957)*, Master Thesis, Universidade Federal Fluminense, 2010.

Around 1935-36, Baldi and Harald Schultz founded the *Photo Yurumi*. The partnership was entitled *Brazilian Press-Photo* for which they made contact with foreign magazines and international agencies. The *Photo Yurumi* even received acknowledgment in the famous German magazine *Die Neue Gartenlaube* for the story called *Diamentenrausch* (*Land of Diamonds*), in which Baldi showed some photographs of miners as he narrated the diamond saga in Brazil. Besides Baldi, *Presse-Hoffmann* and *Yurumi* also got credit for the images. Heinrich Hoffmann, one of the main responsible for distributing images to the German press, became known later as the photographer of Hitler and the propaganda of National Socialism.

The magazine *Noite Ilustrada* sent Baldi to cover President Getúlio Vargas's trip in 1936 and, at the end of that decade, the Ministry of Health and Education hired him to photograph the northern states of Brazil for the project called *Obra Getuliana*.⁶⁸ Introducing himself as the *Photo reporter of Brazil*, Baldi pioneered Brazilian photojournalism. He got credit for his photos taken since the 1930s, cultivating the style of adventurous photographer, a striking feature of almost all modern photojournalists.

Figure 16 Mario Baldi

Baldi's career reminds us of the work of German photographers in Brazil and its relation to state projects, especially in the years 1930-40. As Baldi, the German Erich Hess, Peter Lange, Paul Stille and the German-Chilean Erwin von Dessauer also participated in the *Obra Getuliana*. Aline Lacerda attributes the German presence in the state photography of the 1930s and 1940s to the alliance of the *Vargas Regime* and the German culture, as well as the dissemination of German photography with its cutting-edge photo journalistic developments.⁶⁹

It is worth mentioning the two main thematic lines that characterized that historical context, both redefining the national culture-centred identities during the Getúlio Vargas government (1930-1945). The first emphasized culture as a Brazilian heritage. The second redefined the notion of Brazil through the cultural alterity envisioning of its inhabitants. In both cases, one notes the presence of German photographers who immigrated to Brazil.

As from the 1930s, the Office for National Artistic Heritage (*Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPHAN*) created a project to record the Brazilian cultural heritage. That project aimed at locating and preserving cultural assets that reflected the formation of Brazil as a nation. Centralizing and often suppressing the regional benefit on behalf of the national one, the project created the Brazilian cultural heritage by asserting historicity to monuments and buildings.

The Baroque, introduced at the beginning at the seventeenth century, became the national architectural identity. Pointing towards the future, the photographers also took pictures of modernist buildings as part of the Brazilian heritage. Among those who wanted to perpetuate history, the names of the photographers Erich Hess, Paul Stille and Peter Lange are worth referring to, besides the French Marcel Gautherot, chief photographer of Oscar Niemeyer works. Photography became a means of recreating monuments in which the materiality of cultural assets expresses visual historicity.

The presence of foreign photographers evidenced the importance of photographic practices that integrated the state and the press. German photographers with their small high-speed cameras came from a country that was experiencing the development of modern photojournalism and illustrated magazines. In Brazil, they took pictures that state publications and popular magazines published, such as the photographers Stille and Baldi who took photos

⁶⁸ - Getúlio Vargas was the president of Brazil from 1930 to 1945 and from 1951 to 1954. The first period is known as *Era Vargas*, a totalitarian regime that invested in propaganda as an instrument of hegemony. The project *Obra Getuliana* aimed at celebrating the achievements of the president at the end of the first decade of government through the mobilization of photographers who recorded many aspects of the Brazilian social life all over the country.

⁶⁹ - Aline Lopes de Lacerda. 'A *Obra Getuliana* ou como as imagens comemoram o regime', in *Estudos Históricos*, 7:14 (1994), 241-263.

for stories about old churches in Rio de Janeiro, published in a *carioca* magazine entitled the *Espelho*.⁷⁰ Stille stands out as one of the pioneering photographers to value details of Brazilian religious monuments.⁷¹

The so-called *March to the West* in Brazil created in the government of Getúlio Vargas (1930-1945) led to contacts with new societies and landscapes. The development and the spreading of photography was already in a stage of becoming indispensable because of many different interests. One should mention that there did not exist only the practices of photographers, but photographic practices that professionals, such as scientists, journalists, engineers and also photographers, carried out. It is worth listing some German professionals who have produced good sets of photographs: Mario Baldi, also devoted to ethnological themes; Helmut Sick, outstanding ornithologist; Herbert Baldus, ethnologist director of the *Museu Paulista*; Harald Schultz, ethnologist who worked for the *Indian Protection Service (SPI)*; Heinz Forthmann (also known as Foerthmann or even Foerdhmann), *SPI* videographer. Baldi, Schultz, Baldus and Sick worked together at some point in their careers. That relationship meant a network of shared social experiences.

The photographer Jean Manzon highly contributed to state and press photography in Brazil. The Frenchman, born in Paris, began photographing with the photographers of *L'Intransigeant* as an intern. In 1938, he started working at a periodical publication considered a milestone in the history of the illustrated press, the *Vu* magazine, where he got the experience that opened him doors in Brazil as an internationally recognized photographer.

Arriving in Brazil in 1940, he worked at the *Department of Press and Propaganda (DIP)* for the government of Vargas, which coordinated and articulated the speeches and the images of state propaganda. Manzon achieved fast recognition and prestige with the political elite; he sold many photographs at an exhibition to what that elite group attended. In 1943, he got an invitation to work for the magazine *O Cruzeiro*. They agreed to pay the photographer a high salary. It is also worth mentioning the networks of social relations between state institutions and the newsrooms of newspapers and magazines. Those included indications for job positions, political patronage and artistic admiration walking side by side.

As from that time, *O Cruzeiro Magazine* would transform the role of image in an experience of seeing and reading. It would also give credit of authorship to the photographers and the reporters responsible for the stories, thus promoting them as public figures. The presence of Manzon at *O Cruzeiro* promoted those changes to a certain extent. The magazine would benefit from his experience with photojournalism at the *Vu* and the *Paris Match*.⁷² There, Manzon depicted the figure of the Brazilian Indian as one of the main themes for photography.

As Baldi, the French photographer Manzon followed up the incursions of the *March to the West* and took part in the creation of the Indian image, brought to the literate audience on the pages of printed publications. However, unlike Baldi, Manzon turned the Indians into a spectacle, investing in the intervention and the setting up of scenes that referred to the discovery of Brazil.⁷³

⁷⁰ - Mario BALDI and Paul STILLE, 'Terras fluminenses: igrejas antigas, igrejas rústicas', in *Espelho*. (Ca. 1935) Secretaria de Cultura de Teresópolis, Coleção Mario Baldi, MB-P-PC-C2/54.

⁷¹ - Aguiló Alonso and María Paz, 'Photo Stille. Fotografías de monumentos de Brasil en el Legado de Diego Ângulo al CSIC', in Pascual Chenel e Rincón García, *Argentum. Estudios artísticos en homenaje a la Dra. Amelia López-Yarto Elizalde*, (2012), 135-148 <http://digital.csic.es/handle/10261/63832>. Accessed in 12 December 2013.

⁷² - Helouise Costa, 'Palco de uma história desejada: o retrato do Brasil por Jean Mazon', in *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 27 (1998), 141.

⁷³ - Helouise Costa and Sergio Burgi, *As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro. 1940-1960*, São Paulo: Instituto Moreira Salles 2012, 42.

The press and the state, by establishing a relationship especially during the Getúlio Vargas government, fostered the production of large collections of images in order to document, to control and to catalogue many aspects of social life.

In this case, photography became public to fulfil a political function that assured the transmission of message as to give visibility to power strategies or even to power struggles. Therefore, the support of managing public memory allowed to record, to keep and to project a version of the events in historical time.⁷⁴

To some extent, institutional demands determined the final visual outcome on newspapers and magazines, but one cannot deny the share of creativity of photographers whose careers, examples of this historical experience, redefined photographic practices as from individual experiences. Owing to the close relations between the state and the press, the photographer working for a newspaper or a magazine company mediated the goals of the institutions and the public opinion.

Photography also played an important role in international relations. An example of such relations was the pictures of Genevieve Naylor, a North-American who went to Brazil in 1941-42 as an employee of the Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (CIAA), a United States Agency of the Department of State. She was responsible for fostering the good neighbour policy, which encouraged close relations between the USA and the other US republics.

The USA political stance aimed at bringing the South Cone countries to embrace the US cause as opposed to advancing the Nazi-Fascist axis, hence the need of adopting a two-way policy. On the one hand, it would ensure the assimilation of the 'American way of life' in the Americas. On the other hand, the US public would accept the neighbours as reliable. That policy was possible because of the investment in products of the popular mass culture of each country, whose image followed a stereotyped pattern. Argentina represented the country of the Pampas and the gauchos; Peru, the country of the Andes and the ancient culture; Brazil, the country of the samba, the mulatto and *the scoundrel*.

However, Genevieve Naylor's photographs did not follow that pattern, because her photographs portrayed Brazil, unlike the USA, by its idiosyncrasies instead of shaping its image based on the ethnographic protocols of alterity. She also strived for the possibility of establishing common bonds between Brazilians and US citizens, instead of creating unsurmountable differences, or else accessible only by the scientific discourse of ethnography. The composition of her photos revealed that she established a relationship between them and the visual references of her time, especially those associated with the artistic production of the 1930s, in which the appreciation of the individual and his role in social relations went harmoniously together.

The outcome of those combined references produced a wide-ranging set of pictures, disclosing the plural alterity of Brazilians' character traits that the ordinary people of the USA, her target public, could understand. She displayed her photographs in 1943 at the exhibition entitled *Faces and Places in Brazil*, launched at the MoMA, New York. Afterwards, she made a tour of the USA.⁷⁵

In post-war Brazil, other photographers coming from many European countries deserved attention. It is worth mentioning three courses of action. The first related to the work at government agencies, such as case of the French Marcel Gautherot.⁷⁶ The second referred to

⁷⁴ - Maria Beatriz Coelho, *Imagens da nação*, Belo Horizonte: UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/EDUSP 2012, 43.

⁷⁵ - Ana Maria Mauad, 'Genevieve Naylor, fotógrafa: impressões de viagem (Brasil, 1941-42)' in *Revista Brasileira de História*, 25:49 (2005), 43-75.

⁷⁶ - Heliana Angotti-Salgueiro, *O Olho fotográfico de Marcel Gautherot e seu tempo*, São Paulo: FAAP 2007.

the ethnographic investment for the development of African-Brazilian culture, conveyed by the presence of another Frenchman, Pierre Verger⁷⁷, in Brazil. The third was a reference to the early work in the field of advertising and social columns, as the life stories of the Hungarian Kurt Klagsbrunn⁷⁸ or the French Milan Allran and Jean Solari⁷⁹ demonstrate.

Some foreign photographers have adopted Brazil as their country. They became important to bring photographic and artistic practice together. Among the most outstanding are Hildegard Rosenthal, Alice Brill, Thomas Farkas, German Lorca, Robert Love, Claudia Andujar. This last photographer granted political discourse value to photographic experience when she defended the Yanomami Indian culture.⁸⁰

2.3 Photography and the art world

The nearness of photographic practice and the worlds of art throughout the twentieth century drew on two paths that mingle for the formation of an audience sensitive to the aesthetic experience of photography.

The first, ranging from the late nineteenth century to the mid-twentieth century, included the social circuits where one consumed photography primarily for its aesthetic aspect. It involved a group of agents who were responsible for the diffusion of photography by publishing printed albums and organizing exhibitions. They organized data for photographic practice according to certain criteria and attributed artistic value to the pieces according to the canons of classical photography.

The second path starts at the end of the 1950s with the integration of modern photography in Brazil and the social circuits in which this experience developed, with emphasis on the role of museums. Modern photography in Brazil was conceived as a ‘... certain type of production that discusses the potential and the limitations of photography as a language, whose reference was the avant-garde photography of the early twentieth century’.⁸¹ Political struggles in the years that follow the 1964 military *coup d'état* would orient the paths of public photography to militant practices while the presence of photography in the worlds of art underwent a lot of changes.

At nineteenth-century international exhibitions, photography glorified the wealth of the Empire with a utilitarian image, at the expense of its specifically artistic attributes. However, on the turn of the twentieth century, Brazil would lean towards the republican and the liberal viewpoint according to the principles of western bourgeois culture. The Imperial House would no longer sponsor the photographer-artist. He would go back to being the amateur who attended clubs and photographic associations to take photos conceived without utilitarian purposes.

In the first half of the twentieth century, in southern, south-eastern and north-eastern Brazil, the first debates about the artistic status of photography took place at amateur associations and photo clubs, which became well known because of the frequent presence of the professionals. Its members strengthened the canon of artistic photography, guided by the principles of international pictorialism.⁸² The photo clubs organized the world of artistic

⁷⁷ - About Pierre Verger biography, please refer to: <http://www.pierreverger.org/fpv/index.php/br/pierre-fatumbi-verger/biografia>, accessed in 10 January 2014.

⁷⁸ - Mauricio Lissovsky, Marcia Mello, *Klagsbrunn Refúgio do Olhar: A fotografia de Kurt Klagsbrunn, no Brasil dos anos 1940*, Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

⁷⁹ - Interviews with the photographers, accessed www.labhoi.uff.br.

⁸⁰ - Helouise Costa e Renato Silva, *A fotografia moderna no Brasil*, São Paulo: Cosac Naif 2004; Claudia Andujar, *Vulnerabilidade do Ser*, São Paulo: Cosac Naif/Pinacoteca do Estado 2005 (bilingual version, Portuguese/English).

⁸¹ - Helouise Costa e Renato Silva, *A fotografia moderna no Brasil*, 2004, 12.

⁸² - The pictorialism defended the artistic intervention in the visual outcome. Assuming the reflection of the real as a specificity of photography, the pictorialism movement sought to restore the interpretation and the subjectivity to the image. For a review of this practice, please refer to André Rouillé, *La Photographie, entre document et art contemporain*, Paris: Gallimard 2005.

photographic practice by launching specialized publications, such as the *Photograma Magazine* of *Foto Clube Brasileiro* (*Brazilian Photo Club*) of Rio de Janeiro, periodic newsletters and regular contributions from members by means of reviews on photography.⁸³

Throughout the 1920s and 1950s, they mounted a permanent and regular circuit of art exhibitions and published the results in illustrated magazines of large circulation. Among the most prestigious was the magazine *O Cruzeiro*, which not only displayed the pictures of the members of the photo clubs but also organized photo contests, rewarding those photographs based particularly on aesthetic purpose by valuing classical themes, such as landscapes, marinas, genre scenes, still lifes, portraits and nude studies. As it happens in the Fine Arts, they appreciated the principles of balance of the composing elements — shape, mass, line, colour, light, shadow, etc.⁸⁴

The main Brazilian amateur photographer association of the period, the *Brazilian Photo Club*, fostered the practice of photography pictorialism. They organized the *Brazilian Annual Meetings of Photographic Art*, attended exhibitions in Brazil and abroad; and promoted courses on photography.⁸⁵ However, that scenario would change after World War II owing to the arrival of European immigrant photographers. They fled from the war and brought some unique photographic practice as a background, as well as the expansion of visual culture idea with a great U.S. influence, and some strategies for the organization of the worlds of art.⁸⁶

A clear-cut evidence of that change took place in São Paulo in the late 1940s, after the foundation of the *Foto Cine Clube Bandeirante* and the newly built *Museum of Modern Art* of São Paulo (1949), which would hold several exhibitions throughout the 1950s. The *Foto Cine Clube Bandeirante* was an institution that brought together an active group of amateur photographers belonging to the prosperous middle class and in tune with the international art agenda.

Helouise Costa's pioneering study discusses the legitimacy of photography in institutional art museums of São Paulo, where that legitimacy would stand out clearly over the 1960s and the 1970s and would reinforce the presence of photography in the worlds of art — art museums and the *Bienal de São Paulo*.⁸⁷

However, the 1964 military *coup d'état* would shift the modern experience of Brazilian public photography of the worlds of art to the political arena. It would multiply the use of photographic practice involved in many social circuits, especially for independent photojournalism, represented, as seen, by the movement of the agencies of the 1980s. Militant photographic practice, however, did not give up photography as an aesthetic experience because, by rallying different audiences, photography was able to make people talk politics through the exercise of looking.

In the 1980s, the establishment of the national government policy fostered by Funarte (Fundação Nacional de Arte — *National Art Foundation*), created in 1975 during the military regime, guaranteed the appraising of photography as an art. The *Núcleo de Fotografia* (*Photography Center*), created in 1979 under the coordination of the photographer Zeka Araújo, became the INFoto (*Instituto Nacional de Fotografia — National Institute of Photography*) in 1984 under the coordination of the photographer and photography researcher Pedro Karp Vasquez. It was responsible for the national spreading of local photographic productions and

⁸³ - Lucas Mendes Menezes, *Entre apertadores de botão e aficionados – prática fotográfica amadora em Belo Horizonte (1951-1966)*, Master Thesis, Universidade Federal Fluminense, 2013.

⁸⁴ - Maria Teresa Bandeira de Mello, *Arte e Fotografia: o movimento pictorialista no Brasil*, Rio de Janeiro: Funarte 1998, 69.

⁸⁵ - Ibid. p.74

⁸⁶ - Helouise Costa e Renato Silva, *A fotografia moderna no Brasil*, 33-35.

⁸⁷ - Helouise Costa, '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 (2008) 131-173.

the exchange of knowledge and experiences among photographers. The INFoto carried out a patrimony policy for photography by investing in the areas of its preservation and conservation. They also published books that assembled a set of proposals of critical thinking and historical knowledge about the photographic production.

As from those two initiatives, there were three important guiding lines for photographic experience in Brazil. The first focused on the practice of photography as an aesthetic and political expression, setting up common social spaces for photographer-artists and artist-photographers, which encouraged the teaching of photography. The second line linked to the organization, preservation and restoration of photographic collections, with direct investment in the historical value of public and private photographic collections. Finally, the third created an editorial line with a wide-ranging profile that bolstered the publication of titles associated with a critical thinking about image, the appreciation of the work of photographers participating in shows organized by *Funarte* and even historical research. That initiative led to the creation of the historiography of photography in Brazil.

Despite the importance of government initiatives to strengthen the presence of photography in the worlds of art, two private initiatives are worth mentioning as from the 1990s. The first initiative was the partnership between business and art institutions that organized photographic exhibitions, such as the creation of *Pirelli / MASP* collection in 1990.⁸⁸ The second relates to the expansion of exhibition venues dedicated exclusively to photography, such as the *Galeria Vermelho (Red Gallery)*, launched in 2003 in the city of São Paulo and the *Galeria Tempo (Gallery Time)*, in 2006 in Rio de Janeiro. Both of them had the commitment not only to advertise and to sell images, but also to act directly on the world of modern photography by promoting debates and courses open to a large and varied audience.

Currently as from 2010, photography is the subject matter of debates on Brazilian culture through a set of varied initiatives gathered around the *Network of Cultural Producers of Photography in Brazil (Rede de Produtores Culturais da Fotografia no Brasil- RPCFB)*, which brings together a very wide range of representatives to foster cultural activities directly related to photography in more than 20 states. The network consists of a collective organization whose main objective is to establish a communication channel among the various segments that focus on Brazilian photography. It keeps a direct dialogue with the Ministry of Culture.⁸⁹

An important platform for the democratization of photographic practice, the 'visual inclusion' projects, got strengthened in the first years of the twenty-first century as an impelling channel of identity construction and circulation of diverse information.⁹⁰ These motions enabled the creation of a collection of images based on certain themes, events, people or places, fundamental to social, racial, political, ethnic affirmation and the assimilation of the role of independent public photography.

⁸⁸ - Site of the collection Pirelli/Masp - <http://www.colecaopirellimasp.art.br/>.

⁸⁹ - See <http://memelab.com.br/projeto/rpcfb-rede-de-produtores-culturais-da-fotografia-no-brasil>.

⁹⁰ - Milton Guran, 'Fotografia e transformação social', in Milton Guran, *1º Encontro sobre Inclusão Visual do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro: Centro Cultural Correios, FotoRio, 2005.

A TRAJETÓRIA DO LABORATÓRIO DE HISTÓRIA ORAL E IMAGEM DA UFF (LABHOI-UFF)[#]

Ana Maria Mauad (Departamento de História-UFF)

Key-words: social memory; oral sources; visual sources; historical narrative; African Brazilian memory; community; photography; art-memory; urban memory

O Laboratório de História Oral e Imagem da Universidade Federal Fluminense (LABHOI-UFF), criado em 1982, é precursor nos estudos sobre a história da memória, por meio de fontes orais e visuais. Desde a sua fundação o LABHOI vem investindo na inovação de métodos e técnicas em pesquisa histórica com fontes orais e visuais; como também em estratégias conceituais e metodológicas para a produção, armazenamento e divulgação, por meio da escrita 'videográfica', do material resultante dos projetos de pesquisa - em suporte fotográfico, áudio e vídeo. Atualmente (2014), o LABHOI se organiza em três linhas de pesquisa: Memória, África e Escravidão; Memória, Arte, Mídias; Memória, Cidade, Comunidades (www.labhoi.uff.br).

A experiência institucional do LABHOI associa-se, por um lado, à renovação dos estudos históricos no Brasil em final dos anos 1970, pela valorização da História Social nos recém criados programas de pós-graduação. Por outro, ao processo de redemocratização da sociedade brasileira que entra em curso no início dos anos 1980, com a anistia política, o movimento pelas eleições "Diretas Já" e pela retomada gradual do estado do direito pela sociedade civil no Brasil.

Em um momento de clara aceleração do tempo histórico, movido pelos movimentos sociais, o tema da memória se colocava na pauta das demandas políticas, apoiando o imperativo político de não esquecer. A memória dever que pautou a organização social da memória no Brasil dos anos 1980 foi assumida pelo circuito universitário e pela história acadêmica como um desafio, que poderia se traduzir na seguinte questão: como diferenciar história da memória e responder à demanda social pelo não esquecimento? O ambiente de desafios e busca de respostas às demandas das transformações políticas e sociais plasmou a experiência do LABHOI-UFF. Destacam-se três questões fundamentais que nortearam a formação do LABHOI e permeiam a sua constituição atual e agenda de trabalho:

1. A relação entre história e memória, abordada a partir de uma investigação sobre os usos do passado pelo presente e sobre o valor da memória pública nos processos de constituição das identidades sociais.
2. Refletir sobre os agentes, suportes e representações como princípios conceituais dos projetos de pesquisa no campo da história da memória. Paralelamente, o uso de fontes orais e visuais na produção do texto histórico impõe ao historiador o uso de outras linguagens para compor uma nova narrativa histórica que dê conta da dimensão intertextual estabelecida entre palavras e imagens
3. Pensar a constituição do LABHOI como Arquivo e o desenvolvimento de uma escrita videográfica própria, refletindo sobre meios, estratégias e desafios da preservação do dado e sobre as questões de acesso a eles nas plataformas digitais. Produzir conhecimento histórico para o público, sobre o público e com o público.

I. Trajetória do Grupo em perspectiva histórica

O Laboratório de História Oral e Imagem do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense foi criado em 1982, quando desenvolveu um projeto de pesquisa sobre História operária do Rio de Janeiro, sob a coordenação das Profas. Dras. Eulália Lobo e Ismênia

[#] Agradecimentos especiais a Professora Hebe Mattos, coordenadora do LABHOI-UFF, pela contribuição na composição desse artigo.

de Lima Martins. Este projeto que recebeu financiamento público, buscou localizar, identificar e organizar a documentação dos principais sindicatos do Estado do Rio de Janeiro. Durante o processo de pesquisa, elas se depararam com algumas ausências que foram superadas pelo recurso ao uso de entrevistas com antigos operários, suas famílias e comunidades de apoio. A pesquisa encontrou algum material fotográfico nos arquivos das fábricas, sindicatos e de posse das famílias, o que levou as pesquisadoras a refletir sobre os possíveis usos históricos desse tipo de documento (cf. entrevista em vídeo com a Profa. Ismênia de Lima Martins <http://www.labhoi.uff.br/node/1572>).

O projeto ensejou uma série de desdobramentos, entre os quais: a publicação de livros e artigos; a elaboração de dissertações de mestrado e teses de doutorado; a formação de recursos humanos para a pesquisa e o ensino; e principalmente fomentou proposição de estratégias para a organização de um arquivo de fontes orais. Nesse momento, o LABHOI caracterizou suas atividades pelo trabalho de produção e análise de fontes orais e localização e análise de fontes visuais, privilegiando a temática da história do cotidiano, integrada à perspectiva mais abrangente da social. Em inícios dos anos 1980, a iniciativa do LABHOI pode ser caracterizada como pioneira na introdução de uma nova metodologia e na valorização do uso de fontes “não- tradicionais” (orais e visuais), pois de forma alguma estava disseminado e legitimado, como hoje, tais alternativas para o trabalho historiográfico. Notadamente, nos anos 1990, os projetos elaborados pelo LABHOI passariam a incorporar a problemática da memória social na constituição de seus objetos de estudo, o que implicou uma reviravolta teórico-metodológica em resposta às pressões da sua própria trajetória no campo de trabalho com narrativas pessoais.

Vale indicar que o tema da memória nas sociedades contemporâneas está estreitamente associado à entrada na cena pública de diferentes movimentos sociais que, desde finais dos anos 1960, reivindicavam para si uma nova pauta reivindicatória, inclusive o direito à memória. Não mais aquela memória associada aos processos de construção das identidades nacionais, mas principalmente uma memória pública que desse conta dos embates e confrontos das novas políticas de identidade no mundo pós-colonial. Em um sentido bem amplo, que incluísse as novas subjetividades que afrontavam o ideal de um mundo branco, masculino e ocidental.

A sua ligação com a renovação dos estudos históricos a partir de meados dos anos 1960, foi estreita, pois foi justamente nessa época que os estudos com diversas rubricas, mas que tinham em comum a marca da crítica às grandes narrativas, surgiram no horizonte historiográfico. Entre tais perspectivas se destacam a história que vem de baixo, a história das mulheres, das crianças, dos jovens, bem como temas como a loucura, a sexualidade, entre outros. O passado não seria mais um país estrangeiro a ser descoberto, mas um campo aberto a possibilidades interpretativas que demandavam abordagens transdisciplinares para serem concretizadas. Entre as quais, as formas como os sujeitos individuais organizados coletivamente em comunidades de sentido realizam esse exercício de identificação por meio de uma experiência comum de passado – nesse contexto o conceito de memória e seus desdobramentos filosóficos ganharam espaço nos estudos históricos

No Brasil, a emergência do tema da memória, está associado ao processo de redemocratização da sociedade brasileira dos anos oitenta, quando entrou para a pauta de discussões dos diferentes grupos organizados. Nesse contexto, um amplo espectro de movimentos sociais (afro-brasileiros, mulheres, homossexuais, sem-teto, sem-terra, entre outros), partidos políticos, associações civis, etc., voltaram-se para a organização de sua memória. Multiplicaram-se casas, centros, institutos consubstanciando-se, ao longo desses

vinte anos que se passaram, àquilo que o historiador francês Pierre Nora chamou de memória-dever.

Preocupação que denotava claramente o papel desempenhado pela apropriação do passado na construção das identidades sociais. Paralelamente refletia a salutar emergência da consciência política, ao mesmo tempo em que organizava e conservava indicadores empíricos, preciosos para o conhecimento de fenômenos relevantes e merecedores de uma análise histórica mais detida. No entanto, é necessário ultrapassar os limites do senso comum do qual a memória emerge e encontra sua inspiração primeira, abrindo caminho para a avaliação crítica da história.

A emergência do tema associada às dimensões da memória dever e da necessidade de não esquecer, não se limitou ao Brasil, e no caso do cone sul, ao menos mais dois processos históricos evidenciam um movimento no mesmo sentido, o caso argentino e o caso chileno. O que aproxima o estudo da memória nesses três países, sem dúvida, foram os períodos autoritários e a forma como a sociedade civil se relaciona com ele. Não vou aprofundar esse estudo, mas o que quero ressaltar é o fato de que tanto no Brasil quanto na Argentina, mas com menos ênfase no Chile, as instituições universitárias assumem para si, a tarefa de organizar esse processo de rememoração historicamente através do recurso a história oral. Cabe, ainda indicar, no âmbito mais amplo da América Latina, as experiências no México, não somente sobre as comunidades indígenas, mas sobre um conjunto de temas associados a uma nova relação entre História e Antropologia, sobre uma importante experiência mexicana no âmbito da história da memória vale conferir o trabalho do Laboratorio Audiovisual de Investigación Cultural (LAIS), no Instituto Mora localizado na Cidade do México, DF. (<http://www.mora.edu.mx/Investigacion/Principal/laboratorio.html>)

Indicadores importantes desse fenômeno podem ser constatados no acompanhamento dos relatos provenientes dos encontros nacionais e internacionais de História Oral., para nos darmos conta de como as Ciências Sociais latino-americanas, ao longo dos anos 1990, encamparam a memória como tema de estudo. No caso dos estudos históricos, esse processo se dá de forma original e variada, alimentando-se em grande medida das experiências provenientes de campos muito diferenciados. Estes englobam desde a história política, através dos relatos dos representantes das elites no poder, até as tendências mais radicais da história que vem debaixo, associada aos movimentos baseados em comunidade como history workshops na Inglaterra e Public History, nos Estados Unidos e demais países de língua inglesa. No entanto, a forma como o campo da história oral é organizado no cone sul, notadamente no Brasil, não tem paralelo nos países norte-americanos e europeus, nos quais as iniciativas de história oral partiram de iniciativas de agentes do poder político, ou do movimento social.

Nos casos latino-americanos, voltados para a produção de uma narrativa sobre a história do tempo presente, inacessível pelos arquivos do poder, e nas propostas radicais associadas a uma história dos que fizeram, mas não escreveram a história, a prática historiadora se confunde com a prática social. Isso porque se redefine o estatuto de objetividade científica através da produção de uma autoridade compartilhada, nos termos do historiador americano Michael Frisch,⁹¹ entre sujeito e objeto do conhecimento, por dividem e vivenciam a mesma condição de sujeitos da experiência histórica. O que, de fato, se propõe nessa perspectiva de estudo é que a prática historiadora se alie a prática social na produção de um conhecimento intersubjetivo e reconhecido como válido pelos sujeitos históricos.

Nesse registro de história, é importante ressaltar, ninguém dá voz ao que não têm voz, não há resgate de memória, pois o que se produz é um novo tipo de conhecimento que supera o passado. Supera, no sentido de suspender, elevar a lembrança da experiência

⁹¹ FRISCH, Michael. *A Shared Authority: Essays on the craft and meaning of oral and public history*, NY: State University of NY Press. 1990.

empírica vivida pelos seus agentes a uma nova forma de relato que a contém, processada e construída a luz de uma problemática de estudo.

Em um texto publicado em 1992, com o título: “História, cativa da memória: para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais”, o historiador Ulpiano Bezerra de Meneses, produz uma imagem do campo de estudos sobre a memória que revela justamente esse impacto do tema na sociedade brasileira em fase de consolidação do regime democrático, além de fornecer importantes subsídios para o seu tratamento. Da rica reflexão de Meneses se enfatiza a diferença fundamental entre os dois domínios, o da memória e da história, nas suas palavras:

“A memória, como construção social é formação de imagem necessária para os processos de constituição e reforço da identidade individual, coletiva e nacional. Não se confunde com a História, que é a forma intelectual de conhecimento, operação cognitiva. A memória, ao invés, é operação ideológica, processo psicossocial de representação de si próprio, que reorganiza simbolicamente o universo das pessoas, das coisas, imagens e relações, pelas legitimações que produz. A memória fornece quadros de orientação, de assimilação do novo, códigos para classificação e intercâmbio social. [...] a História não deve ser o duplo científico da memória, o historiador não pode abandonar a sua função crítica, a memória precisa ser tratada como objeto da História”⁹²

Aceitando a memória como objeto da história, é importante estabelecer alguns princípios operacionais entre memória individual e memória social: a memória individual é uma memória “co-dividida”, e está cada vez mais se tornando objeto da História, na medida em se redefine o papel do indivíduo nos processos sociais. Por outro lado, se trabalha com uma memória social, que longe de ser o somatório das memórias individuais, está ligada ao sentido de comunidade, à construção das identidades sociais e aos processos sociais como um todo. A noção de memória social é importante, pois ela valoriza as disputas em torno do passado, as condições de rememoração e os processos nos quais o passado é chamado a ocupar um papel fundamental. Assim, a noção de memória social, fornece complexidade à noção de coletivo, na medida em que objetiva a dimensão de lugar onde essa memória é gerada. Nada é gerado espontaneamente, existe um processo social através do qual essas memórias são operadas, para fornecer sentido e espessura às experiências coletivas passadas. Aqui o conceito de geração para se trabalhar com essa identidade social múltipla é fundamental, pois permite associar um conjunto de representações e comportamentos de certa época a um conjunto de sujeitos sociais que o compartilha e vivencia. O que define a geração não é, simplesmente, a faixa etária dos indivíduos, mas a experiência social compartilhada que cria uma narrativa do vivido nos processos de rememoração ou de enquadramento da memória.

Nesse sentido, o estudo da memória, se realiza por meio de seus diferentes sistemas, suportes, agentes e da sua relação com os processos socioculturais. Portanto, o seu estudo está diretamente ligado ao aprofundamento da discussão sobre uma sociedade democrática, na qual os diferentes registros da experiência social passam por mediações cada vez mais complexas, num movimento que tanto pode levar a fragmentação das identidades sociais, valorizando-se mais o papel de consumidores e do que a condição cidadã; quanto a retomada da posse da palavra e da imagem pelos sujeitos históricos nos trabalhos de autoridade compartilhada.

A crise dos espaços legítimos de representação, a mundialização da cultura, a fragmentação dos sujeitos sociais são temas colocados na pauta da contemporaneidade, devendo ser adensados a partir de uma reflexão profunda sobre a dimensão histórica desse

⁹² Meneses, Ulpiano Bezerra de., “História, cativa da memória: para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais”, IN: Rev. Inst. Bras., SP, 34:9-24, 1992

fenômeno. Foi nesse contexto de redefinições da legitimidade dos espaços de produção do conhecimento social que o laboratório de história oral e imagem, o LABHOI, foi criado.

Portanto, o estudo da história da produção da memória social por diferentes agentes históricos, que tiveram um papel significativo na elaboração dos quadros culturais de uma época, é peça chave para a estruturação do projeto do LABHOI.

II. Os projetos de consolidação da pesquisa no LABHOI

Na década de 1990 o LABHOI reestruturou sua forma de funcionamento concorrendo a editais das principais agências de fomento à pesquisa nacionais e internacionais. Em 1995, o LABHOI encaminhou um primeiro projeto integrado de pesquisa ao CNPq (Conselho Nacional de Pesquisa, órgão do ministério de Ciência e Tecnologia do governo brasileiro), cujo principal objetivo foi criar as bases efetivas para o funcionamento do núcleo como centro de documentação e pesquisa no âmbito do Departamento de História da UFF. Neste sentido, o apoio financeiro então recebido, bem como as bolsas de produtividade em pesquisa, de iniciação científica e de apoio técnico desde então concedidas pelo CNPq, bem como os auxílios recebidos através de editais específicos, com destaque para o apoio através do Edital Universal 2001 e 2004, criaram as condições de infraestrutura e pessoal suficientes para o desenvolvimento das pesquisas e para o processamento e socialização do material produzido.

Como resultado desse investimento público, o LABHOI tornou-se um lugar de referência para o uso das denominadas fontes de memória - escritas, orais e visuais e, dentro deste contexto metodológico, da discussão da problemática dos usos presentes do passado e do espaço que as narrativas conformadas pela memória social e pela historiografia têm ocupado nas sociedades contemporâneas.

O lançamento do *sítio web* do Laboratório (www.labhoi.uff.br) em 2003 permitiu divulgar e potencializar nossa reflexão sobre a produção de fontes de memória e os usos do passado pela disciplina histórica. Deste modo, passaram a estar disponibilizados na web: a) o catálogo do acervo de história oral, com 471 horas de depoimentos gravados, b) coleções de imagem digitais referidas às pesquisas desenvolvidas, reforçando o caráter de centro de referência do núcleo para localização e acesso de fontes visuais, c) publicações em PDF de teses e dissertações produzidas ou orientadas pelos professores do núcleo; textos acadêmicos com primeiros resultados das pesquisas desenvolvidas – série primeiros escritos; instrumentos de pesquisas – série oficinas da história; além de referências das publicações do laboratório e indicações sobre o andamento dos projetos dos diversos eixos de pesquisa desenvolvidos. Ampliou-se, assim, consideravelmente, a capacidade de divulgação da produção científica resultante da pesquisa dos integrantes do núcleo.

A abertura do site permite ao LABHOI construir um novo patamar tecnológico para os projetos de documentação e pesquisa, em especial na área de digitalização de imagens e som e da produção audiovisual que respondesse as demandas historiográficas da pesquisa com fontes orais e visuais – iniciando-se, nesse momento, as discussões em torno daquilo que futuramente seria chamado de “escrita videográfica”, um neologismo que incorporaria as noções de vídeo a de historiografia (como se detalhará adiante). Em associação com o projeto internacional *Ecclesiastical Sources in Slave Societies* (Escravidão Africana nos Arquivos Eclesiásticos), desenvolvido pelo LABHOI-UFF com as Universidades de Vanderbilt (EUA) e York (Canadá), foram digitalizados e disponibilizados para a pesquisa mais de 40.000 imagens de registros paroquiais de africanos na diáspora, sob coordenação de Mariza de Carvalho Soares (LABHOI-UFF) e Jane Landers (Vanderbilt University) (www.historia.uff.br/curias). Um balanço geral do projeto foi publicado na revista *Hispanic American Historical Review* 86:2, May 2006, pp. 337-346 no item *Archival Report* sob o título “Slavery in Ecclesiastical Archives: Preserving the Records”.

Em 2004, novamente apoiada pelo Edital Universal do CNPq, a linha de pesquisa *memória e escravidão* produziu ainda um filme digital de título “Memórias do Cativo”, baseado no acervo de mesmo título do LABHOI-UFF, com direção de Guilherme Fernandez e Isabel Castro e sob a coordenação geral de Hebe Mattos. O DVD Memórias do Cativo foi exibido em diversos simpósios internacionais, com destaque para o seminário “Repairing the Past: Confronting the legacies of Slavery, Genocide, and Caste” desenvolvido pelo Gilder Lehrman Center for the Study of Slavery and Abolition (7th Annual International Conference) da Universidade de Yale em outubro de 2005.

Nessa mesma época, o LABHOI, sob a iniciativa dos professores Ana Mauad e Paulo Knauss, desenvolveu pequenos documentários com base em projetos realizados com apoio do nosso corpo discente sobre a memória da cidade de Niterói (cidade em que está localizada a UFF). Os documentários *O Incêndio do Circo de Niterói, 1961* e *O Quebra-quebra das Barcas, Niterói, 1959*, foram exibidos em congressos nacionais e internacionais de História Oral. O primeiro deles foi apresentado no **Advanced Oral History Summer Institute** do Regional Oral history Office da UCLA- Berkeley, em sua segunda edição no ano de 2003. Os esforços para desenvolver uma linguagem fílmica voltada para a pesquisa histórica se deu em consonância com a constituição do acervo de filme digital, com entrevistas e registros de imagens pertinentes aos diversos projetos de pesquisa, aberto consulta pública com acesso controlado a partir de 2007.

Ainda em 2007, com apoio do edital de patrimônio imaterial da Petrobras, iniciou-se a formação do Acervo Petrobras Cultural, em associação com o NUPEHC (Núcleo de Pesquisa em História Cultural), da UFF. Essa parceria permitiu a consolidação do nosso principal acervo audiovisual, com mais de 300 horas de arquivo audiovisual (www.labhoi.uff.br/acervo) aberto a pesquisa e a filmografia daí decorrente. Os desdobramentos da produção audiovisual resultou na organização pelos integrantes do LABHOI do *Festival do Filme de Pesquisa Sobre Memória da Escravidão* em 2008, juntamente com o CIRES/HESS, a Universidade de York e a Universidade de Laval (www.labhoi.uff.br/rff) e na produção caixa de DVDs *Passados Presente* (www.historia.uff.br/passadospresentes), sob direção geral de Hebe Mattos e Martha Abreu, com quatro DVDs de média metragens, intitulados: *Memórias do Cativo* (2005), *Jongos, Calangos e Folias* (2007), *Versos e Cacetes* (2009) e *Passados Presentes* (2011).

Esse lançamento reuniu a produção de filmes sobre a memória do cativo que já foram exibidos em festivais e eventos internacionais sobre a memória da escravidão no Brasil, como o Brazilian Film Series da Harvard University (*Jongos, Calangos e Folias*, 2008 - <http://dev.drclas.harvard.edu/brazil/events/jongos>). O workshop Reinprecht Migration and Memory na Universidade de Viena (2010) (<http://www.soas.ac.uk/cas/events/africanseminar/20feb2013-memorialising-african-slavery-in-brazil-on-film.html>) e o workshop “Memorializing Africa Slavery in Brazil on film” do SOAS da Universidade de Londres (2013) (https://www.soz.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/inst_soziologie/Personen/Institutsmitglieder/Reinprecht/Reinprecht_Migration_and_Memory.pdf), bem como nas diversas edições em Paris, Lyon, Quebec, Toronto, Port-Prince e Cidade do México, do Research Film Festival (http://www.labhoi.uff.br/rff/index_en.php). Além disso, os filmes estão todos online, com legendas em inglês. O acervo estará completamente online até o final de 2014.

A formação do Acervo Petrobras Cultural marca também o início da atuação de uma reflexão sistemática sobre patrimônio cultural no LABHOI, com destaque para a herança cultural afro-brasileira, em especial o Jongo do Sudeste, reconhecido como patrimônio cultural

do Brasil em 2005, em diálogo com o Projeto Rota do Escravo da UNESCO⁹³ (<http://www.labhoi.uff.br/node/2011>)

Na primeira década do milênio, o LABHOI se consolidou como um dos importantes núcleos de referência para a História da África e da diáspora africana nas Américas, o que se aprofundou ainda mais com o recebimento de mais de 100 horas de entrevistas com lideranças do MPLA (Movimento Popular pela Libertação de Angola) realizadas na década de 1990 pelo Professor Marcelo Bittencourt, africanista recém ingresso no Departamento de História da UFF. Em 2008, reforça-se o arquivo sobre a diáspora Africana com transferência do acervo do antropólogo e fotógrafo Milton Guran sobre os Águdas, comunidade dia resultante da diáspora que se concentra na Costa Ocidental da África (<http://www.labhoi.uff.br/node/30>)

III. Linhas de pesquisa e plataformas de interação com o público

Em 2014 as atividades do LABHOI se orientam pelas seguintes linhas : 1) Memória, África e Escravidão; 2) Memória, Arte e Mídias; 3) Memória, Cidade e Comunidades. Cada uma dessas linhas desenvolve um ou mais projetos de pesquisa que reúne professores e pesquisadores e seus alunos conforme o seguinte perfil:

Memória, África, Escravidão: A linha propõe um amplo diálogo para pensar a história da escravidão a partir da perspectiva da diáspora africana no Brasil, com ênfase nas relações entre memória, escravidão e formas de pertencimento e cidadania. As pesquisas desenvolvidas abordam a especificidade das condições de vida da população escrava africana submetida à migração forçada que deslocou um contingente de mais de quatro milhões de pessoas da África para o Brasil entre os séculos XVI e XIX, bem como as releituras políticas da memória da escravidão no tempo presente e a memória da escravidão enquanto presença do passado nas trajetórias de vida de libertos e seus descendentes em diferentes sociedades escravistas e no contexto pós-emancipação.

Memória, Arte, Mídias: A linha se organiza em torno de uma história da arte como história da imagem, assumindo o conceito de cultura visual como referência ao enfatizar o estudo das práticas do olhar e da produção de sentidos nas sociedades contemporâneas através das mídias visuais e sonoras. Desenvolve também investigação sobre imprensa, fotografia, cinema, rádio e televisão, compreendidos como dispositivos de mediação cultural e agenciadores de culturas políticas. Neste sentido, interessa-se por desenvolver estudos voltados para a identificação dos mediadores culturais e análise do circuito social das mídias (produção, circulação, consumo e agenciamento), dimensionando seu papel na construção da memória social contemporânea.

Memória, Cidade, Comunidades: A linha se organiza compreendendo a cidade como lugar de significação, como suporte de sentidos variados produzidos por diferentes grupos sociais urbanos que afirmam a cidade como experiência social. Esta dimensão analítica permite trabalhar a categoria do urbano como o substrato onde se projetam diferentes lugares de memória. Os projetos desenvolvidos pela linha se situam na interseção entre a história da cultura e os estudos dos processos de produção de sentido e se cruzam tanto pelo tipo de fontes que utilizam (visuais e orais), quanto pela estratégia de integração entre ensino (graduação e pós-graduação), pesquisa e extensão.

Cada uma dessas linhas envolvem projetos coordenados pelos professores do núcleo, associados às temáticas específicas, que se atualizam a cada três ou quatro anos, conforme a

⁹³ Cf. Abreu, M. & Mattos, H. Memórias de la Esclavitud en Brasil In: *Huella y legados de la esclavitud en las Americas. Proyecto Unesco La Ruta del Esclavo* (ed. by Marisa Pineaus), 2012; "Stories of Jongs: Cultural Heritage, Hidden Memories and Public History in Brazil" IN: *Remembering Africa & its Diasporas. Memory, Public History & Representation of the Past* (Ed. By A. Diptee and D. Trotman), 2012; "Jongo, Recalling History" In *Cangoma Calling Spirits and Rhythms of Freedom in Brazilian Jongo Slavery Songs*, (ed. by P. M. Monteiro & M. Stone), 2013, <http://www.laabst.net/laabst3/index.htm>.

modalidade do financiamento da pesquisa, via de regra provido pelas agências de fomento à pesquisa governamental. Entretanto, o LABHOI se consolida como grupo de pesquisa através dos projetos integrados que se apresentam de forma transversal as linhas, devido ao apoio compartilhado da história da memória e das fontes orais e visuais. Afirma-se no LABHOI um princípio historiográfico comum – história da memória- e uma orientação teórico-metodológica: fontes orais e visuais como dimensões narrativas da memória operadas pela noção de intertextualidade.

Entre os principais projetos coletivos desenvolvidos nos últimos cinco anos destacam-se: *Sons e Imagens da Rememoração: Narrativas e Registros das Identidades e Alteridades Afro-Brasileiras dos séculos XIX ao XXI* (Sounds and Images of Recollections: Narratives and Registers of Afro-Brazilian Identities and Otherness from XIX to XXI Century) (2010-2013), financiado pelo CNPq (Conselho Nacional de Pesquisa), no qual uma rede internacional de pesquisadores se debruçaram sobre as temáticas da memória da escravidão, operando simultaneamente com a produção da auto-imagem pelo grupo étnico – identificadas como imagens de identidade, quanto pela forma como os demais grupos que concorreram na dinâmica social com os afrodescendentes os identificaram pelas narrativas visuais e registros documentais – identificadas como imagens da alteridade (<http://www.labhoi.uff.br/node/1721>).

Relacionado a memória do estado do Rio de Janeiro, onde o LABHOI-UFF está situado, em 2010 foi criada uma plataforma on-line chamada *Identidades do Rio* (Rio Identities), financiada pelo “Pensa Rio”, edital da Fundação Carlos Chagas de Amparo a Pesquisa no Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), voltado para apoiar projetos coletivos sobre o Estado do Rio. Essa plataforma organiza a produção de dados e referências de pesquisa produzida por uma equipe interdisciplinar de pesquisadores de cinco Programas de Pós-Graduação, sob a coordenação da professora Hebe Mattos do LABHOI. Através de uma base criativa de itinerários e roteiros a plataforma oferece informação, textos, vídeos e mapas acessível a um público mais amplo (<http://www.pensario.uff.br>).

Associado a experiência fotográfica no Brasil, a plataforma *História e Memória da Prática Fotográfica no Brasil Contemporâneo* (History and memory of photographic Practice in Contemporary Brazil), configurada em 2003, compõe uma base de dados com entrevistas de história de vida de diferentes profissionais que atuaram no fotojornalismo e na documentação fotográfica, antes e durante a Ditadura Militar no Brasil, com o objetivo de compreender o papel político que a fotografia desempenhou na produção dos sentidos históricos do tempo presente e da organização do campo da fotografia pública. Destaca-se desse projeto a elaboração do “Dicionário da Fotografia e dos Fotógrafos no Brasil Contemporâneo”, que reúne um conjunto de verbetes sobre a experiência e a prática fotográfica de fotógrafos brasileiros e estrangeiros que atuaram no Brasil, incluindo-se espaços de sociabilidade e eventos relacionados a fotografia (<http://www.labhoi.uff.br/verbetesfotografia/>)

Desde 2013 o LABHOI oficialmente assumiu a História Pública como um de seus campos de pesquisa e debate, por meio da aprovação de dois novos projetos: *História Pública, Memória a Escravidão Atlântica no Rio de Janeiro* (Public History, Memory and Atlantic Slavery in Rio de Janeiro), também financiado pela FAPERJ, pelo Edital Projetos Temáticos 2013, em que se desenvolve uma nova abordagem para o estudo da diáspora Atlântica no Rio de Janeiro, cidade que apresenta a maior população afrodescendente fora da África. No âmbito desse projeto se consolida o *Inventário dos Lugares de Memória do Tráfico Atlântico de Escravos e da História dos Africanos Escravizados no Brasil*, pesquisa realizada em parceria com o Comitê Científico Internacional do Projeto da UNESCO “Rota do Escravo: Resistência, Herança e Liberdade”. Reúne 100 Lugares de Memória e foi construído a partir da indicação e contribuição de diversos historiadores, antropólogos e geógrafos do país, após consultas e intensas trocas de informações (<http://www.labhoi.uff.br/node/1507>). O segundo projeto, de caráter

internacional, denomina-se *Expanding the Global Feminisms Archive: Brazil and the “BRICS” Five*, voltado para a produção de entrevistas com as principais representantes feministas do Brasil, em parceria com um time de professores e pesquisadores da Universidade de Michigan, sob a coordenação da professora Suean Caufield (<http://thirdcentury.umich.edu/global-feminism-archive/>)

É importante indicar que as pesquisas do LABHOI se associam aos cursos ministrados pelos os professores do laboratório, no âmbito da graduação e da pós-graduação, dentre eles um específico de História Oral. Nas experiências docentes do LABHOI busca-se tratar de forma original algum dos aspectos das pesquisas em curso. Já foram tratadas com as comunidades de imigrantes de Niterói - espanhóis, portugueses e italianos; aspectos da história e memória das populações afrodescendentes; mas também trabalhou-se com a noção de trauma, por meio de dois acontecimentos trágicos que marcaram a memória urbana da cidade de Niterói - *Quebra-quebra das barcas* (1959) e o *Incêndio do Gran Circus Norte-Americano* em 1961, sendo que desses dois eventos, como se indicou anteriormente, foram produzidas as duas primeiras experiências de “escrita videográfica” (<http://www.labhoi.uff.br/videos>).

Dentro dessa perspectiva os trabalhos desenvolvidos no LABHOI têm como objetivo geral explorar temáticas que abarquem questões sobre os “usos” do passado na história, enfatizando a história da memória de grupos sociais ou de indivíduos, bem como a lógica da produção de registros visuais, orais e/ou escritos que se organizam para “fazer” história. Para a implementação deste objetivo geral, os pesquisadores do núcleo se debruçam sobre as múltiplas dimensões temporais da história, na sua relação com a memória social.

As pesquisas desenvolvidas no âmbito do núcleo, além de compartilharem desse princípio teórico geral, se orientam segundo princípios metodológicos adequados à guarda, sistematização, disponibilização e análise dos dados de pesquisa com fontes visuais e orais, utilizando-se para tanto do conceito de intertextualidade. Tal princípio orienta-se tanto por uma dimensão hermenêutica – responsável pela ampliação do universo da interpretação histórica, quanto pela dimensão de prática social, sujeita as disputas e conflitos, próprios aos trabalhos de memória.

No primeiro caso, a noção de intertextualidade implica na concepção de que a textualidade (produção textual como produção de sentido) de um período é composta por diferentes tipos de textos que se condicionam entre si. Portanto um texto só pode ser lido a luz de outros. No entanto, não se trata de uma justaposição de textos, mas fundamentalmente da tentativa de recuperar a substância significativa que fornece sentido e densidade a imagens e palavras.

Na sua segunda dimensão, o conceito de intertextualidade compreende os textos históricos como campos de significação, resultantes de práticas sociais de produção signíca, envolvendo um processo contínuo de disputa pelos sentidos socialmente aceitos como válidos. Portanto há que se considerar a lógica do relacionamento intertextual sendo pautada pelas condições históricas dos sujeitos sociais produtores de textos/discursos. Assim disputa e conflito social inscrevem-se na produção, circulação, consumo e, portanto, interpretação crítica dos textos sociais.

IV. Memória em movimento – o LABHOI-arquivo e a escrita videográfica.

Nesse ponto é importante apresentar o terceira e último aspecto que orienta a pratica historiadora do LABHOI – a relação entre palavras e imagens e o desafios da organização de um arquivo audiovisual associado à pesquisa acadêmica com acesso ao público.

Em primeiro lugar há que de precisar como essa relação de fundamenta no trabalho de pesquisa histórica. Assim as fontes orais e visuais – fotográficas, fílmicas e pictóricas, tomadas como fontes de memória, associam-se aos processos de rememoração que criam narrativas

sobre um determinado tempo e espaço passados. Aqui é importante diferenciar o circuito de produção da fonte de memória pelo arquivo.

No caso da fonte oral ela é resultante de uma situação de entrevista onde pesquisador e entrevistado vivenciam um processo de construção de memórias mediante a uma negociação. Nessa negociação competem alguns aspectos que eu considero importantes serem apontados: a competência do pesquisador que se apresenta como detentor de um saber consolidado e específico; a competência do entrevistado que se detém o conhecimento da experiência vivida. A forma como essa situação se resolve na produção da fonte histórica, está associada a um contrato social que define o espaço social da universidade como legitimador da experiência histórica por um lado, e por outro, que reconhece a legitimidade da prática social como conhecimento histórico. Só a crença na legitimidade social dessas instancias que possibilitará a produção de um conhecimento intersubjetivo. Alguns elementos desse contrato merecem ser ressaltados:

1. Escuta: este aspecto envolve a relação entre entrevistados e entrevistados como sujeitos que compartilham objetivos comuns – contar e ouvir ;
2. Argumentos de memórias: este ponto compreende que todo o processo de rememoração envolve necessariamente a construção de argumentos, que definem sentido a história contada;
3. Narrativas: este aspecto envolve os dois anteriores, pois é nele que se define a relação entre a escrita da história, ou a narrativa historiográfica, de competência do entrevistador/historiador e a construção da memória social, através da narrativa biográfica, da competência do entrevistado..

No caso da fonte visual há que se estabelecer uma diferenciação, quando a fonte é produzida na pesquisa de campo, filmagens e fotografias que serão posteriormente relacionadas à situação das entrevistas num texto próprio; ou quando a fonte visual é proveniente de um arquivo privado ou público, e passa a integrar a pesquisa como fonte para o estudo dos comportamentos e representações sociais relativas às memórias de grupos sociais. No primeiro caso, o produto resultante da pesquisa definirá os usos e funções da imagem produzida; já no segundo, compete entender o circuito social da imagem analisada em termos de produção, circulação, consumo e seu agenciamento pela própria memória arquivística ou dos seus próprios produtores e guardiões.

Essa diferenciação orienta a forma como as fontes visuais interagem com as fontes orais nos diferentes trabalhos do LABHOI. O processo de arquivamento por meio digital do material produzido, registrado e pesquisado pelo LABHOI tem como principal característica a dinamização e segurança na forma de seu uso e disponibilização para o público acadêmico. No acervo do LABHOI utilizamos múltiplos tipos de materiais em mídias e suportes diferentes, portanto, é necessário definir classificações distintas sendo elas: material de registro, produto finalizado e material de pesquisa. Essa distinção foi feita para darmos conta do fluxo de trabalho interno, diferenciando o material arquivado do material utilizado para a produção de obras audiovisuais realizadas no Laboratório.

Para que fique mais claro é preciso ter em mente que o LABHOI possui múltiplas maneiras para disponibilizar o seu acervo, dentre os principais meios: o site do laboratório, sites com um conjunto dos filmes já realizados tais como o YOUTUBE e UFFTUBE e o acesso por meio de contato direto com o Laboratório, onde podem ser requeridos cópias desses produtos para pesquisa. Além dos produtos finalizados, também são disponibilizadas de forma restrita – mediante a avaliação da solicitação - cópias de materiais não empregados nos filmes prontos. O conjunto de materiais arquivados reúnem um conjunto diferenciado de mídias, sendo, portanto, grande o numero de combinações para a produção do registro arquivístico

que sirva à catalogação do material-bruto para ser preservado no *storage* do LABHOI, bem como possibilite o acesso ao seu acervo que cresce continuamente.

Por isso ficou claro que precisávamos organizar o LABHOI de maneira que o acesso se tornasse rápido, produtivo e seguro. Nos últimos anos avaliamos que a melhor forma de fazer essa mudança seria através da digitalização do acervo com a aquisição de um sistema de arquivo que pudesse abarcar essas exigências técnicas e por isso adicionamos uma rede integrada entre o laboratório, um servidor interno e um externo ligado a um *storage* no NTI (núcleo de Tecnologia integrada da UFF) onde já existe um sistema de *backup* para todo o material produzido na UFF. Paralelamente, atualizamos a forma de captura dos registros, substituindo as câmeras e gravadores analógicos juntamente como as antigas ilhas de edição, pela tecnologia digital buscando operar em condições mais adequadas à produção cinematográfica. Investimentos voltados para a construção de um ambiente com estrutura suficiente para garantir o cuidado necessário à preservação e disponibilização do acervo.

O novo sistema de gerenciamento de dados audiovisuais do LABHOI foi imaginado com base no *workflow* de uma ilha de edição não linear no âmbito da produção de uma obra audiovisual. Neste caso, o material-bruto é separado do material de trabalho e a intervenção no material (por exemplo, retoques em fotografias, edição de vídeos, conversões de extensões de formato de arquivo para exibição nos sites, etc.) é feita em cópias de trabalho distintas. Tais cópias correspondem à demanda de criação por parte dos diferentes projetos do LABHOI, que podem ao mesmo tempo estar usando um mesmo registro de arquivo.

Assim, o fluxo de trabalho no LABHOI começa com a entrada de material no Laboratório, por meio de produção própria ou por doação de pesquisadores cuja temática se afine a uma de nossas linhas de pesquisa. Ao dar entrada no Laboratório ele é imediatamente protocolado, em seguida passa por uma análise técnica na qual é distinguido as características essenciais para a catalogação do material-bruto para o banco de dados, essa etapa é feita pelos estudantes da escola de cinema da UFF, que são os estagiários responsáveis pela ilha de edição. O terceiro passo é a produção de uma cópia de trabalho que vai servir de base para todo o trabalho que for feito com esse registro no laboratório.

Finalizada a parte técnica o material recebe uma *ficha de conteúdo* que consiste na descrição dos elementos de conteúdo – no caso dos registros escritos ou fotográficas; ou ainda a decupagem - no caso das mídias de áudio e de vídeo. O procedimento seguinte consiste em depositar a cópia de trabalho no servidor interno do LABHOI, pois o material-bruto arquiva-se no *storage*, logo que sua ficha técnica foi concluída mantendo assim seu trânsito dentro do laboratório mais curto e seguro.

Esse tráfego de informações foi pensado dessa maneira para podermos ter acesso ao material de forma rápida (acessando-o pelo servidor interno ou mesmo copiando para um disco externo em qualquer máquina com acesso ao servidor interno) e sem interferir no material-bruto original preservando suas características.

Toda essa estratégia de organização das bases documentais do LABHOI apoia a produção de textos que permitem a interação entre palavras e imagens em um novo tipo de trabalho historiográfico. Uma estratégia que apesar da afinidade com os princípios do documentário cinematográfico, se distancia dele por ter como objetivo fundamental a necessidade de divulgar o trabalho acadêmico num suporte alternativo ao papel e com uma linguagem atualizada; além de nos produzirmos um resultado que possa ser retornado aos entrevistados, cumprindo os protocolos da produção de fontes orais que prevê o retorno ao entrevistado uma forma de objetivação do tempo cedido na entrevista.

O uso das fontes visuais - pictórica, fílmica e fotográfica - pelo LABHOI integra hoje o que, em nossas discussões denominamos de “a escrita videográfica”. A “escrita videográfica” como resultado da pesquisa histórica implica na elaboração de um novo tipo de texto histórico

que considere na sua produção a natureza do tipo de enunciação da fonte histórica trabalhada. Assim, as fontes orais, visuais e sonoras para serem objeto de reflexão historiográfica e compõem o texto histórico, devem ter sua substância de expressão preservadas. As estratégias de elaboração dessa nova modalidade de escrita da história conta com a ampliação do diálogo entre conhecimento histórico e produção audiovisual, através do trabalho em parceria de historiadores e profissionais de cinema. Um trabalho no qual cada um colabora com o seu conhecimento e experiência numa produção coletiva que congrega as competências individuais.

Nos últimos quinze anos, o LABHOI vem investindo na elaboração de diferentes modalidades de produtos em vídeo que podem ser diferenciado em 4 tipos:

1) Escrita direta e interativa – a filmagem possui um roteiro estabelecido a partir de uma pesquisa acadêmica que não se baseou em fontes orais. O roteiro é feito com base na pesquisa histórica trazendo para a atualidade, aspectos dessa pesquisa que ainda encontram-se como vestígios do passado. É o caso do trabalho da Prof^a Mariza Soares, “Devotos da Cor”, baseado na sua obra publicada com o mesmo título. Nesse trabalho, a câmera na mão acompanha o burburinho do centro da cidade indo à busca das irmandades religiosas remanescentes da escravidão. Resignifica o passado no presente, entrevistando devotos e suas práticas religiosas atuais (<http://www.labhoi.uff.br/node/1485>).

2) Escrita intertextual – nessa modalidade o roteiro se baseia na estrutura da entrevista, organizada segundo o problema levantado pela pesquisa. A narrativa é composta por falas coordenadas retiradas de várias entrevistas, à essa polifonia são associadas imagens fixas que ganham movimento pelos efeitos da edição. Cada sequência fílmica é composta por um conjunto de falas associadas a um conjunto de imagens que são apresentadas em movimento, garantindo o efeito de continuidade da narrativa fílmica. É o caso do vídeo sobre o Incêndio do Circo de Niterói (<http://www.labhoi.uff.br/node/1486>) e do Quebra-Quebra das barcas de Niterói (<http://www.labhoi.uff.br/node/1490>), projetos coordenados pelo Prof Paulo Knauss e pela profa. Ana Mauad; bem como os demais produtos realizados no âmbito do projeto memórias do fotojornalismo brasileiro, sobre os fotógrafos Erno Schneider; Antonio Nery, Flávio Damm e Milton Guran, em parceria com a cineasta Tarsila Pimentel e as pesquisadoras Silvana Louzada e Ana Paula Serrano (<http://www.labhoi.uff.br/videos>).

3) Escrita Intertextual Ampliada – utiliza-se dos recursos do documentário cinematográfico interpolando imagens fixas filmadas, cenas filmadas em eventos ao vivo, cenas de entrevistas filmadas. Compõe a narrativa videográfica, imagens de arquivo do LABHOI que se complementam com a música incidental, a trilha sonora, a leitura de depoimentos, a fala atual dos entrevistados. O resultado é a composição de uma narrativa fílmica que inclui a performance da memória em diferentes momentos com vivências provocadas ou não pela intervenção dos pesquisadores em campo. Nessa modalidade se insere o DVD *Passados Presentes* (Present Pasts) composto por quatro documentários construídos com base no arquivo *Memórias da Escravidão* (Memories of Slavery), lançado em 2012. Esse conjunto audiovisual tem se desenvolvido desde 1994, sobre a coordenação da Profa. Hebe Mattos, e está composto por mais de 300 horas de entrevistas com descendentes de escravos das antigas áreas de plantação de café do Estado do Rio de Janeiro (www.labhoi.uff.br/passadospresentes).

4) Escrita Vídeo-clip – sob inspiração da cultura pop dos vídeo-clips, foi desenvolvida durante um curso de História Oral, por duas pesquisadoras juniores do LABHOI: Ana Paula da Rocha Serrano e Suely Andrade. Nesse caso específico, uma música dos anos 1950, da época do “quebra-quebra das barcas de Niterói”, e que se refere ao deslocamento cotidiano feito por ferry-boat dos moradores da cidade de Niterói que trabalhavam na cidade do Rio de Janeiro, serviu de base para a composição de um texto breve de cerca de nove minutos. Nesse tipo de

narrativa as imagens fotográficas, dinamizadas por efeitos virtuais, são associadas ao ritmo da música e intercaladas ou não com depoimentos sobre o acontecimento ou o tema em questão. Além do texto videográfico sobre o “quebra-quebra” temos ainda outros feitos com base na tradução de textos acadêmicos para escrita videográfica, dentre eles se destacam *América Engajada*, feito por Ana Paula Serrano e *Pelas lentes da Boa Vizinhança, o Brasil de Genevieve Naylor*, feito por Tarsila Pimentel ambos tendo como base nos estudos da Profa. Ana Mauad sobre Genevieve Naylor, uma fotógrafa dos Estados Unidos, que veio para o Brasil durante a Segunda Guerra Mundial, com a missão oficial de produzir uma imagem de bom vizinho para o Brasil (<http://www.labhoi.uff.br/videos>)

Em todos os casos o que distingue a forma de escrita videográfica são: o uso de ilha de edição digital, a transcrição digital das fontes orais e visuais, a forma de inserção do registro oral, o tempo da narrativa fílmica associado ao problema histórico tratado (processo, acontecimento, lembrança, etc.), e por fim, a trama de palavras e imagens na construção do texto historiográfico.

Portanto, cria-se com a “escrita videográfica”, uma proposta de produzir conhecimento histórico, que envolve a articulação de diferentes substâncias significantes: visuais, verbais, sonoras, com o objetivo de construir uma trama histórica que se alargue, multiplique e se identifique com seus sujeitos sociais, no passado e no presente. Dessa maneira a proposta de uma “escrita videográfica” pelo LABHOI se insere na perspectiva atual de uma História Pública (<http://historiapublica.com.br/>), ao propor uma prática historiadora com o público, sobre o público e para o público. O que significa produzir representações históricas que possam ser apropriadas na produção do saber histórico em ambiente escolar, pelos professores e alunos do ensino básico; que sirva de apoio as políticas de identidade e de afirmação de grupos étnicos e sociais e que se desdobre em novas performances da memória social.

Artigos e livros de referência dos pesquisadores do LABHOI:

GURAN, Milton. **Agudás: Os brasileiros do Benim**, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

KNAUSS, Paulo. *O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual*. **ArtCultura** (UFU), v. 8, p. 97-119, 2006.

KNAUSS, Paulo. *Scaling down the monumental: how public art came to inspire community action in Rio*. IN: **Review: Literature and Arts of the Americas**, v. 73, p. 45-62, 2006.

SOARES, Mariza de Carvalho. **People of Faith. Slavery and African Catholics in Eighteenth-Century Rio de Janeiro**. Duke University Press. Durham&London. 2011

MATTOS, Hebe (Org.). **Diáspora Negra e Lugares de Memória**. 1. ed. Niterói: EDUFF, 2013.

MATTOS, Hebe; ABREU, Martha. *Jongo, Recalling History*. In: MONTEIRO, Pedro; STONE, Michael. (Org.). **Cangoma Calling Spirits and Rhythms of Freedom in Brazilian Jongo Slavery Songs**. 1ed. Dartmouth: University of Massachusetts, Luso-Asio-Afro-Brazilian Studies & Theory 3, 2013, v. 1, p. 77-88. <http://www.laabst.net/laabst3/index.htm>

MATTOS, Hebe. **Das Cores do Silêncio**. 3. ed. Campinas: ed. Unicamp, 2013.

MATTOS, Hebe; ABREU, M, “Stories of Jongs: Cultural Heritage, Hidden Memories and Public History in Brazil” IN: *Remembering Africa & its Diasporas. Memory, Public History & Representation of the Past* (Ed. By A. Diptee and D. Trotman), 2012.

MAUAD, Ana M. *Committed Eye: Photographs Oral Sources and Historical Narrative* In: THOMSON, A. e FREUND, A. **Oral History and Photography**.1 ed. Nova York: Palgrave Macmillan, 2011, v.1, p. 223-239.

MAUAD, Ana M. *Fontes de Memória: desafios metodológicos de um campo em construção* In: SANTHIAGO, Ricardo (ed.) **Depois da utopia: história oral em seu tempo**.1 ed. São Paulo: Letra e Voz, 2013, v.1, p. 81-112.

QUADROS DE UMA EXPOSIÇÃO: UM RETRATO DO BRASIL OITOCENTISTA NA COLEÇÃO
FRANCISCO RODRIGUES (1840-1920)

Ana Maria Mauad

Professora do Departamento de História da UFF; Pesquisadora do CNPq e Cientista do
Nosso Estado Faperj (2013-2016)
anammauad@uol.com.br

Resumo:

O artigo reflete sobre a organização de uma exposição fotográfica, no âmbito do FotoRio 2011, com imagens da coleção Francisco Rodrigues, depositada no Centro de Documentação e de Estudos Históricos, da Fundação Joaquim Nabuco. Avalia aspectos da proposta de curadoria e destaca a importância da coleção para o estudo da história das imagens no Brasil. Concentra-se na análise da modalidade retrato fotográfico como fio condutor para a compreensão dos usos e funções da fotografia no Brasil do século XIX.

Palavras chave: fotografia, exposição, retrato, sociedade, Brasil oitocentista.

Résumé :

L'article offre une réflexion sur l'organisation d'une exposition photographique réalisée dans le cadre du FotoRio 2011, composée d'images de la collection Francisco Rodrigues et se trouve au Centre de Documentation et Etudes Historiques (Centro de Documentação e de Estudos Históricos) de la Fondation Joaquim Nabuco. L'article présente également une analyse des aspects liés à la proposition du commissariat de l'exposition et souligne l'importance de la collection dans les recherches qui portent sur l'histoire des images au Brésil. Le texte est axé, de manière plus spécifique, sur une analyse du portrait photographique comme modalité et fil conducteur permettant la compréhension des usages et fonctions de la photographie au Brésil au XIX^{ème} siècle.

Mots clés: photographie, exposition, portrait, société, Brésil du XIX^{ème} siècle.

Em 2011, no âmbito do festival anual de fotografia *FotoRio*, coordenado pelo fotógrafo e antropólogo Milton Guran, foi apresentada, no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, uma exposição de fotografias composta a partir da *Coleção Francisco Rodrigues (CFR)*, cujo valioso acervo está depositado no Centro de Documentação e de Estudos da História Brasileira (Cehibra), da Fundação Joaquim Nabuco, situada na cidade de Recife, em Pernambuco. A curadoria da exposição ficou sob a minha responsabilidade e de Milton Guran, com apoio da equipe de pesquisadores do Centro de Documentação da Fundação.

A *Coleção Francisco Rodrigues 1840-1920* é uma das mais importantes coleções fotográficas na esfera dos estudos sobre história das imagens e do seu papel na compreensão das relações sociais no Brasil do final do século XIX e início do XX. Neste sentido, a possibilidade de organizar uma exposição da grandeza do FotoRio 2011, um importante evento internacional de fotografia no Brasil, e, justamente, no espaço no Museu Nacional de Belas

Artes, no Rio de Janeiro, valorizaria a fotografia tanto como expressão artística quanto importante suporte de relações sociais, que se tornam visíveis por meio das imagens técnicas.

No conjunto escolhido para compor a exposição intitulada *Um retrato da sociedade brasileira – A Coleção Francisco Rodrigues 1840 -1920*, buscou-se revelar, por um lado, aspectos da riqueza de técnicas e processos propriamente fotográficos, dentre os quais: daguerreótipos, ambrótipos, ferrótipos e, inclusive, um raro exemplar de talbótipo (calótipo), processos fotográficos próprios do século XIX, que são complementados pelos modelos *carte-de-visite* e *cabinet size*, mais populares na época; bem como os formatos próprios ao início do século XX, os cartões postais. Por outro lado, objetivou-se compor um retrato das relações de gênero, raça, classe e geração que orientaram as práticas sociais no Brasil desse período e que ganham a cena pública por meio do suporte fotográfico.

Nesse sentido, a exposição *Um retrato da sociedade brasileira – A Coleção Francisco Rodrigues 1840 -1920*, permitiu uma leitura das diferenças sociais e processos de construção de identidades que definiram a imagem e autoimagem do Brasil Imperial e no início da República, ao mesmo tempo em que, revelaria que colecionar é também construir monumentos para o futuro.

O que se propõe nesse artigo é tomar essa experiência como objeto de reflexão, considerando-se os usos e funções da fotografia, quando parte de uma coleção, e a curadoria como forma de produzir narrativas históricas, voltadas para novos públicos que buscam conhecer o passado por meio das imagens fotográficas.

Opulência e distinção social nas fotografias da coleção Francisco Rodrigues

A coleção é fruto do trabalho do cirurgião-dentista Francisco Rodrigues (1904-1977) que deu continuidade a iniciativa de seu pai, Augusto Rodrigues, que se dedicara a formar uma galeria de notáveis figuras do Oitocentos. Francisco Rodrigues ampliou imensamente o que foi iniciado pelo pai, revelando-se um colecionador com sensibilidade suficiente para fornecer à Coleção um rosto histórico e social da diversidade social brasileira. O excepcional conjunto da Coleção Francisco Rodrigues reúne mais de 17 mil fotografias assinadas por importantes fotógrafos que atuaram no Brasil e no exterior nos séculos XIX e XX, compondo um perfil diverso e variado da vida social brasileira, aberta à consulta pública no Portal Domínio Público do MEC.

Originária do extinto Museu do Açúcar, vinculado ao Instituto do Alcool e do Açúcar – IAA, e incorporada ao acervo da Diretoria de Documentação da Fundação Joaquim Nabuco em 1974, a *Coleção Francisco Rodrigues de Fotografias (1840-1920)* compõe um conjunto de fotografias no qual se revela os usos da imagem tanto como representação da autoimagem das camadas dominantes, quanto marcadores de diferenças entre grupos sociais que compunham a sociedade da atual região Nordeste, no século XIX até as primeiras décadas do XX, de base escravista.

Na *Coleção*, encontram-se documentadas várias faces da vida social e cultural brasileira em um período rico de transformações econômicas, políticas, sociais, culturais e tecnológicas, com predomínio dos retratos de família, especialmente das famílias das classes sociais dominantes como senhores de engenhos, usineiros, representante da burguesia urbana e camadas médias da população, além de conter registros fotográficos de segmentos e grupos sociais a elas associados, incluindo imagens raras de escravos domésticos e de amas de leite.

Um outro aspecto a ser destacado, o das valiosas informações que a *Coleção* expressa e veicula, sobre as mudanças advindas nos processos tecnológicos, ocorridas ao longo da história da fotografia, desde a primeira metade do século XIX às décadas iniciais do XX. Traz exemplares em daguerreótipos, ambrótipos, talbótipos e em diversas formas de impressão em papel: albumina, papel salgado, fotopintura, cianotipia, platinotipia.

Na *Coleção Francisco Rodrigues* destaca-se de seu conjunto diferentes modalidades de retratos. Nessas representações figuram casais bem vestidos; famílias devidamente organizadas em torno do pai de família; homens e mulheres de diferentes idades e classe, com detalhe no rosto ou na composição de corpo inteiro; grupos, homens, mulheres ou ainda mistos fazendo pose e encenando situações variadas; ou finalmente crianças sozinhas ou acompanhadas de adultos, em geral, a mãe ou a ama. Nesses retratos se revela um mundo de objetos interiores, dentre mobiliário, adereços e acessórios que servem de base à ambientação ilusória do estúdio e se apresentam associados a um conjunto objetos pessoais – vestidos de modelos, joias, ternos bem cortados, véus, pentes de cabelo, brincos, bem como fantasias e roupas infantis - para composição das referências de opulência e distinção social próprios à construção de uma identidade de classe, gênero e geração para o espaço social regional.

A noção de opulência ligada ao Nordeste brasileiro provém do período colonial e do nível de riqueza gerada pela sociedade açucareira. No século XIX, os padrões de fortuna não se mediam mais pela abundância e prodigalidade próprias ao cotidiano das grandes fazendas de açúcar do Nordeste colonial, o que vale neste momento é a ostentação do consumo de luxo e

da frequência a lugares exclusivos, medida inclusive pelo consumo de imagens de fotógrafos notáveis. A opulência da sociedade tem como fiel da balança social as estratégias de distinção, da qual o retrato fotográfico é o seu melhor índice.

A literatura, sobre o retrato fotográfico, aponta que este não pode prescindir de um conjunto de condições que determinam um campo próprio no âmbito da representação da figura humana. Segundo Fabris, as condições apresentadas pelos estudiosos do formato,

“Podem ser enfeixadas no conceito de individualização, do qual deriva um código de representação particular, que inclui três elementos: pose, enquadramento artificial, primazia do rosto em relação ao restante do corpo. O retrato fotográfico herda do retrato pictórico a preocupação com o modelo luminoso e com a tradução do relevo espacial, o que lhe permite condensar numa única imagem os traços distintivos da fisionomia e os atributos sociais da personalidade. Aos atributos herdados, o retrato fotográfico acrescenta alguns elementos que deveriam distingui-lo do modelo anterior – fidelidade à imagem real, capacidade de comprovação e ilusão mimética -, dificilmente localizáveis nas composições idealizadas da pintura” (Fabris, 2009:45)

A autora apoia-se nas considerações de Roland Barthes, em “Câmara Clara”, ao afirmar que o retrato fotográfico é resultado de um jogo de espelhos que envolvem ‘quatro personas: “Aquele que o retratado acredita ser; aquele que ele gostaria que os outros vissem nele; aquele que o fotógrafo acredita que ele seja; aquele que o fotógrafo se serve para exhibir sua arte”’. (Idem: 46)

Nesse jogo de papéis sociais refletidos, o retrato fotográfico dentro do circuito social da imagem oitocentista, nos formatos que se apresentavam – *carte de visite* e *cabinet size*, atuavam como um poderoso dispositivo social. Um artefato de submissão do sujeito histórico às normas e valores morais de sua época. O que a produção do retrato fotográfico, compreendida como a negociação da pose entre fotógrafo e modelo, revela é um duplo movimento de sujeição e imposição. Do lado do fotógrafo, observa-se a sujeição às normas do bom gosto e da harmonia para a composição estética perfeita de um ‘bom retrato’; e do sujeito-fotografado a imposição de normas de distinção social quer seja de classe, de gênero ou de geração. Assim, o modelo ao negociar a sua pose com o fotógrafo, coloca em jogo a sua autoimagem, desse modo, como ele projeta no seu corpo as expectativas do mundo do qual é parte integrante.

A pose orienta a encenação de personagens que assumem máscaras sociais, tanto mais evidentes quanto mais abundantes são os objetos interiores e pessoais que compunham a *mise en scène* fotográfica. Entretanto, com a aceleração do tempo de tomada da imagem

fotográfica, estabeleceu-se entre o fotógrafo e seu fotografado uma negociação para se chegar a um consenso sobre o que deveria ser mostrado e como, segundo Mauricio Lissovsky: “O estúdio do retratista das últimas décadas do século XIX reflete esse desaparecimento da duração, colocando à disposição de ambos um arsenal de elementos (peças de mobiliário e decoração, fundos pintados etc.), que deviam ser arranjados segundo um acordo prévio. O tempo que se desprende entre eles, agora, é o de uma negociação em torno da imagem. Não é mais um intervalo por onde uma experiência se infiltra, mas o transcurso necessário à conformação de um contrato”. (Lissovsky, 2005: 201)

A escolha de objetos interiores e pessoais para a composição aponta para a universalização dos códigos de representação burgueses pelo retrato fotográfico. Assim, os mesmos objetos que serviam de apoio à composição do retrato fotográfico em Londres, Paris ou Nova York, poderiam ser encontrados nos estúdios brasileiros, compondo o imaginário burguês urbano com o qual o sujeito moderno gostaria de se ver integrado. No Rio de Janeiro oitocentista, os estúdios fotográficos destacavam a riqueza do arranjo dos seus ‘salões de pose’ e as lojas que se especializaram na venda de materiais fotográficos colocavam em destaque a existência acessórios próprios ao retrato, tais como: cortinados, fundos pintados, colunas, e até mesmo peças do mobiliário para o benefício dos fotógrafos profissionais. Vale apontar que “a única contribuição brasileira para esse repertório é a utilização de cercas rústicas de madeira, mais comuns entre os fotógrafos da Bahia e de Pernambuco.” (idem)

É interessante refletir sobre a experiência histórica que fundamenta a prática fotográfica, notadamente, a do retrato na modalidade *carte de visite*. Poses que se repetem, repertórios de objetos que se duplicam, prescrições rígidas de fotógrafos em relação à pose, normas convencionalizadas para a composição estética do retrato, negociações entre fotógrafo e modelo para um resultado aceitável por ambos, enfim, o que tudo isso revela sobre a sociedade que produz e consome essas imagens? Ainda, seguindo as ponderações de Lissovsky, o *carte de visite*, muito mais do que um formato ou uma tecnologia, deve ser considerado como um ‘dispositivo’ fotográfico complexo, cuja análise permite dar uma resposta mesmo que parcial a questão levantada:

“Patenteado por Disderi em 1855, barateou enormemente o custo do retrato, tornando-se a forma favorita de personalizar os cidadãos burgueses em meio a um ambiente que lhes valorizava a figura e a posição social. Além do custo relativamente baixo e de seu caráter múltiplo, que permitia a distribuição de cópias dos retratos entre parentes e conhecidos, o dispositivo do *carte de visite* possuía uma outra característica fundamental e inovadora. Ele induzia à coleção por meio de álbuns dotados de cantoneiras no tamanho exato dos cartões que serviam de suporte às imagens. Nesses

álbuns, as famílias colecionavam, além das efígies dos seus membros, retratos de amigos, da família imperial, de personalidades nacionais e estrangeiras, inclusive artistas e atores de teatro[...] O álbum de carte de visite formava uma espécie de comunidade ‘democrática’ do visível que, ao mesmo tempo em que nivelava a todos, emprestava a cada um a dignidade que emanava de seus vizinhos de página [...] Reunidos em álbuns, os carte de visite são a manifestação de uma utopia caracteristicamente moderna. Em face de uma experiência cotidiana cada vez mais fragmentada e acelerada, onde pertencimentos tradicionais começam a esmaecer-se, o pequeno-burguês do século XIX reconfortava-se com o seu Novo Mundo de imagens, cuja estabilidade era garantida pela existência de outras coleções das quais ele estaria presumivelmente ausente (os retratos licenciosos, as fotografias de identificação criminal, de tipos ‘estrangeiros’ e de insanos). O álbum de retratos consubstanciava o sonho de que, em alguma instância, as características e talentos individuais dos homens notáveis, por mais disparatados que fossem, reuniam-se numa ‘comunidade de semelhantes’, cuja existência virtual assegurava a possibilidade do ‘progresso social’” (Idem: 201, 2015-2016)

Assim sendo, no momento da sua produção, o retrato integrava uma economia visual que garantia ao sujeito histórico tanto, a adequação a uma norma moral, que lhes conferia identidade de grupo; quanto, a aferição de uma alteridade de classe pela delimitação de uma pose subalterna na representação do grupo dominante. Neste caso, se incluem os retratos de escravos ou ex-escravos incorporando a máscara social do patrão, pela imposição da *mise en scène* do retrato de estúdio, com todos os objetos interiores e pessoais pertencentes ao mundo dos ricos e poderosos, ou ainda, quando foram retratados evidenciando a sua condição servil.

Entretanto, como compreender essas imagens, sobretudo os retratos fotográficos, quando elas passam a integrar uma coleção?

Coleções em perspectiva comparada

Algumas hipóteses podem ser levantadas, para responder a indagação acima feita, em certa medida, associadas às condições históricas nas quais se desenvolveram as práticas fotográficas promovidas pela constituição estados nacionais e suas comunidades de sentido (Baczko, 1985)

Uma breve mirada em perspectiva comparada para a produção recente nos programas de pós-graduação em História, serve de balão de ensaio para futuros estudos sobre como se formaram, no Brasil, as coleções de retratos fotográficos, de vistas e paisagens e de séries documentais, relacionadas à emergência e consolidação da fotografia pública no século XX (Mauad, 2013). O exercício inicial permite compor uma tipologia de acervos relacionada aos circuitos sociais da fotografia, em que se identifica, em primeiro lugar, coleções de retratos

provenientes do trabalho de fotógrafos imigrantes. Fotógrafos que se deslocaram de seus países de origem em situações de conflito e crise, notadamente na primeira metade do século XX, imigrando para regiões específicas do Brasil e aí estabelecendo um negócio fotográfico. Esse fenômeno evidencia-se em pesquisas históricas que investiram na descoberta, no tratamento, na organização e, sobretudo, na valorização histórica de coleções de acervos de estúdios fotográficos de imigrantes, notadamente alemães, em regiões de fronteira no Rio Grande do Sul e no Paraná.

Nesse primeira categoria incluem-se teses e dissertações que aportam pesquisa original sobre o tema, dentre as quais destacam-se, por caracterizam o fenômeno de forma exemplar, os trabalhos de Teresinha Gregory (2010), Ivo Canabarro (2011), Anthony Beux Tessari (2013) e de Carmem Ribeiro (2014)

Um segundo tipo de coleção de fotografias que incluem o retrato fotográfico, entre outros tipos de imagem, resulta da atuação de fotógrafos, na sua maioria de procedência estrangeira, que imigraram para o Brasil em meados do século XX, trazendo na sua bagagem uma expertise fotográfica que orientou a sua trajetória. Nesse caso, o destino dos fotógrafos foram as regiões industrializadas e urbanizadas, em que poderiam oferecer serviços fotográficos diversos e multiplicar o potencial criativo da prática fotográfica em fotografias de publicidade, de imprensa, ou ainda, comissionadas pelo Estado. As coleções fotográficas provenientes desse segundo tipo de prática, encontram-se valorizadas por seus proprietários, tornando-se cada vez mais, a base do agenciamento da fotografia como mercadoria, em que o valor agregado é atribuído pela raridade histórica, pela acuidade estética, ou ainda, pela trajetória do próprio fotógrafo pelos mundos da arte e/ou da política.

Os exemplos de coleções dentro dessa segunda categoria são muitos e estão distribuídos por arquivos públicos e institutos culturais, mas à título de referência registra-se a trajetória de duas coleções no Rio de Janeiro – Mario Baldi, estudada por Marcos de Brum Lopes (2013) e Kurt Klagsbrunn (2013), estudada por Mauricio Lissovsky; em São Paulo a coleção da Fotolabor, fotografias de Werner Haberkorn, publicada em obra concebida por Bruna Callegari e Rafael Buosi (2014). Essas pesquisas recompõem a trajetória de fotógrafos imigrantes para regiões urbanizadas com propósitos profissionais voltados para uma prática fotográfica diversificada entre publicidade, etnografia, cobertura fotográfica, como também, retratos, que resultaram coleções com características comuns.

Um terceiro tipo de coleção resulta da prática fotográfica desenvolvida pelo fotojornalismo, principalmente, em revistas ilustradas e a partir dos anos 1950, nos jornais

diários. Essas coleções, embora não incluam o retrato fotográfico em sentido clássico, permitem que se componha o perfil da população urbana das cidades, o mundo das celebridades, do poder e dos poderosos. Salvo raros acervos, como o do Correio da Manhã, sob a guarda do Arquivo Nacional, as fotografias da imprensa só podem ser acessadas pelos seus veículos de publicação nas hemerotecas públicas, como a da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro. Para essa terceira categoria destaca-se o estudo de Maria do Carmo Rainho (2014), que discute as expressões da moda no comportamento dos anos 1960, com base nas fotografias da coleção do Correio da Manhã e de Silvana Louzada (2013) que aborda a trajetória dos fotógrafos e da fotografia na cidade do Rio de Janeiro, com base no estudo de duas importantes coleções de jornais – *Jornal do Brasil* e *Última Hora*.

Por fim, a prática fotográfica desenvolvida nos foto clubes localizados nas principais capitais do Brasil desde as primeiras décadas do século XX, poderia ser considerada uma quarta categoria de coleção. Nesse âmbito, como no primeiro tipo, as pesquisas acadêmicas desenvolvidas nos programas de pós-graduação vêm contribuindo, sobremaneira, para mapear redes e a circulação de fotógrafos e fotografias entre o Brasil e o exterior, bem como identificar a experiência moderna na fotografia produzida no Brasil. Nessa categoria destacam-se, como precursores, os trabalhos de Maria Teresa Bandeira de Mello (1998), sobre o Foto Clube Brasileiro, no Rio de Janeiro; de Helouise Costa (2004) sobre o Foto Cine Clube Bandeirantes, em São Paulo; o de Fabiana Bruce (2013) sobre o Foto Clube de Recife e Lucas Menezes (2013) sobre o Foto Clube de Belo Horizonte.

Nesse quatro casos, trata-se de delimitar o padrão da coleção pelo circuito social de sua produção, circulação e consumo, que se complementa pela forma como um conjunto de fotografias se torna uma coleção. Nesse caso, a coleção poderia ser pensada como um conjunto de fotografias em que a sua biografia lhe atribui uma identidade própria, quer seja pelo nome do fotógrafo, pela casa fotográfica ou ainda pela agência que a produziu. A trajetória desse conjunto pela história, a forma como ele se preserva, ou ainda, se amplia pela soma de novas imagens, é objeto de grande interesse para as pesquisas históricas atuais, por justamente evidenciar que a experiência fotográfica não está descolada da própria experiência histórica, em que se evidencia prática fotográfica na dimensão de relação social.

A coleção Francisco Rodrigues diferencia-se dos tipos apresentados, por se constituir pela vontade do colecionador em guardar certas fotografias da sociedade em que estava inserido – retratos fotográficos. Entretanto, sua excepcionalidade revela aspectos interessantes da própria biografia do colecionador e dos objetos de sua coleção.

Colecionar para quê?

Eles (os retratos) estão dispersos... ameaçados de serem esquecidos, abandonados pela gente mais nova que não lhe dá valor...reunidos, vão contar muito melhor uma história” (argumento de Francisco Rodrigues para tentar obter de amigos e conhecidos os preciosos retratos que viriam compor sua coleção, depoimento de Silvia Rodrigues). (Funarte, 1983: 3)

O argumento apresentado por Francisco Rodrigues, mentor da coleção de fotografias, que acabou por ser batizada com seu próprio nome, revela uma importante pista sobre o significado de constituir uma coleção de fotografias, compor uma narrativa sobre o passado e despertar as gerações futuras para o valor histórico dessa comunidade de imagens. Entretanto, é interessante pensar o que leva um dentista a iniciar uma coleção de fotografias das mais diversas origens?

Evidencia-se, entre nos anos 1920 e 1930, a crescente preocupação com o debate sobre patrimônio histórico e a conseqüente formação de coleções associadas aos desígnios da construção da identidade nacional. Nesse ambiente, compreende-se a iniciativa de Francisco Rodrigues cuja coleção se forma ao longo do tempo, sendo o seu desejo mantido pelos descendentes e pelo próprio Estado, por meio da Fundação Joaquim Nabuco, que incorpora a guarda da coleção fazendo valer a vontade de seu fundador.

Annateresa Fabris ao considerar a fotografia como objeto de coleção reflete sobre as determinações objetivas e subjetivas que orientam o ato de colecionar:

Temática ou enciclopédica, a coleção fotográfica é uma abstração determinada pelo sujeito, que classifica, cataloga, ordena seus ícones, criando séries e seqüências que lhe permitem replasmar o mundo, forjar totalidades, cuja lógica é ao mesmo tempo pública e privada. Se, de um lado, o indivíduo elabora sua coleção a partir de um repertório em grande parte pré-constituído e que responde às questões culturais e científicas colocadas em pauta pelo momento histórico, há determinações próprias na base de cada conjunto, nas quais a ordem e a reunião convivem com o jogo e com a possibilidade da substituição indefinida. (Fabris, 2009:38)

Neste sentido, creio que vale a pena ir um pouco mais além, à compreensão dessa pulsão em dar sentido ao mundo pelos seus objetos. O escritor argentino Jorge Luis Borges, em seu conto “Funes, o memorioso” (Borges, 1979: 477-484), relata a história de um homem que ao sofrer um acidente torna-se paraplégico. Preso, na sua condição de imobilidade, Funes desenvolve uma incrível capacidade de guardar informações na memória. Podia reconstruir

todos os sonhos, todos os ‘entre - sonhos’. Duas ou três vezes havia reconstruído um dia inteiro, não havia jamais duvidado, mas cada reconstrução havia requerido um dia inteiro. A essa capacidade de lembrar, Funes agregou outra, a de categorizar o que guardava na memória, criando assim novos nomes para as coisas que já haviam sido denominadas.

O relato de Borges sobre o desejo de Funes de tipologizar suas memórias, de definir um vocabulário próprio para os seus sonhos e delírios, de controlar o fluxo contínuo da experiência, de criar duplos de tudo que se lhe apresenta, nos remete a própria condição do sujeito moderno no mundo contemporâneo. Preso à sua condição de indivíduo e a clausura do seu mundo privado, ele busca no passado, referências que lhe oriente o caminho para a posteridade. Por isso, coleciona fotografias, escreve biografias, compõe narrativas sobre fatos memoráveis, fora do contexto de uma história crítica se retoma a atitude ‘antiquária’⁹⁴ que coleciona e comercializa objetos, cria circuitos de exibição e consumo. Uma herança da erudição oitocentista que se afirma como tradição.

Destarte, os usos e funções que as imagens produzidas no passado, quando guardadas em arquivos públicos ou privados, irão assumir no futuro garantem a delimitação de um tipo de patrimônio. Quando as fotografias passam a integrar o patrimônio histórico de um país, tornam-se imagens públicas, que revelam muito mais do que pulsão individual por duplicar o mundo a sua imagem e semelhança. Neste sentido, conceber as coleções fotográficas como parte integrante do patrimônio histórico implica numa forma de agenciamento do objeto fotográfico que, lhe subtrai o valor de mercadoria e fetiche, e lhe reintegra seu valor de relação social, produto do trabalho humano e resultado da experiência histórica. É assim, que também se pode compreender o desejo revelado de Francisco Rodrigues ao compor sua coleção de fotografias... Contar uma história.

Quadros de uma exposição

“Inaugura-se no dia 16 de junho, no Museu Nacional de Belas Artes, no âmbito do FotoRio 2011, a exposição **Um retrato da sociedade brasileira: Coleção Francisco**

94

⁹⁵ Remeto aqui a noção de antiquário, do movimento antiquarista do século XVII. Este caracteriza-se pela consolidação de uma história erudita que se define por quatro aspectos fundamentais: 1. culto das peças originais, cartas, decretos reais, bulas pontificias, assim como o dos selos e brasões, ligados uns e outros à obsessão e de esclarecer a origem dos poderes e das intuições. 2. publicação de instrumentos de trabalhos adaptados, para a plena interpretação dos documentos acima referidos; 3. definição da operação histórica como sendo um trabalho sobre textos, inspirando-se nos trabalhos de gramática e de exegese 4. objetivo máximo da história erudita: edificar uma cronologia exata pelo confronto sistemático dos testemunhos.

Rodrigues de Fotografias 1840-1920, que se estende até o dia 17 de julho. A exposição apresenta uma mostra do rico acervo composto por 17 mil fotografias, preservadas no Centro de Estudos e de Documentação da História Brasileira da Diretoria de Documentação da Fundação Joaquim Nabuco, órgão do MEC sediado no Recife. Os curadores da exposição, Ana Maria Mauad, Universidade Federal Fluminense, Rita de Cássia Araújo, Fundação Joaquim Nabuco e Milton Guran, coordenador geral do FotoRio 2011, adotaram uma abordagem que valoriza tanto a diversidade das relações sociais que compõem o retrato do Brasil de meados do XIX até as primeiras décadas do XX, quanto os diferentes suportes e técnicas fotográficas, que incluem desde as mais antigas - daguerreótipos, ambrótipos, ferrótipos e talbótipo, passando pelos consagrados carte-de-visite até as novidades do início do século XX, como a fotopintura, a cianotipia e o cartão postal. A exposição **Um retrato da sociedade brasileira: Coleção Francisco Rodrigues de Fotografias 1840-1920**, estrutura-se em diferentes ambientes, por meio dos quais se buscou apresentar a diversidade do acervo original. O percurso se inicia pela apresentação de um “mosaico das diversas formas de sociabilidade”; em seguida, podem ser vistas imagens de notáveis com seus respectivos indicativos de riqueza e distinção social; há também ambientes dedicados à fotopintura, às fotografias de família e aos versos dos retratos, além de espaço para relíquias como daguerreótipos, ambrótipos e ferrótipos

Dentre as curiosidades da exposição, destacam-se fotos de gente famosa, como Carlos Gomes, Nabuco e Castro Alves, e de crianças mortas retratadas como se vivas estivessem — os chamados “anjinhos” e da presença negra no cotidiano social.” (Press-Release, 9/06/2011)

Na síntese da proposta encaminhada para a divulgação na imprensa, para publicizar a exposição, destacamos a riqueza da coleção como contribuição para a história da fotografia, mas sobretudo para o papel da fotografia na elaboração de representações sociais, temática cara ao campo da história cultural. Em grande medida, buscamos valorizar na montagem da proposta expositiva o próprio agenciamento adotado por Francisco Rodrigues ao compor a sua coleção: diversidade de técnicas de retrato fotográfico aliada à multiplicidade de poses e trejeitos da sociedade que se apresentava por meio do registro fotográfico.

Em termos de projeto curatorial foi adotada a seguinte estratégia: pesquisa sistemática e minuciosa no banco de imagens da coleção para identificar os vários aspectos temáticos e os diversos processos fotográficos nela contidos; as imagens escolhidas foram agrupadas em núcleos de inteligibilidade, cada um acompanhado de um pequeno texto, de minha autoria, cuja função seria a de compor o fio condutor que orientaria o olhar do público, uma espécie de percurso conceitual que agregaria à fruição estética elementos de conhecimento. Não foram incluídas legendas para cada fotografia, priorizando-se a escolha de imagens da segunda metade do XIX e do mesmo formato (carte-de-visite e cabinet size) e processo (papel albuminado ou simplesmente albúmen). Além das fotografias expostas nas paredes, foram

incorporadas vitrines para exibir estojos, álbuns e peças formatos muito pequenos, destacando o seu aspecto de “objeto precioso”.

Utilizamos duas salas do Museu Nacional de Belas Artes situadas na Galeria das Esculturas, na parte lateral direita do Museu, partindo da sua entrada. Os originais dos retratos em papel foram exibidos com proteção de vidro antirreflexo encaixadas em painéis de papel cartão, cada um referente a um grupo dos núcleos temáticos que compuseram a narrativa da exposição. Já os álbuns e peças que compuseram o estúdio de “objetos preciosos”, foram dispostos em uma outra sala, com a ambientação ilusória que aludia aos gabinetes de preciosidades oitocentistas. O primeiro núcleo temático reuniu 14 quadros com em média três fotografias cada, em torno da noção de sociabilidades. Não foi colocado um título para os conjuntos, recorreremos a esses conceitos chave para servir de referência interna da montagem. Acompanhava um texto de parede em que se anunciava:

“Vários personagens, ambientes e situações compõem um mosaico de variadas formas de sociabilidade que se reformulam ao longo do período coberto pela coleção. Os rituais de passagem que reúnem os ciclos da vida e da constituição do grupo familiar; as *mise-en-scènes* e alegorias que denotam o valor da fotografia como encenação; os retratos de formatura que indicam o papel da educação formal na elaboração de padrão cultural letrado do grupo social dominante; os passeios, a vida ao ar livre, tudo isso permite entrever um pouco do vida cotidiana, nos dando um amplo panorama dos modos e costumes daquela época que surgem nessas imagens para nos impressionar e emocionar”.



1. Ginastas, c. 1889, autoria não identificada



2. Militares, c. 1870, Curitiba, J. Weiss & CO

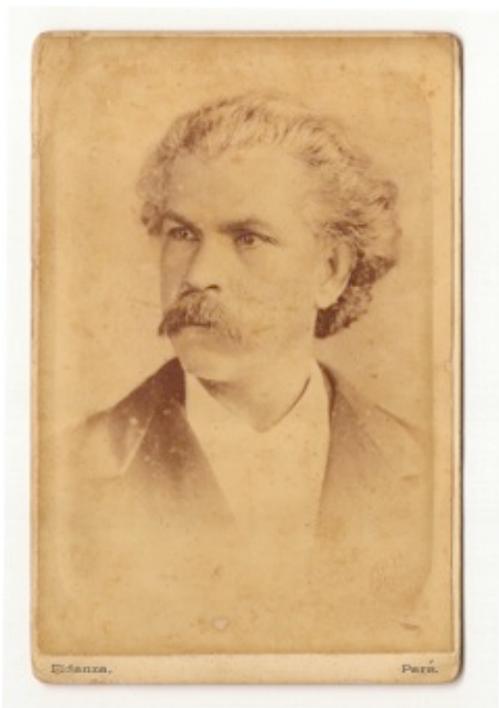


3. Anjinho, c. 1890, Recife, autoria não identificada
identificada

4. 1ª Comunhão, Recife, autoria não

O segundo núcleo de inteligibilidade foi organizado em torno das categorias de gênero e distinção social, delineados no seguinte texto de apoio:

“Nos primeiros momentos da fotografia, tão bem representados aqui, os retratos são indicativos da riqueza e da distinção social através da escolha da indumentária, das joias e também da estética facial, que podem funcionar como verdadeiras máscaras sociais. Paralelamente, se observa a gradual presença de indícios nos quais se evidencia a construção das identidades sociais por meio do retrato, numa dialética de representação de si e do outro. No século XIX as personalidades notáveis se retratavam tanto por meio da pintura, como pelo retrato fotográfico, símbolo da valorização da individualidade burguesa. É interessante notar que os retratos do tipo *carte-de-visite* (formato 6x9 cm) tinham a função semelhante as figurinhas dos álbuns de hoje em dia, pois serviam ao gosto popular de guardar a fotografia de quem admirava, ao mesmo tempo em que tornava pública a imagem que se queria ver preservada. Um verdadeiro monumento para políticos, letrados e artistas, ao gosto da nascente cultura do consumo”



5. Carlos Gomes, c. 1860, Pará, Fidanza
Pará.



6. Liberto, c. 1870, Photographie Artistique,
Pará.



7. Retrato Feminino, c. 1890, PE, Louis Piereck



8. Retrato Feminino. C. 1880,
PE, Alberto Henschel & Co

Na sequência da disposição das imagens nas paredes da sala, o terceiro núcleo de inteligibilidade se organizou em torno da técnica de fotopintura, contemplando, assim, o princípio curatorial de valorizar aspectos da técnica fotográfica estimados pelo colecionador. No texto expositivo a noção de técnica associa-se a elaboração de uma estética singular do retrato fotográfico dos oitocentos:

“Eugene Disderi, famoso fotografo francês, inventou o formato *carte-de-visite* e fez fama e fortuna que ganhou fama no seu estúdio situado a Rue de Rivoli, em Paris. Era também um prolixo defensor da boa estética fotográfica que, resumidamente, significava agradar o cliente de qualquer maneira, por meio de um conjunto de estratégias técnicas próprias ao estúdio oitocentista, dentre elas a fotopintura. A lição de Disderi foi seguida à risca por fotógrafos ao redor do mundo que ofereciam os serviços de fotopintura, uma modalidade de retrato fotográfico que era embelezado por meio de recursos da pintura, geralmente guache para o papel e óleo, quando a ampliação era feita em tela. A fotopintura foi, também, uma forma de dar um ar aristocrático, à maneira do retrato pintado, as fotografias que se multiplicavam e se popularizavam”



9. Retrato Feminino, sem autoria, s/d

10. Retrato Mãe e filha, PE, A. Ducasble

A concepção da fotografia como suporte de relações sociais foi contemplada pelo quarto núcleo de inteligibilidade que se referiu a base social da qual essas imagens são referência incontornável – a escravidão. O texto de apoio ampara a narrativa proposta pelo conjunto de imagens:

“Os retratos revelam a sua profunda inserção no cotidiano da vida brasileira dos africanos e de seus descendentes, ao mesmo tempo em que coloca face a face dois universos sociais em conflito: o mundo branco dos patrões e o mundo negro dos escravos e africanos libertos. Os sentimentos de familiaridade denotado pela proximidade dos corpos, pela convivência em espaços comuns e pela presença de pessoas negras associadas ao mundo do trabalho, nos fazem pensar como tais relações sociais deixaram marcas profundas na sociedade brasileira. Em sua maioria, são imagens desconcertantes e nada inocentes de um mundo marcado pelo peso discricionário da escravidão”.



11. Ama de Leite, c. 1880, PE, Eugenio e Mauricio Phot. 12. Ama de Leite, c. 1890, PE, F. Villela



13. Ama de Leite, c. 1890, autoria não identificada

Na parede contígua às imagens sobre a escravidão dispomos o quinto núcleo de inteligibilidade organizado em torno das noções de família e geração – ou idades da vida. No texto a ideia foi apresentada:

“As fotografias, na medida em que podem representar as idades da vida e as formas de figurar o núcleo familiar são suportes maiores da memória social. Pelo álbum de família se acompanha o desenvolvimento das crianças, sua transformação em jovens e a entrada no mundo adulto, para então reproduzirem o ciclo da vida casando-se e constituindo famílias. Para cada idade se constrói um atributo de figuração, para cada momento uma pose, para cada composição uma forma de narrar. Cachorrinhos com seus donos, gatinhos como membro da família, dividiam o espaço da ‘ternura fotográfica’ com bebês rechonchudos cercados de adereços de maciez e conforto”.



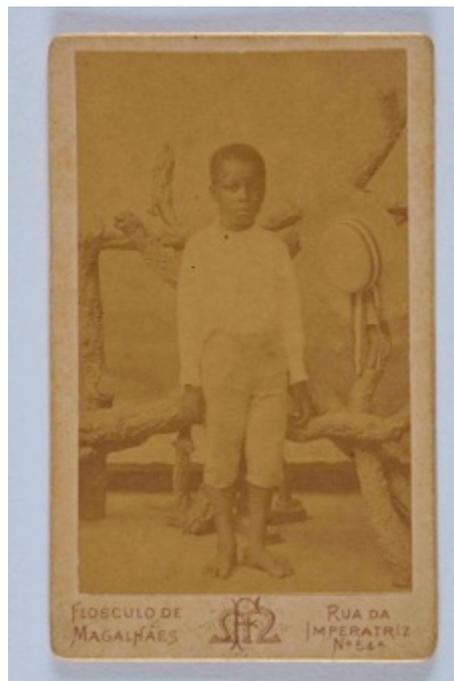
14. Retrato infantil, c. 1890, PE, Oliveira & Fondella
Piereck



15. Retrato Família , c. 1890, PE, Louis Piereck



15. Retrato Grupo Feminino, c. 1870, autoria não identificada



16. Retrato infantil, c. 1870, PE, Flosculo Magalhães

O sexto núcleo valorizou os versos das fotografias, por nele estarem contidos importantes informações sobre o circuito social da fotografia da qual as imagens colecionadas por Francisco Rodrigues foram tributárias:

“Os versos dos retratos compõem uma coleção à parte. Por meio deles podemos obter informações preciosas sobre os circuitos sociais da imagem fotográfica entre 1840 e 1920. Identificamos as viagens dos abastados da época aos lugares distantes por meio do verso de uma imagem escrito em japonês ou alemão; conhecemos os processos e serviços fornecidos pelos fotógrafos, bem como o seu reconhecimento social atribuído pelas honras e medalhas ganhas em exposições, ou pelo prestigioso título de Fotógrafo da Casa Imperial; nos inteiramos do cosmopolitismo deste tipo de produto através da indicação das várias filias de uma casa fotográfica, que podiam mesmo compor um circuito internacional: Rio-Paris- Recife. A rica composição gráfica permite acompanhar as mudanças na forma de grafar tipos, decorar informações simples e ainda anunciar o serviço prestado, uma fonte inestimável para o estudo do *design* gráfico da época”.





Por fim, no espaço contíguo à grande sala em que expusemos os seis núcleos de inteligibilidade da mostra, foi montado um gabinete de *Objetos preciosos: Daguerreótipos, Ambrótipos, Ferrótipos e Talbótipo*. Nesse espaço, totalmente pintado de cor púrpura, foram dispostas vitrines com as diferentes modalidades de objetos. Nesses objetos, as imagens se revelavam nos principais processos de fixação em suporte material – tecidos, ferro, laca, vidro esmaltado – incluindo-se um talbótico – uma raridade nas coleções fotográficas brasileiras. Nos textos que orientavam o percurso do visitante pela sala busquei ampliar o universo de informações para valorizar o que estava sendo exposto:

“O primeiro daguerreotipo produzido no Brasil foi feito pelo Abade Compte, na atual Praça XV, no Rio de Janeiro, no dia 17 de janeiro de 1840 conforme foi anunciado com grande entusiasmo pelo *Jornal do Comércio*,. Entrou para as graças do jovem D. Pedro, que seis meses mais tarde seria consagrado Imperador do Brasil, tornando-se um grande incentivador da prática fotográfica. O daguerreótipo ganhou ares imperais e passou a dividir, com as outras modalidades semelhantes de registro da luz, o espaço por excelência da imagem e auto imagem do Império Brasileiro.

Sob o império do retrato grupos sociais se distinguiram, construindo através de marcas visuais a sua identidade social. O retratado, escolhendo a pose adequada para a *mise-en-scène* do estúdio fotográfico, evidenciava a adoção de um determinado estilo de vida e padrão de socialidade. Os objetos e trejeitos adotados para criar a ambientação ilusória do estúdio atuavam como emblemas de pertencimento social e, segundo os códigos de comportamento, como indicativos de pertencimento ao grupo social detentor dos meios técnicos de produção cultural ou do acesso a estes.

A presença de um conjunto variado de modalidades de retrato dentro do padrão de objeto único, como eram esses processos do século XIX aqui expostos, aponta para a riqueza e opulência da sociedade pernambucana do oitocentos, que acompanhava as tendências internacionais de consumo fotográfico e projetava, para o cenário nação que

se constituída, a imagem da sociedade nordestina como o retrato marcante de um certo Brasil”.



Exposição, fotos Melanie Guerra, 2011

Conclusão

Creio que a forma de disposição do texto escrito e da imagem na curadoria de uma exposição, principalmente, em se tratando de uma exposição fotográfica, deve considerar alguns aspectos dessa relação. Para os fins desse artigo quero destacar sobretudo um aspecto que consideramos relevante para a composição da proposta de curadoria.

Em uma crítica, muito comum, ao uso das imagens fotográficas, condena-se sua utilização meramente ilustrativa. Em minhas pesquisas sobre os usos e funções da fotografia, em vários contextos, em que se devia apresentar a análise das imagens em texto expositivo,

ficou claro que a imagem quando ilustra adequadamente o texto escrito, opera como um amplificador. Nesse caso a imagem reverbera visualmente o sentido que texto escrito expressa. A visualização do argumento permite que o leitor perceba e identifique elementos visualmente significativos, que não são redundantes em relação à compreensão textual, mas complementares. Portanto, o uso ilustrativo das imagens faz parte da tradição ocidental que se consolidaria no século XVIII, justamente, com a cultura enciclopédica da Ilustração.





Exposição, fotos Melanie Guerra, 2011

Ao entrar na sala e se deparar, no centro dela, com o título da exposição como uma imagem em destaque, o espectador pode escolher começar pelo sentido do relógio, ou ao contrário. Em ambos os casos, sua escolha se ampararia na leitura dos textos que, ao final do percurso, lhe possibilitaria uma compreensão do passado que seria a síntese de palavras e imagens. Nos quadros de uma exposição, sobretudo as de sentido histórico, texto e imagem devem, portanto, servir de mapa cognitivo aos possíveis percursos do olhar do público espectador.

Bibliografia:

- BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. In: **Enciclopédia Einaudi**, s. 1. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Editora Portuguesa, 1985.
- BORGES, Jorge Luis. Funes, o memorioso, In: *Prosa Completa*, Barcelona: Ed. Bruguera, 1979, vol. 1., pgs. 477-484
- BRUCE, Fabiana. *Caminhando numa cidade de luz e sombras: a fotografia moderna no Recife na década de 1950*, Recife: Editora Massangana/Fundação Joaquim Nabuco, 2013.
- CALLEGARI, B; BUOSI, R (org.) *Fotolabor, a fotografia de Werner Haberkorn*, São Paulo: Espaço Líquido Editora, 2014.
- CANABARRO, I. S.. *Dimensões da cultura fotográfica no Sul do Brasil, Coleção Museu Antropológico Diretor Pestana*, Ijuí, RS: UNIJUI, 2011.
- COSTA, Helouise & SILVA, Renato R. *A fotografia moderna no Brasil*, São Paulo: Cosac Naif, 2004 (1ª edição de 1985)
- FABRIS, Annateresa. *Fotografia e arredores*, Florianópolis: Letras contemporâneas, 2009.
- GREGORY, Lucia Teresinha Macena. *Retratos, Instantâneos e lembranças: a trajetória e o acervo da fotógrafa Írica Kaefer, Marechal Rondon (1954-1990)*, Niterói: PPGH-UFF, Tese de Doutorado em História, 2010.

LISSOVSKY, Mauricio. “Guia prático das fotografias sem pressa”, IN: HEYNEMANN, Claudia Beatriz; RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. *Retratos Modernos*, Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.

LISSOVSKY, Mauricio. *Refúgio do Olhar: a fotografia de Kurt Klagsbrunn no Brasil dos anos 1940*, Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

LOPES, Marcos Felipe Brum. *Mario Baldi - Fotografias e narrativas da alteridade na primeira metade do século XX*, Niterói: PPGH-UFF, Tese de Doutorado em História, 2014.

LOUZADA, Silvana. *Prata da Casa: fotógrafos e a fotografia no Rio de Janeiro*, Niterói: Eduff, 2013.

MAUAD, Ana M. “Fotografia pública e cultura do visual, em perspectiva histórica”. *Revista Brasileira de História da Mídia*, v. vol.2, p. 11-20, 2013

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

MENEZES, Lucas Mendes. *Entre apertadores de botão e aficionados - prática fotográfica amadora em Belo Horizonte (1951-1966)*, Niterói: PPGH-UFF, Dissertação de Mestrado em História, 2013.

O Retrato Brasileiro: Fotografias da Coleção Francisco Rodrigues 1840-1820, Rio de Janeiro: FUNARTE/Núcleo de Fotografia; Fundação Joaquim Nabuco/Departamento de Iconografia, 1983

RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. *Moda e Revolução nos anos 1960*, Rio de Janeiro: Contra Capa, 2014.

TESSARI, Anthony Beux. *Imagens do labor: memória e esquecimento nas fotografias do trabalho da antiga Metalúrgica Abramo Eberle (1896-1940)*. Porto Alegre, 2013. Dissertação (Mestrado em História) – FFCH, PUCRS. Disponível em <http://tede.pucrs.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=4715>. Acesso em agosto 2013.

Imagens fotografadas: Fotografia Pública, possibilidades metodológicas

Ana Maria Mauad

Desde as últimas décadas do século XIX a percepção visual do mundo foi marcada pela utilização de dispositivos técnicos para a produção das imagens. A demanda social de imagens foi se ampliando ao longo do século XX, a ponto de podermos contar a sua história através das imagens técnicas, notadamente, a fotografia. A ampliação dos usos e funções da imagem fotográfica esteve associado à natureza realista de sua representação, dos retratos em modelo carte-de-visite às paisagens de lugares exóticos, incluindo-se aos usos científicos, a imagem fotográfica se decalcou ao seu referente ao ponto de com ele se confundir. Entretanto, entre o sujeito que olha e as imagens que elaboram existem um conjunto de mediações técnicas e estéticas, fazendo da fotografia uma escolha, num conjunto de escolhas possíveis. Sendo assim, as imagens técnicas, na sua dimensão de documentos e monumentos da história contemporânea, devem ser trabalhadas a partir da ampliação da noção de testemunho, a maneira de Bloch.⁹⁶

Há que se considerar, portanto, os usos e funções da fotografia no contexto dos processos de produção de sentido na sociedade contemporânea, com destaque, para os seguintes aspectos: o papel desempenhado pela tecnologia; a definição do circuito social da produção de imagens técnicas, enfatizando historicidade dos regimes visuais; o papel dos sujeitos sociais como mediadores da produção cultural, compreendendo que a relação entre produtores e receptores de imagens se traduz numa negociação de sentidos e significados; e por fim, a capacidade narrativa das imagens técnicas, discutindo-se aí a dimensão temporal das imagens, os elementos definidores de uma linguagem eminentemente visual e por fim, o diálogo estabelecido entre imagens técnicas e outros textos, tanto de caráter verbal, como não verbal, a partir do princípio de intertextualidade.

A título de orientação para as reflexões que se seguem, vale indicar quatro princípios metodológicos para se trabalhar com a fotografia na perspectiva do patrimônio histórico e cultural. O primeiro, remete-se à questão da produção, em que se concebe o ato fotográfico como uma mediação cultural entre o sujeito que olha e a imagem que elabora. Através dessa atividade de olhar se dá a manipulação de um dispositivo de caráter tecnológico, que possui determinadas regras definidas historicamente. O segundo, relaciona-se com a questão da

⁹⁶ Bloch, Marc. **Apologia da História ou ofício do Historiador**, Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2006

recepção que associa-se ao valor atribuído à imagem pela sociedade que a produz, mas também recebe. Em que medida, este valor está mais ou menos balizado pelos efeitos de realismo da imagem, apontará para a conformação histórica de um certo regime de visualidade. Portanto, se a questão da relação da imagem com o seu referente e o grau de iconicidade dessa imagem é uma questão estética, seu julgamento (ou apropriação) tem a ver com as condições de recepção e como, através dessa recepção, se atribui valor a imagem: informativo, artístico, íntimo, etc.

O terceiro princípio volta-se para a questão do produto, resultado da objetivação de trabalho humano em uma relação social de produção de sentido. A fotografia como produto implica a capacidade da imagem potencializar a matéria em si mesma, e, então, poder ser apropriada pelas trocas sociais, notadamente de caráter simbólico. Compreendida como resultante de uma relação entre sujeitos, a imagem fotográfica engendra uma capacidade narrativa que se processa numa dada temporalidade. Estabelece, assim, um diálogo de sentidos com outras referências culturais de caráter verbal e não verbal. As fotografias nos contam histórias, atualizam memórias, inventam vivências, recriam a história. O quarto, por fim, diz respeito à problemática do agenciamento da imagem fotográfica, relaciona-se aos percursos delineados pela biografia das imagens desde a sua produção, passando pelas estratégias de publicação, arquivamento e guarda, finalmente, chegando às possíveis interpretações históricas sugeridas pelos novos contextos de apropriação das fotografias – mensagem e objeto – texto e suporte material.

Fotografia pública, um conceito em construção

O circuito social da fotografia nos séculos XIX e XX foi caracterizado pelo advento daquilo que se denomina de fotografia pública.⁹⁷ A noção de fotografia pública associa-se a configuração de ação do poder público, por meio da produção de registros de situações, processos e sujeitos que se associam a ação do Estado e criam a memória visual da ação do poder público. Paralelamente, busca ampliar a noção de documento visual, por entender que qualquer fotografia, ao mesmo tempo em apresenta e representa o mundo visível, por meio de uma linguagem é também o resultado de uma prática social e de uma experiência histórica. Utiliza-se o termo fotografia pública para incluir dentro da análise de fotografias as dimensões de seu circuito social, quer seja definindo a dimensão do espaço público visual, quer seja pela configuração de um público que visualiza essas imagens.

⁹⁷ Mauad, Ana Maria. “Fotografia Pública e cultura visual em perspectiva histórica” IN: **Revista Brasileira de História da Mídia** vol.2, n.2, jul. 2013/ dez. 2013 <http://www.unicentro.br/rbhm/ed04/dossie/01.pdf>

A produção histórica da fotografia pública, ao longo do século XX, associou-se, por um lado, a constituição da sociedade burguesa, liberal e democrática, e por outro ao apoio à propaganda de regimes ditatoriais e fascistas. Sua prática se constitui no âmbito de circuito social, proveniente da cultura dos meios e das mediações, composto pelas agências de produção das imagens governamentais (órgãos ligados ao Estado que possuem a função de registro e arquivo da sua ação sobre o espaço público; bem como as assessorias de imprensa e propaganda que cumprem a função de publicizar a ação do estado como o principal organizador das relações sociais no espaço público); pelas agências da grande imprensa e pelas agências independentes que operam conjuntamente aos movimentos sociais.

Portanto, conjugamos dentro desta rubrica, um conjunto de imagens publicadas em jornais e revistas, mas também, veiculadas em catálogos de exposições e coletâneas de fotografos resultantes da sua prática fotográfica: documental e artística. Assim a noção de fotografia pública vem complementar àquela relativa ao espaço doméstico e da intimidade, reservada à esfera privada das relações sociais. O fundamental é perceber os aspectos dessa comunidade de imagens que estruturam uma linguagem visual comum, migrando de campos de produção visual para outros, a partir de um processo de apropriação e rearticulação dos elementos significantes.

Em compasso com a configuração de uma cultura visual plural e diversificada, ao longo do século XX, a questão social emergiu na cena pública, de distintas maneiras e em diferentes locais, alimentada pelos movimentos sociais e políticos de procedências e tendências também variadas: do movimento operário às demandas de liberdade sexual, passando pelas lutas por direitos civis, guerras pós-coloniais, etc. Tudo isto captado por profissionais atentos ao calor dos acontecimentos. Tais imagens compõem um catálogo, no qual surge uma história redefinida pelo estatuto técnico próprio ao dispositivo da representação: a câmara fotográfica. Nesse outro tipo de escrita da história, o local de sua produção (as agências de produção da imagem: família, Estado e imprensa) e o sujeito da narrativa (os fotógrafos), dividem com os institutos históricos e as academias literárias, a tarefa de imaginar a nação e instituir os lugares de sua memória. Assim, a experiência fotográfica do novecentos redefiniu as formas de acesso aos acontecimentos históricos e sua inscrição na memória pública, a ponto de podermos contar a história do século XX através de suas imagens. Ao mesmo tempo, a produção de imagens fotográficas voltadas para o registro de processos, situações e sujeitos históricos, contribuiu significativamente para a configuração dos sentidos atribuídos ao espaço público na contemporaneidade.

Vale ressaltar que todo o processo de produção de sentido pela fotografia, bem como seu valor autoral, envolve dois movimentos por parte do sujeito-fotógrafo: inscrição e atribuição.⁹⁸ Pela dimensão da inscrição se reconhece o investimento por parte do sujeito-fotógrafo em produzir uma imagem que provoque ressonância no campo social no qual desenvolve sua experiência fotográfica. Esse investimento é o resultado de um trabalho social de produção de sentido definida pela relação entre o sujeito e o mundo visível, com apoio dos recursos, técnicas e concepções do meio do qual provém.⁹⁹ Pelo lado da atribuição, se identificam as relações sociais que sustentam a eficácia da imagem fotográfica e estão diretamente relacionadas ao regime visual do qual procedem. Assim, uma fotografia adquire valor histórico, tanto pela sua capacidade de responder às demandas visuais do circuito social (produção, circulação, consumo e agenciamento) organizados por diferentes instâncias da cena pública (imprensa, mercado, estado, movimento social etc.), como pelos recursos técnicos e estéticos utilizados para esse trabalho.

A fotografia pública, ao longo do século XX, pode ser compreendida segundo dois rumos: o da prática artística e da prática documental.¹⁰⁰ No primeiro caminho, o da prática artística, a fotografia, entre várias tendências, foi pensada, por um lado, como expressão autoral ligada ao pictorialismo e aos padrões clássicos de representação artística, de outro lado, associada às vanguardas contemporâneas, colocou em questão o próprio princípio realista. Assim, a fotografia pública, na sua dimensão de prática artística, esteve tanto comprometida com a pedagogia do sujeito e o cultivo do olhar, quanto com o engajamento de públicos à percepção crítica do mundo visível. No segundo caminho, como registro documental, a fotografia pública esteve associada às agências governamentais, à imprensa ilustrada e a produção das notícias, agindo como janelas que se abriam para o mundo, figurando-o da forma mais realista. Ainda nesse segundo rumo ou tendência, a produção fotográfica novecentista associou-se às práticas de registro de social, servindo para documentar as condições de vida de diferentes setores sociais, os deslocamentos humanos, conflitos e situações limite.

⁹⁸ Lugon, O. L'anonymat d'auteur, IN: Le statut de l'auteur dans l'image documentaire: signature du neuter, Paris: Jeu de Paume, Document 3, 2006, pp.4-13.

⁹⁹ KRACAUER, Siegfried, Photography, IN: Trachtenberg, Alan (ed.). **Classic Essays on Photography**, New Haven: Leete's Island Books, 1980, p. 245-268

¹⁰⁰ KRACAUER, Siegfried, Photography, IN: Trachtenberg, Alan (ed.). **Classic Essays on Photography**, New Haven: Leete's Island Books, 1980, p. 245-268.

Ambas modalidades de fotografia pública integram o patrimônio¹⁰¹ das sociedades históricas. Entretanto, há que se considerar a fotografia, simultaneamente como imagem/documento e como imagem/monumento. Como imagem/documento, considera-se a fotografia como marca de uma materialidade passada, que nos informa sobre determinados aspectos desse passado: condições de vida, moda, infraestrutura urbana ou rural, condições de trabalho, etc. Como imagem/monumento, a fotografia é um símbolo, aquilo que, no passado, a sociedade estabeleceu como imagem a ser perenizada para o futuro. Como documento e monumento, a fotografia informa e também conforma visões de mundo.¹⁰²

Na sequência do texto, com o objetivo de operacionalizar o conceito de fotografia pública, apresenta-se um estudo de caso – a produção sobre o catálogo da Exposição de Angola de 1938 – em que se busca inventariar as imagens e suas histórias, num possível exercício de biografar objetos e imagens fotografadas.

Álbuns fotográficos como arenas da memória pública

Foi publicada uma foto no suplemento de “Cultura”, no sábado cinco de abril de 2014, no *Jornal Público* de Lisboa, que ilustrava a matéria intitulada, ‘Luanda, um olhar desconhecido’, assinada por Sergi B. Gomes. A notícia apresentava ao público português, a exposição que se organizava em torno da descoberta do “Álbum comemorativo da exposição-feira de Angola”, realizada em Luanda em 1938, pelo galerista Alexandre Pomar, na Pequena Galeria, em Lisboa. A imagem que ilustrava a matéria bem como a apresentação do significado da descoberta do álbum para diferentes domínios da pesquisa social me chamou atenção e iniciei uma breve pesquisa para desvendar a história dessa descoberta.

¹⁰¹ Desde os anos 1990, a discussão sobre a noção de patrimônio superou os seus limites materiais, bem como as dicotomias tradicionais entre cultura popular e erudita, associou-se as políticas de construção das identidades plurais próprias as sociedades complexas e, assim, incorporou ao seu debate, as noções de conflito e disputa pela memória. A noção de patrimônio passou, nos últimos 30 anos ganhou novos foros de debate, reflexão e ação social. No panorama dos debates sobre patrimônio na e para a sociedade contemporânea enfatiza-se o estudo sobre os agentes, seus discursos e estratégias de ação. Para um mapeamento do campo de debates cf. Canclini, Nestor Garcia. “O patrimônio Cultural e a construção imaginária do nacional”, IN: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico**, Rio de Janeiro: IPHAN, n.º 23, 1994, pp.95-115.

¹⁰² Mauad, Ana Maria & Lopes, Marcos Felipe de Brum. “História e Fotografia, IN: Cardoso, Ciro & Vainfas, Ronaldo (org.) *Novos Domínios da História*, Rio de Janeiro: Ed. Elsevier-Campus, 2013.



Foto 1

Em tempos de pesquisa on-line, o acesso ao blog de Alexandre Pomar, jornalista e crítico de arte me permitiu retrazar o percurso feito pelo investigador desde 2011. Inicia-se a descoberta do Álbum da feira de Alfarrabistas na Rua Anchieta em agosto de 2011, mencionado no post do dia 28/08:

Adenda, ou autocomentário. O meu exemplar do álbum (comprado ontem na feira dos alfarrabistas da R. Anchieta) tem um interessante carimbo da Biblioteca da Universidade de Lisboa - Faculdade de Direito, e depois um outro que justifica o seu itinerário histórico: "Oferta da Biblioteca da Faculdade de Direito de Lisboa". Lá dentro, um cartão que refere o envio gracioso de Luanda. Depreendo que não foi no tempo maoista do nosso presidente Durão Barroso que a Biblioteca se desfez do catálogo (não se poriam carimbos nas urgências da revolução), mas já antes, quando "o regime" se desfazia do passado colonial, ou do seu passado, apenas. Ou, ainda, mais simplesmente, será só um outro exemplo da tara das bibliotecas (não só nacionais...) se desfazerem dos seus bens? De qualquer modo, paguei-o, e é uma peça preciosa.¹⁰³

A descoberta relatada acima, levaria o investigador a busca de outros exemplares nos arquivos e bibliotecas, registrando a existência de mais cinco exemplares distribuídos na Biblioteca Nacional, no Centro de Intervenção para o Desenvolvimento Amílcar Cabral (CIDAC); na Biblioteca da Universidade de Coimbra, na Sociedade de Geografia e Lisboa e finalmente na Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbekian (entregue pelo próprio pesquisador). A suas descobertas e identificação dos locais de guarda do álbum foi acompanhada pela surpresa do pesquisador em não encontrar referências sobre a sua existência, tampouco a da própria exposição de 1938, na historiografia especializada. O que o levaria a fazer uma verdadeira

¹⁰³ <http://alexandrepomar.typepad.com/>, acesso em 31/05/2014

arqueologia da peça, colocando-a em perspectiva em relação as práticas de propaganda e de registro documental pelo Estado Português da política colonial. Implementada nos anos 1930, essa política estaria fortemente apoiada no lema, atribuído ao político pró-salazarista Henrique Galvão: “Sabe-se que os homens que nasceram num país pequeno querem hoje, firmemente, morrer dentro dum império.”.

Lema que traduzia a tendência colocada em prática a partir de 1931, quando Armindo Monteiro (1896-1955), se torna Ministro das Colônias. A partir de então, o Estado Novo procuraria lançar uma campanha de propaganda com o objetivo de consolidar externamente a ideia do Império Colonial Português, e internamente, de mostrar aos portugueses a ideia de um Portugal Imperial espalhado pelo Mundo, grande, uno e indivisível, que marcará o regime (e o país) nas décadas seguintes.

O procedimento de análise do álbum, acompanhado pelas postagens no blog do investigador, vai se tornando cada vez mais minuciosa, com a descoberta de indícios sobre produção do objeto (confecção do álbum e destino dos negativos); seus artífices – editores, fotógrafo, editora e os resultados políticos esperados. Finalmente, em oito de maio de 2014, relatou-se o resultado da investigação detalhada sobre a trajetória do álbum, seu conteúdo visual e função política, iniciada em 2011.

No Álbum de 1938 as fotografias (c. 140) são atribuídas a C. Duarte, que é muito provavelmente Firmino Marques da Costa (1911-1992). Acompanhou a visita de Carmona às colónias, em 1938, e a ele atribuiu António Sena a autoria principal das imagens dos cinco álbuns fotográficos que a Agência Geral das Colónias publicou em 1939-40[...]O segundo destes álbuns refere a intenção do Governo de Angola produzir um volume dedicado à Exposição-Feira, o que se cumpriu - algumas fotografias publicadas nessas edições são ‘contíguas’, mas não as mesmas: uma colecção de negativos teria seguido para a Agência Geral das Colónias e outra ficou em Luanda (é o que se pode depreender).[...] Será possível atribuir a edição a Vasco Vieira da Costa, cuja presença se reconhece também no grafismo da revista ‘Actividade Económica de Angola’ onde as mesmas fotografias se publicam. [...] O certame realizado durante o governo do coronel António Lopes Mateus (1935-39) foi totalmente levada a cabo por técnicos e artistas de Angola, o que é sublinhado em muitas circunstâncias. Foi inaugurado por ocasião da visita de Carmona a 15 de Agosto (dia da Restauração de Angola, após a ocupação holandesa) e decorreu até 18 de Setembro, precedida pelo anúncio da criação do Fundo de Fomento de Angola com um empréstimo de 115 milhões de escudos. É possível que o início da II Guerra tenha alterado profundamente as expectativas então abertas, levando ao esquecimento da Exposição. Dois anos depois realizou-se a Exposição do Mundo Português.¹⁰⁴

¹⁰⁴ <http://doportoenaoso.blogspot.com.br/2014/02/o-porto-dos-anos-30a-exposicao-colonial.html>, acesso em 31/05/2014.

Em sua avaliação, Pomar projeta o objeto-álbum fotográfico em perspectiva histórica – diferenciando-o do Álbum da Exposição Colonial Portuguesa de 1934, associado à propaganda do regime salazarista e à defesa do domínio colonial como parte da ideologia “Portugal não é um país pequeno”; enquanto o de 1938, adiantaria o perfil da Expo de 1940 em Lisboa, assumindo a centralidade dos espaços coloniais no jogo de representação do Império Português.

O relato sobre a descoberta do álbum, sua produção e o destino de suas imagens relevam aspectos interessantes sobre as tensões que perpassam a economia visual do período. O Álbum de 1938 e a narrativa visual nele proposta valorizavam a projeção arquitetônica no espaço colonial. A escolha pelo estilo *arte déco*, em consonância com os padrões estabelecidos pela cultura ocidental hegemônica, bem como, a valorização dos espaços expositivos, sem a presença dos visitantes (embora se tenha a indicação que cerca de 70 mil pessoas visitaram a expo), concederam à Exposição uma dimensão cênica, apoiada em uma espécie de imaginação futurista do que poderiam ser as colônias. Espaço criado artificialmente para ser destruído, teria nas fotografias publicadas no álbum a garantia de sua perenidade e de monumentalização de um mundo pós-colonial imaginado.

O álbum da exposição de Luanda em 1938, apresenta um lugar criado para ser fotografado. O partido adotado pelo fotógrafo comissionado pelas autoridades locais, priorizou a composição e o enquadramento, em que se retirou do espaço público de Luanda o que esse teria de próprio e de singular – o que lhe daria direito à cidade e aos seus habitantes à cidadania -, e o projeta no espaço público das colônias uniformizadas pela política colonial.

A sequência abaixo recompõe, resumidamente, o padrão narrativo apresentado no Álbum, com destaque para a monumentalidade das edificações, valorizadas pelas tomadas noturnas em que a iluminação realça a perspectiva ascendente, reforçada pela imagem em diagonal (foto3 e foto5). Valoriza-se também o registro das áreas internas, em que os objetos de decoração compõem a ambientação ilusória de um espaço próprio à exibição dos valores de cada lugar. Investimento, esse, reforçado pelo uso de mapas, fotografias e gráficos incluídos na exposição como índices de uma realidade que lhe é exterior, mas complementar (Foto 4 e 9). Completa a narrativa, as fotografias diurnas da exposição, em que apresenta com mais detalhe as opções arquitetônicas dos pavilhões, divididos de forma temática (foto10), cuja tipologia de letras e grafismo, notadamente *arte déco*, contrasta como etnografia da temática figurada; ou ainda, fotografias que apresentam o plano geral da exposição (fotos 6, 7 e 8), em que se destacam a amplitude do espaço expositivo, os símbolos da modernização colonial e das

marcas de poder da metrópole. Uma narrativa que elege o ordenamento dos ângulos retos e da distribuição equilibrada dos planos como marcas da projeção visual do espaço colonial.

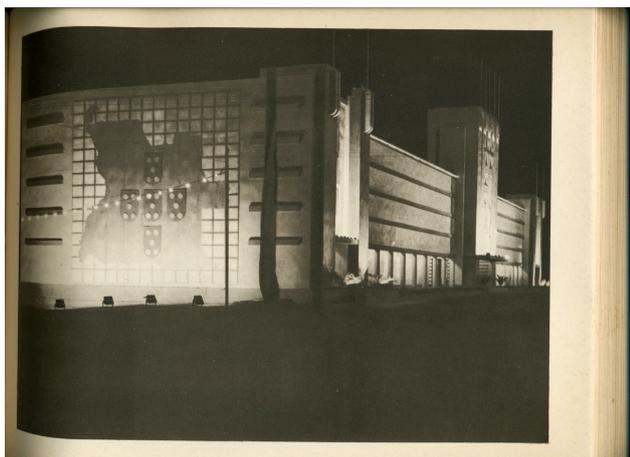
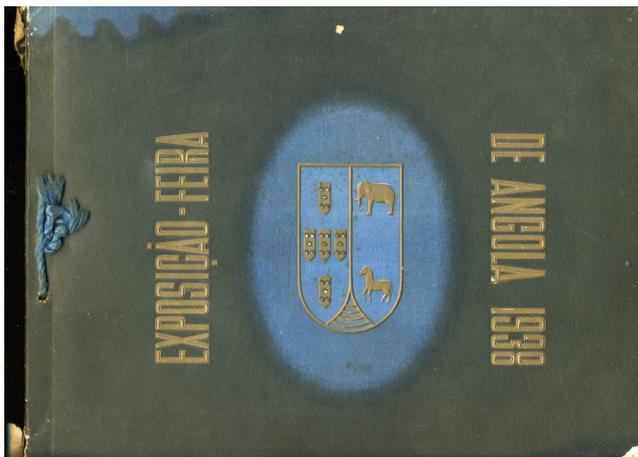


Foto 2

Foto 3

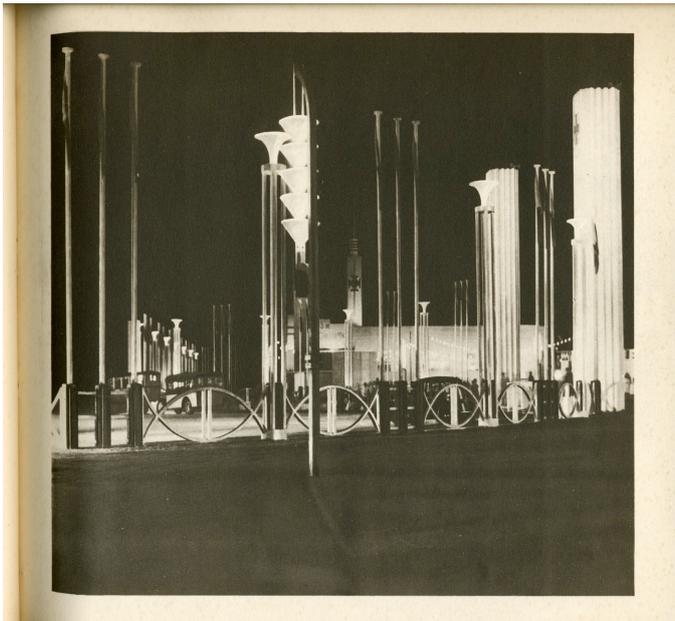


Foto 4

Foto 5



Foto 6



Foto 7



Foto 8

Foto 9



Foto 10



Foto 11

Observa-se ainda, que a composição do Álbum como objeto (foto2) seguiu os padrões dos álbuns de família, com capa dura em cor escura, páginas reunidas por um cordel de cor azul, mas as letras douradas e o brasão não indicam mais a família a quem as imagens recompõem a memória, mas o país cuja memória será monumentalizada nas páginas do álbum. A opção por reunir o registro documental na modalidade álbum de fotografias e doá-lo como se identifica na mensagem da foto 11, ao invés da publicação de uma revista, revestiu a iniciativa de um dever de memória e, o próprio registro fotográfico, torna-se monumento, materialização da memória em patrimônio.

Tendência confirmada pelas fotografias que apresentam a cobertura da visita do presidente Oscar Carmona a Luanda, com destaque, para o evento de abertura da exposição, compondo um álbum suplementar, com imagens também feitas pelo fotógrafo Firmino Marques da Costa, comissionado pela Agencia Geral de Colônias para integrar a Missão cinegráfica de 1937 e 1938, que registrou o périplo do presidente pelas colônias africanas. O repórter fotográfico compôs a representação do poder em cena no álbum da visita

presidencial, por meio de imagens que dialogavam com as tendências contemporâneas da fotojornalismo de cobertura de eventos, em que se revelavam os dignitários do poder como protagonistas da narrativa de acolhimento da multidão que os acompanhavam.

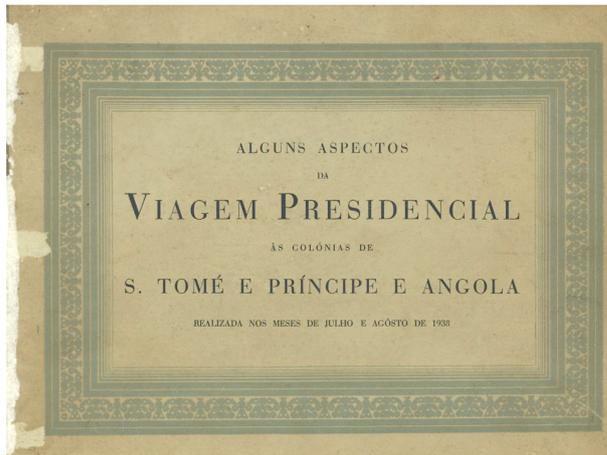


Foto 12

Foto 13



Foto 14

Foto 15

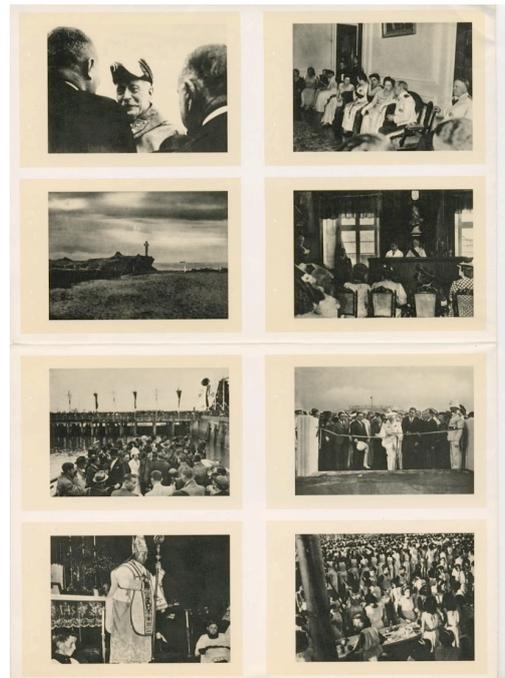
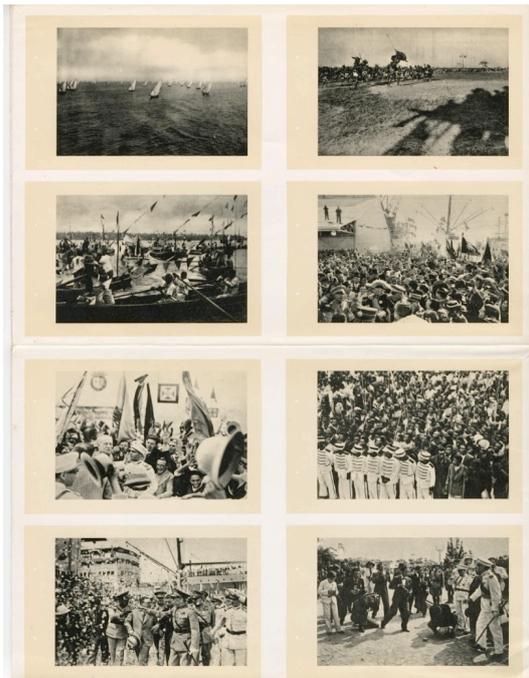


Foto16

Foto 17

O Álbum intitulado “Alguns aspectos da viagem presidencial as colónias de S. Tomé e Príncipe e Angola realizada nos meses de julho e agosto de 1938”, introduz-se pela seguinte nota:

○ *Chefe do Estado ao inaugurar a Exposição-Feira de Luanda, admirável manifestação das possibilidades económicas de Angola; apenas damos resumido número de aspectos deste magnífico certame porque a Direcção da Exposição-Feira resolveu editar um álbum completíssimo.*

Observa-se por essa nota que a mesma cobertura fotográfica serviu para dois objetivos distintos: a inauguração da exposição e a visita presidencial. Por um lado, as autoridades locais de Angola já haviam planejado a edição um álbum completo, por outro, a visita presidencial não se limitaria à abertura da exposição, incluindo-se outras atividades e lugares a visitar. Entretanto, a nota acima reproduzida, não deixa de indicar que a escolha de somente colocar algumas imagens do “magnífico certame”, não foi por parte da administração central, que realmente estaria interessada em garantir como sua as “possibilidades econômicas de Angola”. A disputa pelo espaço fotografado revela uma tensão política extra fotográfica que se evidencia nos combates pela memória.

As fotografias 14 e 15 colocam os personagens da trama oficial em plena performance do poder – corte da faixa de inauguração da exposição pelo presidente devidamente paramentado com seu uniforme; seguida pela imagem do grupo abrindo a visita pública e identificando os distintos públicos que percorreriam a feira, tanto pela indumentária quanto por sua posição mais próxima ou distante do poder. As duas sequências (foto 16 e 17) foram montadas pelos historiadores da fotografia que pesquisaram a vida do fotógrafo Firmino Marques da Costa, e apresentadas no blog de Alexandre Pomar, como uma série complementar com o título “Imagens fugazes”. Interessante notar que nessas duas sequências, o conjunto de vivências, personagens e lugares registrados, é bem mais amplo que a do Álbum da Exposição, pois inclui a viagem do presidente às colônias de São Tomé e Angola. O que se identifica nessas imagens, que demandam uma análise que não cabe aqui nesse texto, é a afluência maciça de um público desidentificado e do destaque para o poder paramentado – exército e igreja.

Vale ainda comentar, que a foto que havia ilustrado a reportagem do jornal Público (foto 1), integra o álbum da exposição de 1938. Trata-se de uma foto que foge ao padrão das demais, pois por ela se cria uma pausa na narrativa da exibição dos espaços expositivos, para trazer os dignitários do poder para o centro da fotografia, como atores principais da mise-en-scène da fotografia oficial. Entretanto, na tomada da foto, emerge o público, em forma de um sujeito com trajés de passeio levemente desfocado que, na lateral esquerda da imagem, foge

do quadro central, se projetando para o espaço extra fotográfico em direção oposta ao objeto central da fotografia – a comitiva presidencial. Essa imagem pode suscitar múltiplas interpretações, entretanto, todas seriam exercícios de imaginação.

O que se cabe indagar é o porquê de se manter na narrativa do álbum da exposição uma imagem que foge ao padrão das anteriores e cria uma tensão visual pelo desequilíbrio entre o centro e a extremidade da foto, deslocando o olhar para o sujeito e subtraindo da comitiva presidencial a força da presença. Uma hipótese factível coloca essa imagem como a ponte entre os dois álbuns, e indica que o segundo foi feito concomitante ao primeiro, reservando à edição o papel de distribuição das imagens feitas pelo mesmo fotógrafo. A montagem de uma narrativa voltada para interesses diferentes, mas complementares, permitiria que cada tipo de memória fosse acionada de forma independente: a memória monumental do primeiro álbum serviria as elites coloniais locais a valorização do espaço colonial de Angola para o seu domínio; ao passo que a cobertura da visita presidencial, tema do segundo álbum, responderia às demandas de confirmação da presença do governo central nas metrópoles.

Colocados em perspectiva comparativa, os dois álbuns – da exposição de 1938 e da visita presidencial – se apresentam como arenas de disputa da memória pública colonial: a primeira associada à promoção de Angola, pelo governador António Lopes Mateus, que expressa a tendência de se criar nas colônias um grande Portugal. A contratação do fotógrafo para produzir uma série especial de fotografias, exclusivamente voltada para valorização do espaço projetado na exposição por meio de signos arquitetônicos, em que se expressaria a modernidade ocidental incorporada ao espaço colonial; e uma segunda que, como fica clara na abertura do álbum da visita presidencial, seria complementar, pois se adotaria uma outra abordagem: a de reportagem de eventos oficiais. Entretanto, o que se apresentou na série de imagens de registro da visita presidencial, foi a ocupação do espaço, deixado vazio nas imagens anteriores, pela presença maciça do público saudando as autoridades, e, o conseqüente, fortalecimento do poder de representação da metrópole na colônia.

Aqui cabe uma nota metodológica, segundo Hart e Edwards, ao se considerar a materialidade das fotografias, individualmente ou em série, organizadas em álbum e associadas à uma narrativa visual ou isoladas em unidades, é fundamental tomar os objetos como meios pelos quais se traduzem as experiências sociais, comportamentos e modos de ser. Assim, os objetos fazem parte das ações humanas e devem ser concebidos como meios de ação, não simplesmente como acessórios da experiência social. Como consequência dessa aproximação conceitual desenvolve-se uma abordagem metodológica que explora a trajetória das

fotografias, separadas ou seriadas, como forma de compreender por meio das suas biografias os discursos que as fundamentam como suportes de práticas sociais.¹⁰⁵

Em que pese, a tese defendida por Pomar, do sentido singular e diferenciado da Exposição de 1938 face as demais, o que se observa é a confirmação do imaginário colonial, incluindo o futuro pós-colonial, representado pelo progresso construtivo de Angola – o arquiteto e a equipe que montou a exposição eram angolanos. Afirma-se a lógica da dominação por meio de imagens que evocam a autonomia do espaço construído e os atributos arquitetônicos de progresso. Assim, em complementação à cultura visual colonialista do exótico, confirmada pela iconografia das exposições coloniais (fotos 18-23), bastante popular nos anos 1930 e 1940, se afirma o pós-colonial imaginado pelas edificações em estilo arte déco e espaços expositivos planejados e artificiais sem a presença do público e do direito a cidade.



Foto 18

Foto 19

¹⁰⁵ In: EDWARDS, Elizabeth; HART, Janice. "Introduction: photographs as objects". In: Photographs Objects Histories. New York: Routledge, 2004.

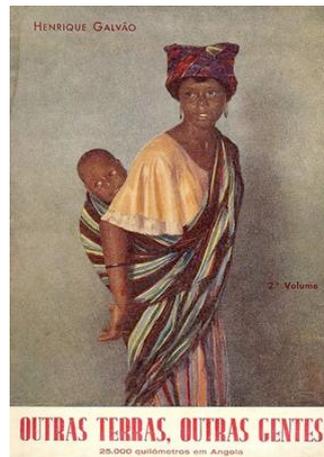


Foto 20

Foto 21

Foto 22

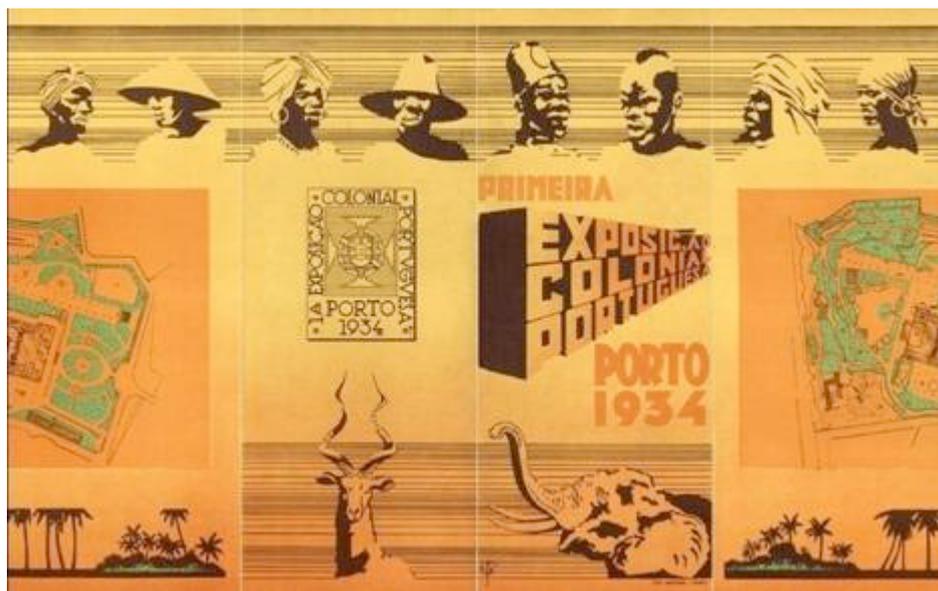


Foto 23

A associação entre patrimônio cultural e fotografia pública possibilita que se considere, na perspectiva de Canclini, a pluralidade dos discursos que fundamentam o imaginário das

identidades nacionais (coloniais e pós-coloniais) forjadas nos processos históricos. De acordo com esse autor,

Aquilo que se entende por cultura nacional muda de acordo com as épocas. Isto demonstra que, mesmo existindo suportes concretos do que se concebe como nação (o território, a população e seus costumes, etc.) em boa parte o que se considera como tal é uma construção imaginária [...]. O imaginário discursivo contribuiu para formar o sentido do nacional, selecionando e combinando suas referências emblemáticas, dando-lhe até o presente uma unidade e uma coerência imaginárias. Chamo-os assim pelo caráter de construção desses textos e imagens, e porque informam tanto sobre feitos altamente significativos quanto sobre o modelo ideal de nação dos que os elaboram. [...] À medida que esses discursos alcançam uma eficácia social, ou seja, que são partilhados e contribuem para formar uma concepção coletiva da nação, se constituem em patrimônio (tradição objetivada).[...] ¹⁰⁶

Observa-se, portanto, que a produção das fotografias quanto os seus possíveis usos são fatos políticos de uma história que não se conta por eventos, mas que se elabora por problemas. A relação entre imagem fotográfica e política está na base da condição histórica do dispositivo fotográfico, como um importante meio de representação social, e da fotografia como prática de produção de sentido social. Assim, é pública, não é somente a fotografia publicada, mas aquela que se refere ao espaço público como tema e que tem no espaço público o seu lugar de referência política. A fotografia pública organizada em álbuns, publicadas em revistas ou dispostas em séries de arquivos, apresenta-se como arena de disputa da memória pública. As trajetórias e rumos que essas imagens, em suas biografias percorrem, deixam o rastro das ressignificações que o passado assume a cada presente.

Vale, por fim, destacar o valor dos patrimônios visuais para as políticas de memória, sobretudo a memória pública. As fotografias produzidas na exposição de 1938 e no périplo presidencial, foram organizadas em álbuns que depositadas em arquivos ficaram inertes até cobrarem vida em uma outra exposição, em Lisboa, muitos anos depois. Ao recompormos a biografia dessas imagens indagamos sobre os circuitos sociais, os agentes envolvidos na sua produção, circulação, consumo e, questionamos, seu posterior arquivamento como registro

¹⁰⁶ Canclini, Nestor Garcia , “O patrimônio Cultural e a construção imaginária do nacional”, IN: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico**, Rio de Janeiro: IPHAN, n.º 23, 1994, p. 98.

documental neutro de uma história que já havia passado. Entretanto, esse trabalho de escavar os extratos do tempo que, cobriam o álbum e suas imagens, foi lhe atribuindo um novo valor de documento/monumento da empresa colonial portuguesa. De registro factual a património visual, as imagens se revelam pela operação histórica.