

Fotografia, história e estudos sociais: Propostas de interdisciplinaridade Teórica aplicada à revista *Careta*.

Photography, history and social studies: proposals of interdisciplinary theoretical applied in *Careta* magazine.

Cláudio de Sá Machado Júnior¹
Maria Letícia Mazzucchi Ferreira²

Resumo: Este artigo propõe reflexões teóricas acerca de revisões e reflexões engendradas a partir dos estudos oriundos dos campos da história visual e dos estudos sociais, tendo como pressuposto uma sucinta seleção de fotografias publicadas no semanário ilustrado carioca *Careta*, entre os meses de abril e junho de 1920. Caracteriza-se, sobretudo, como uma tentativa de aproximar as discussões realizadas pelos diferentes campos do conhecimento, a partir de referenciais teóricos específicos e buscando o preenchimento de lacunas para a constituição do que poderia se constituir como uma leitura histórico-sociológica das formas de sociabilidade dos segmentos sociais visíveis nas imagens fotográficas.

Palavras-chave: Fotografia. História. Estudos sociais. Revista *Careta*.

¹ Professor pós-doutorando do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da UFPel, bolsista do PNPDI/CAPES. Doutor em História pela UNISINOS. Mestre em História pela PUCRS. Especialista em História do Brasil pela FAPA. Licenciado em História pela UNISINOS. Primeiro tesoureiro da ANPUH-RS e coordenador do GT História Cultural RS (atividades voluntárias). Docente com experiência na Educação Básica (Fundamental e Médio) e Ensino Superior (extensão, graduação e pós-graduação), tanto presencial quanto a distância.

² Professora Associada da Universidade Federal de Pelotas. Tem experiência na área de Patrimônio, atuando principalmente nos seguintes temas: patrimônio industrial, patrimônio imaterial, tradição, memória, museus. É docente no Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas. Foi membro da comissão de implantação do Curso de Bacharelado em Museologia, atuando como Coordenadora do mesmo entre 2006-2008. Presidente da Comissão de implantação do Curso de Bacharelado em Conservação e Restauro de Bens Culturais Móveis. Como pesquisadora possui projetos na área de Políticas públicas no campo do patrimônio e memória; História dos Museus, Memórias de exilados, patrimônio industrial. Foi pesquisadora do Inventário Nacional de Referências Culturais: Doce Pelotense, promovido pelo IPHAN, Monumenta e UNESCO. Coordena o projeto "Instituições, legislação, territórios e comunidades: perspectivas sobre o patrimônio material e imaterial no Brasil e Argentina", envolvendo a UFPel e a Universidade de Buenos Aires. Realizou estágio de pós-doutorado no Laboratoire d'Ethnologie et l'histoire de l'institution de la culture (LAHIC_EHESS) em Paris, pesquisando sobre o tema de Políticas Públicas de patrimônio imaterial. Coordena, pelo lado brasileiro, o projeto de cooperação com o Laboratoire d'Anthropologie et Sociologie de la Mémoire, Identité et Cognition Sociale (LASMIC), da Universidade de Nice, França. Participa de projeto de investigação sobre patrimônio tecnológico coordenado pelo Museu de Astronomia, MAST. Áreas de interesse: museus, regimes memoriais, patrimônio cultural, patrimônio industrial, políticas públicas de patrimônio e memória.

Abstract: This article proposes theoretical reflections about revisions and reflections engendered from studies from the fields of visual history and social studies, taking for granted a brief selection of photographs published in the weekly illustrated carioca *Careta*, between April and June 1920. It's characterized mainly as an attempt to bring the discussions held by the deferments fields of knowledge from specific theoretical frameworks and seeking to fill gaps in the constitution that could be read as historical and sociological forms of sociability social segments visible in images.

Keywords: Photography. History. Social studies. *Careta Magazine*.

No artigo *Fontes Visuais, Cultura Visual, História Visual: balanço provisório, propostas cautelares*, publicado na *Revista Brasileira de História*, Ulpiano Bezerra de Meneses (2003, p. 28) afirma que o pesquisador que lida com imagens deve se lembrar que seu objeto de estudo, para além de sua própria materialidade, concerne aos questionamentos que visam o conhecimento social. Segundo o autor, são as questões sociais que incitam um determinado estudo, inclusive aquelas que se utilizam de imagens. Neste caso, podemos fazer a mesma referência no que diz respeito às fotografias. As fontes históricas fotográficas possibilitam a identificação de vestígios referentes a formas de consumo e à produção. Trata-se de questões relacionadas não somente à visibilidade fotográfica, mas também sobre aquilo que não está visível em sua materialidade, caracterizando-se como códigos culturais que remetem para além do recurso visual. Destaca-se, assim, a importância de uma aproximação entre os estudos históricos e os estudos sociais, visando à realização de análises fotográficas e almejando um conhecimento mais consistente sobre o passado social.

Entre outras possíveis, a historiografia contemporânea dispõe de duas propostas não necessariamente independentes para a realização de uma pesquisa com imagens fotográficas: 1.º) uma abordagem que se valha da visualidade para narrar determinado fato do passado; 2.º) e outra que narra a trajetória dos métodos e implementações de novas tecnologias aos usos da imagem. Em outras palavras, percebe-se o desenvolvimento de caminhos que direcionam para o que se poderia chamar como: 1.º) história *da* fotografia; 2.º) e história *pela* fotografia. De maior interesse para os objetivos do presente texto, e com base em pesquisa realizada em momento anterior (MACHADO JÚNIOR, 2006a), convergindo com a proposta feita

por Ulpiano Bezerra de Meneses, destacar-se-ão mais as perspectivas que valorizam mais a sociedade do que propriamente as técnicas fotográficas por ela empreendidas.

Os estudos sociais, auxiliados pelos pressupostos da história cultural, exigem por parte do historiador um esforço de adesão a temas transversais, visando à exploração exaustiva de suas fontes para o encontro de formas apropriadas – e argumentos consistentes – para a constituição de narrativas sobre o passado. Neste sentido, constrói-se um caminho distinto para o que se convencionou chamar como história antropológica (BURGUIÈRE, 2001) ou mesmo história social (MATTOS, 1997), em sentido semântico amplo, muito mais próximo de uma convenção institucional do que algo estritamente epistemológico. E surge, assim, como um desafio para o pesquisador das imagens a valorização dos detalhes e dos subentendidos em fontes não textuais, sempre com a finalidade de potencializar o conhecimento sobre a sociedade. São estes empreendimentos significativos, pois, segundo Paul Ricoeur (1994, p. 253), o historiador geralmente dirige-se a um leitor desconfiado, que espera dele não somente uma narrativa, mas também uma autenticação – estando, muitas vezes, este profissional preso à comprovação e inseguro quanto às abordagens de reflexões abstratas. De maneira geral, o historiador encontra-se condicionado mais a questões sobre o desenvolvimento de conceitualizações e à problemática geral da objetividade.

Desde as últimas décadas há um aumento gradativo de pesquisas calcadas nos chamados estudos culturais, conforme se percebe por qualquer consulta feita a lista de dissertações e teses defendidas nos Programas de Pós-Graduação em História no Brasil. Representações estas oriundas de um debate historiográfico interno, que visa extrapolar as fronteiras da mera e simples interpretação histórica, que apesar de realizar uma crítica às fontes, não ultrapassa as fronteiras signo-comunicativas. Ainda tende a superar alguns obstáculos impostos pela herança de escolas tradicionais (BOURDÉ; MARTIN, 1990), buscando apoio não somente nas demais disciplinas das ciências humanas, mas também no campo de estudos da linguagem.

O presente texto vai ao encontro desta proposta interdisciplinar. Considera-se a dificuldade de se conceber limites específicos para a atuação dos pesquisadores com formação em História, evitando os clichês que se baseiam em pesquisas calcadas em meros marcos temporais, sempre pedagógicos. No entanto, reconhece-se que não se pode abrir mão completamente de uma narrativa acessível ao grande público. Trata-se de uma proposta para encontrar um meio termo ao estudo das fontes históricas,

sejam visuais ou textuais, sem incorporá-las às normas rígidas ou estruturas teóricas imóveis e imutáveis. Cabe saber relativizar algumas questões referentes a esta problemática sem cair em um relativismo extremo (MAUAD, 2008, p. 42). No caso das fontes visuais, deve-se saber amarrar os códigos da cultura perceptíveis nas fotografias, seja qual for o seu suporte, sem desvinculá-las de um contexto específico e experimentado a partir da vivência do cotidiano (GODOLPHIM, 1995, p. 136).

Fotografia, década de 1920 e revista *Careta*

As efervescências políticas, econômicas e, de uma maneira geral, culturais que marcaram a entrada da década de 1920 e o Rio de Janeiro da época, devem ser consideradas. Através de um mapeamento prévio dos locais preferidos para o registro fotográfico da *Careta*, percebeu-se claramente a opção pelas áreas centrais da cidade, ou seja, as regiões mais urbanizadas. Guy Bellavance (1997) demonstra a relação próxima que a cidade, especialmente no que condiz ao seu projeto arquitetônico, pode estabelecer para com os costumes fotográficos de sociedades desenvolvidas no âmbito urbano.

De outro modo, redirecionando o foco de estudos da cidade para o estudo dos indivíduos, identificam-se nos sujeitos sociais papéis e funções específicas a serem exercidas ou acomodadas dentro de suas respectivas tramas. Neste caso, fotografias sobre a sociedade, em uma situação em que ela está em destaque no enquadramento fotográfico, podem representar ambas as coisas, mas de forma contraditória: uma cidade ordenada e com uma natureza domesticada em um segundo plano (ou plano-cenário), e um contraponto com segmentos sociais menos privilegiados, aglomerado em massas sociais (CANETTI, 1995), descaracterizados de benefícios nesta sociedade. Uma sociedade de pobres que aparentemente é caótica, mas que de sua sociabilidade pouco se conhece.

É neste complexo urbano que, aos poucos, destacam-se as individualidades, processo indissociável da modernização, segundo os pressupostos de Alain Touraine (1994, p. 213), alimentando gradativamente o sistema econômico vigente e explorando, através do consumo desordenado, a aquisição de um *status* social cada vez mais elevado. Se a História que se desenvolve através das narrativas existentes nas imagens fotográficas pode se fundamentar em leituras de cunho antropológico para elucidar determinado fato, antes deve se embasar na composição de sistemas de

comunicação e cognição da imagem. Vislumbra-se uma transdisciplinaridade bimodal que assume caráter de maior significação, transpondo as fronteiras dos campos do conhecimento, tais como a comunicação, a semiótica, a psicologia e a filosofia.

Aparentemente, o historiador, um indivíduo formatado institucionalmente, assemelha-se a um grande intruso interdisciplinar. Afirma que seu ponto de partida é sempre o do seu campo, da História, e que os demais estudos, mais específicos e muito bem desenvolvidos pelos demais profissionais, servem-lhe como suporte para a criação de suas interpretações e suas metalinguagens. Talvez assim o faça por um ato de respeito e etiqueta acadêmica, sabendo, ele próprio, das fronteiras do conhecimento como uma construção cultural. Acontece que, na maioria dos casos, este suporte torna-se fundamental para o desenvolvimento de suas ideias, de suas propostas de comprovação e reflexão, aparentando realizar não somente uma investigação histórica, mas algo que almeja ir além. Talvez além da sua própria capacidade. Mas, conforme mencionado anteriormente, cabe saber relativizar: buscar dosagens de conhecimento acadêmico para o equilíbrio teórico de sua pesquisa.

É significativa a contribuição dada pelos estudos antropológicos aos estudos históricos, excepcionalmente na busca pela interpretação do cultural. Nos pressupostos dos estudos históricos sobre a visibilidade da sociedade carioca na revista *Careta*, durante a década de 1920, destacam-se os comportamentos visíveis, conotando gestos, lugares, perfis e indagações sobre a identidade dos indivíduos, assim como os recursos da imprensa periódica por eles administrados e consumidos. Enfatizam-se perspectivas a partir de dois tipos de olhares sobre as fotografias da revista: 1.º de ordem externa (percepção cognitiva), que considera a multiplicidade das interpretações produzidas a partir de narrativas das imagens; 2.º e de ordem interna (elementos constitutivos), que consideram a fotografia como um documento potencial, registros de fragmentos de um passado construído visualmente. E a fotografia deve ser considerada no seu contexto de circulação. De acordo com Ana Luisa Martins (2003, p. 77):

A fotografia – com seu poder multiplicador – potencializou a informação, levando aos mais diversos públicos à informação até então subtraída ao analfabeto e às camadas desfavorecidas. Sua mensagem atingia indistintamente o letrado, o semi-analfabetizado e até o analfabeto. O alcance foi imenso, levando-se em conta a força da imagem, sempre procedente no conjunto, da esfera do simbólico.

Um estudo com fotografias deve ter como objetivo maior a análise da sociedade. As fotografias são, portanto, os pressupostos para a realização de uma interpretação do social. Através destas especulam-se informações sobre os papéis de determinados indivíduos, assim como sua rede de relações. Estes papéis sociais têm, segundo os pressupostos de Richard Sennet (1988, p. 51), códigos de crença implícitos, pois visam o controle do próprio comportamento, do comportamento dos outros e das situações dispostas às experiências. Em alguns momentos a vida particular assume as características, na fotografia, de uma vida pública. A sociedade carioca dos anos 1920 encontrou nas ruas o espaço para a encenação do cotidiano: uma espécie de teatro da vida real. Nesta encenação, reproduzida em alguns momentos como se fosse a própria arte, recebe-se um toque do que se concebia como modernidade: atos públicos e visíveis de ilusão e desilusão se encontram. No caso da revista *Careta*, onde há nas fotografias uma espécie de contrato social entre *quem registra* e *quem se deixa registrar*, as vicissitudes são mais convergentes para as alegrias, para os momentos pomposos (cf. figura 1), e, de maneira geral, quase não representavam as decepções da vida.

Figura 1 – O vestígio visível que pode caracterizar a interpretação metonímica do passado



CARETA, Rio de Janeiro, n. 616, 10/4/1920³

³ Cabeçalho: "O Pavilhão. O novo estabelecimento da Rua do Ouvidor, 108". Legenda: "Grupo de pessoas presentes à inauguração, vendo-se à direita e no meio os sócios componentes da firma Cruz, Miranda & Cia".

A câmera fotográfica passou a constituir-se em uma espécie de ritual que acompanhou as transformações da vida moderna na capital da República, no ingresso da década de 1920. Junto com a inovação das tecnologias trazidas com a energia elétrica, as seduções da medicina e a revolução nos transportes, entre alguns exemplos, vieram as reformas da educação, as insurreições militares e as transgressões – (in)contestáveis – nos campos das artes e da literatura no Brasil. O que mereceu importância social dos segmentos detentores do capital financeiro e dos meios de comunicação, recebeu registros fotográficos. Desde a virada do século XIX para o XX, a fotografia multiplicou-se e tornou-se um objeto de manuseio não só de profissionais, passando desde a produção e circulação de cartões-postais aos *portraits* familiares (cf. LIMA, 1991). A sociedade que teve acesso a estas inovações teve que se adaptar às transformações ocorridas nas grandes cidades, entre elas o Rio de Janeiro, que estava em amplo processo de desenvolvimento urbano e com grande influxo de capital. Significava a adequação cultural aos novos ritos e ritmos urbanos (SEVCENKO, 1998), ditados por convenções que passariam a ser denominadas como *modernas*.

Nas fotografias ficou representado um modelo idealizado de sociedade, o qual, com o decorrer do tempo, através do fragmento pôde ganhar um sentido mais amplo: a dimensão de um todo (PESAVENTO, 1997, p. 34). E neste sentido, de maneira geral, passa a constituir-se na trama social uma espécie de *imaginário urbano*, que posteriormente pode vir a se tornar uma memória coletiva, no qual a fotografia possui um papel específico entre os vários a ela atribuídos pelos sujeitos sociais. Trata-se do perigo metonímico das fontes históricas visuais, que levam a narrativas que tomam a parte como se fosse o todo. O valor das imagens fotográficas fundamenta-se na capacidade de quem as vê. As fotografias propriamente ditas quase não têm significação nelas mesmas: seu sentido lhes é exterior, é essencialmente determinado por sua relação efetiva como o seu objeto e com sua situação de enunciação (DUBOIS, 1994, p. 52), em face de determinado contexto.

Complexo de códigos teóricos e metodológicos

As fotografias, dependendo das circunstâncias em que estão sendo observadas, podem representar a materialização da experiência vivida, as doces lembranças do

passado, as memórias de uma trajetória de vida, os flagrantes sensacionais, ou ainda, mensagens codificadas em signos (CARDOSO; MAUAD, 1997, p. 405). As imagens fotográficas ganham significados com o passar do tempo e engendram narrativas do passado com aparentes argumentos consistentes. Sua representatividade icônica sobre a existência de pessoas e paisagens presentes em determinado momento, em um lugar específico e por alguma razão, dá-lhe um falso valor de verdade, que nem é completamente falso, nem completamente verdadeiro. Olhar fotografias é, em primeiro lugar, estabelecer contato com índices. Em um segundo momento, ela pode tornar-se parecida, tornando-se ícone, e adquirir sentido, tornando-se símbolo, a partir de determinadas circunstâncias. Para uma perspectiva oriunda dos estudos semióticos – esta nem sempre bem-vista parceira dos estudos histórico-visuais – todas as linguagens referentes à interpretação das imagens, principalmente as fotográficas, caracterizam-se como uma espécie de signo híbrido (SANTAELLA, 1983, p. 69). Trata-se de hipoícones – portanto, de imagens – e de índices referenciais que oferecem expressivos subsídios para os estudos sociais e os estudos de cunho histórico.

Figura 2 – Produtos de consumo da teoria e na prática: a publicidade e a fotografia



CARETA, Rio de Janeiro, n. 620, 8/5/1920⁴

⁴ Legenda: "Instantâneos".

Fotografias denominadas pelo termo *instantâneas* (cf. figura 2) sugerem que nem sempre aquilo que conceitualmente remeteu às noções de acontecimentos em seu exato momento caracterizou-se como um gesto espontâneo. Visualmente constata-se a existência de certo sincronismo no olhar, nos passos e no balançar das mãos, que seriam concernentes a alguns comportamentos perceptíveis femininos (MACHADO JÚNIOR, 2006b). Na busca de um olhar voltado para a produção de uma narrativa de estilo antropológico (OLIVEIRA, 1995), encontramos em Alfredo Bosi (1988, p. 66) o subsídio para dois modos de interpretação do “ver”: 1.º) ação *receptiva* e; 2.º) ação *ativa*. O olhar *receptivo* é o comum, aquele realizado no primeiro momento da visão. Já a observação aprofundada de gestos e comportamentos, buscando uma decodificação social, é referente ao olhar *ativo*, atento aos detalhes e rico em interpretações. Olhar fotografias pode ser um duplo ato, caracterizado tanto por uma visão consciente como uma ação inconsciente.

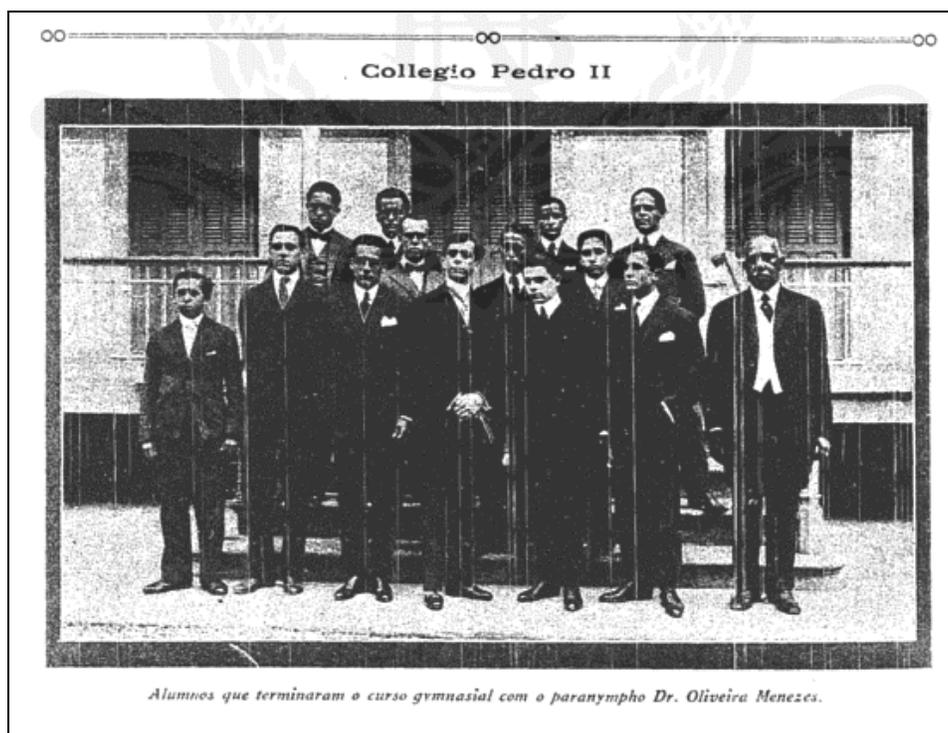
Aos olhos do historiador que busca fundamentação na leitura antropológica cabe não somente a noção de um olhar crítico, *ativo*, mas também o despertar da consciência. Há a necessidade de realizar uma espécie de *mea culpa*, considerando uma não neutralidade de quem observa, mas sim uma *terceira via de comunicação* com a imagem. É inevitável, contudo, a existência concomitante de um olhar distraído, possivelmente gerado pela quantidade de imagens expostas em sequência diante de suas retinas. As imagens que se apresentam ao sujeito que as observa, lembra Alfred Schultz (1979, p. 170), são consumidas conscientemente e inconscientemente, e compreendidas em diferentes níveis.

Em primeiro lugar, há a interpretação de que a pessoa observada é realmente um ser humano e não uma imagem de qualquer tipo. O observador estabelece isso unicamente através da interpretação de suas próprias percepções do corpo do outro. Em segundo lugar, há a interpretação de todas as fases externas da ação, isto é, de todos os movimentos corporais e seus efeitos. Aqui também o observador se engaja na interpretação de suas próprias percepções, exatamente como quando observa o voo de um pássaro ou o balanço de um galho ao vento. A fim de compreender o que está ocorrendo, ele apela unicamente para a sua própria experiência passada, não para o que está acontecendo na mente da pessoa observada.

Apesar de apresentar-se como uma imagem muda, a fotografia não é submissa, pois não é possível fazê-la dizer simplesmente qualquer coisa, de forma arbitrária. Mas o *enquadramento fotográfico* é passível do recorte, e repleto de subjetividade, tornando visível uma realidade idealizada, correspondente, na maioria dos casos, aos

anseios de quem a produz. Como objeto imóvel e estático, pode representar sua condição no tempo presente, mas como objetos iconográficos podem, no caso das imagens representativas em seu conteúdo pela presença de pessoas, reconstituir o que as levou a estarem ali: daquele jeito, naquele momento, criando falsas verdades visuais, e possivelmente convencendo aqueles que as observam sem pensar em seus desenlaces (intriga fotográfica). Em sua totalidade, as fotografias devem ser concebidas pela mensagem que se organiza a partir de segmentos de expressão e de conteúdo, registrando acontecimentos em uma linguagem de parâmetros visuais. Para tanto, sua validade consiste na necessidade do estabelecimento de uma relação dialética entre seu significado e o seu significante.

Figura 3 – Produtos de consumo da teoria e na prática: a publicidade e a fotografia



CARETA, Rio de Janeiro, n. 617, 17/4/1920⁵

O incômodo termo *leitura de imagens* atribui sentido à fonte visual, gerando toda uma expectativa de possibilidades de interpretação semiótica. No entanto, uma fotografia fora do seu contexto histórico assume caráter meramente estético. De que valeria analisar uma fotografia sobre alunos do Colégio D. Pedro II (cf. figura 3) sem

⁵ Cabeçalho: "Colégio Pedro II". Legenda: "Alunos que terminaram o Curso Ginásial com o paraninfo Dr. Oliveira Menezes".

saber a significação desta instituição para a história da educação brasileira? Estudioso da comunicação, Lorenzo Vilches (1997) sugere referências teóricas e metodológicas interessantes ao historiador que pretende trabalhar com fontes fotográficas vinculadas à imprensa. Sua proposta estrutural compreende não somente o conteúdo visual, mas também as fases de constituição de um jornal, que podemos perfeitamente reconsiderar para a aplicabilidade no produto de uma revista, considerando as respectivas diferenças dos veículos de informação. Distribuída na página, a narração visual se inter-relaciona com a narração textual. Uma serve de extensão para outra, e outras vezes confundem a mensagem, chegando até mesmo a distorcê-la, tornando-a ambígua.

No que tange a classificação do conteúdo visual, estabelecer uma tipologia para fotografias caracteriza-se como uma iniciativa sempre subjetiva. E não poderia ser diferente. Visto que mesmo atribuídos de signos, os elementos do conteúdo fotográfico são muito instáveis e, portanto, não fixos. A interpretação da fotografia é, antes de tudo, uma interpretação humana e estará dependente de múltiplos aspectos que constituem o universo cultural do indivíduo que as observa. Assim, a análise dos códigos semânticos da fotografia, e especificamente da fotografia de imprensa, deve considerar dois polos essenciais: 1.º) um que esteja relacionado às *competências do leitor*; 2.º) e outro que esteja relacionado à *organização do conteúdo fotográfico* propriamente dito.

Este engajamento de organização e interpretação do conteúdo fotográfico, resultando em uma espécie de *leitura-narrativa* das imagens fotográficas, tem raízes nas teorias *gestaltistas* da percepção ocular. Miriam Moreira Leite (1999, p. 106) destaca a importância de dois intelectuais para o desenvolvimento destas reflexões: Ernest Gombrich e Rudolf Arnheim. Enquanto Gombrich (2000) enfatiza mais questões referentes à pintura, enquanto Arnheim (1986) nos estudos sobre o que ele denomina como pensamento visual. Na relação entre mundo e mente, temos uma ação do pensamento que percorre o exame, a prova, a reorganização e a armazenagem dos objetos visuais. Através da experiência visual, contemplamos o mundo que está ao nosso redor, abstraindo-o pela percepção. Este processo de entendimento pode ser tanto lento quanto veloz, variando de acordo com o indivíduo que realiza a ação de olhar, confirmando, reapreciando, mudando, complementando, corrigindo e aprofundando os conteúdos visualizados.

As operações cognoscitivas referem-se ao material, que é de natureza perceptual. Nem sempre a abstração estará desvinculada do intelecto, interagindo com o processo visual, pois os pensamentos influem no que vemos e vice-versa. Temos, assim, uma espécie de harmonia entre a percepção e o pensamento. Os pressupostos do pensamento visual, de certa forma, obedecem a determinadas normas de comportamento, também embasadas nos pressupostos da fenomenologia proposta por Maurice Merleau-Ponty (1975, p. 152). Segundo o autor:

O que a atitude motora traz não são os conteúdos, é sobretudo o poder de organizar o espetáculo visual, de traçar entre os pontos do espaço representado as relações das quais temos necessidade. Este pretenso recurso aos dados tácteis é em realidade um recurso ao espaço vivido, por oposição ao espaço virtual nos quais nossas indicações inicialmente se situavam.

Para o sociólogo Sylvain Maresca (1998, p. 116), fotografar requer confrontar-se com as realidades existentes, sejam elas semelhantes ou não entre si. Neste caso, quando o historiador busca narrativas antropológicas ao pesquisar as imagens fotográficas, necessita criar uma espécie de ligação entre a imagem mecânica e a imagem vivida, em um esforço de interpretação dos possíveis códigos culturais implícitos na fonte documental. Não se trata, todavia, de encontrar o máximo de mensagens existentes na imagem fotográfica, e sim de compreender o que este tipo de mensagem, em dada circunstância, é capaz de provocar.

Apresenta-se como dever do historiador a busca de reflexões e explicações acerca dos comportamentos sociais, inseridos em seus contextos específicos de produção, repercussão, apropriação e reprodução. Permanece a imagem fotográfica como uma representação congelada – e criada – de uma dada realidade, expressa através da apreensão das lentes fotográficas e da percepção de seus fotógrafos. E é neste sentido que se converge à proposta de Roland Barthes (1990) e sua ideia de paradoxo da fotografia: ao mesmo tempo em que ela é *análoga*, também é um produto de *conotação*.

Reencontros com a história visual

Em consonância com a maior parte da produção historiográfica recente sobre a República Velha, mesmo considerado-a em toda a sua diversidade, existe um determinado consenso entre os historiadores a respeito do papel intelectual na sociedade brasileira. Seriam estes grupos os responsáveis pela diligência indireta dos

padrões de comportamentos urbanos. O estabelecimento de uma espécie de rede de relacionamentos apresenta-se como um fator indispensável para a regeneração de um tipo de *status*. Neste contexto, o uso do termo *rede*, em sua linguagem mais corrente, serve para definir os vínculos que reúnem um determinado grupo social, consagrando, relativamente, a utilização da noção de *sociabilidade*. No caso da camada social privilegiada, no Rio de Janeiro da República Velha, a aceitação ou não do rótulo de *moderno* é construído na rede informal do cotidiano (VELLOSO, 1996, p. 32). Assim, salões, cafés, casas editoras, academias, escolas, revistas, e teatros são lugares preciosos para a análise do movimento de fermentação e circulação de ideias (GOMES, 1993, p. 65). No entanto, nas fotografias da sociedade carioca visível, na década de 1920, conforme a edição da revista *Careta*, nem sempre é uma tarefa fácil mapear estas redes. A legenda assume um papel indispensável neste momento, mesmo que seja para apenas para a identificação de espaços e de grupos sociais inominados (cf. figura 4).

Figura 4 – Produtos de consumo da teoria e na prática: a publicidade e a fotografia

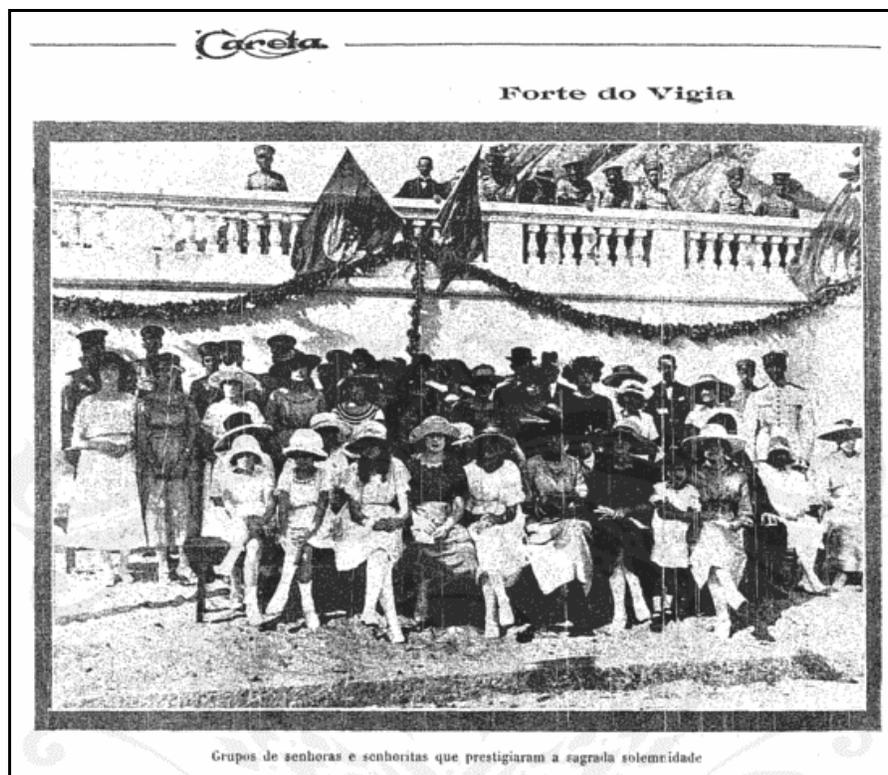


CARETA, Rio de Janeiro, n. 624, 5/6/1920⁶

⁶ Legenda: "Alunos laureados do Instituto de Música".

Deve ser considerado que o Rio de Janeiro de 1920 apresentava uma realidade cultural complexa e detentora de um caráter multifacético: uma fantástica constelação de realidades distintas, mas que raramente se comunicam umas com as outras (FALCON, 1995, p. 72). A cidade do Rio de Janeiro desenvolvia-se sob a égide de um forte sentimento cosmopolita e sua elite, de certa forma, reconhecia-se como dessemelhante do restante da população: apropriava-se de alguns aspectos de sua cultura, mas não se considerava como igual. A análise do conteúdo fotográfico leva a reflexões sobre as apropriações culturais da sociedade carioca, em seu segmento visível na revista *Careta*, com padrões urbanos das grandes capitais europeias e, ascendentemente, estadunidenses. Estas influências estiveram presentes nos modelos de consumo e nas referências culturais destes grupos sociais, presente nos gestos corporais e nos objetos de consumo presentes no enquadramento fotográfico.

Figura 5 – Produtos de consumo da teoria e na prática: a publicidade e a fotografia



CARETA, Rio de Janeiro, n. 626, 19/6/1920⁷

⁷ Cabeçalho: "Forte do Vigia". Legenda: "Grupos de senhoras e senhoritas que prestigiaram a sagrada solemnidade".

Em tempos de reconstrução do sentimento cívico-republicano (cf. figura 5), criava-se a imagem fotográfica de uma sociedade que se queria branca, católica e moderna. Sugere-se o desejo de se instituir convenções e valores ao cotidiano, negando-se, concomitantemente, a existência de um contingente grande de indivíduos pobres, composto, em sua maioria, por uma população de etnia negra (CHALHOUN, 1986, p. 37), remanescente do sistema escravista, que constituíam, em seu conjunto, uma proporção superior às limitadas necessidades do setor industrial de serviços da cidade. Nas palavras presentes em alguns dos editoriais da revista, o que mais importava para as elites era ser *chic* e *smart*.

Conforme remonta o historiador Nicolau Sevcenko (2003, p. 41), visava-se, entre outras coisas, findar com a imagem da cidade insalubre e insegura, com uma enorme população de “gente rude” plantada bem no seu âmago, vivendo no maior desconforto, imundície e promiscuidade, pronta para armar em barricadas as vielas estreitas do centro ao som do primeiro grito de motim. O Rio de Janeiro da década de 1920, em seu imaginário político-econômico, oferecia ao mercado externo a credibilidade necessária para atrair investimentos e, posteriormente, compartilhar de parte da prosperidade vivenciada pelos países vencedores da Primeira Guerra Mundial. Desta forma, procurou-se anular qualquer manifestação popular que viesse a corromper a imagem civilizada do Brasil no exterior. Houve uma preocupação especial em reprimir as manifestações de preponderância popular, alimentando os ideais de um pensamento demasiado cosmopolita.

Na busca de um modelo ideal de sociedade, como representado nas fotografias da revista *Careta*, embateram-se a minoria detentora do capital e o seu modelo negado, composto em sua grande maioria de marginalizados e de um segmento social que almejava a ascensão. Através da tentativa de unificação dos costumes, onde os meios de comunicação tiveram papel ativo, houve uma espécie de fragmentação da sociedade. No ato de autorrepresentação social manifestada pela fotografia, havia uma concepção geral da vida: uma filosofia que oferecia aos aderentes certa dignidade (LAHUERTA, 1997, p. 107) que pelo menos sustentava seu *status* social, caso não assegurasse seus direitos políticos.

Considerações parciais

Este conjunto de reflexões propõe uma reflexão sobre a história visual carioca, tendo como pressupostos a menção de alguns fundamentos teóricos e metodológicos oriundos da história, dos estudos sociais e de outros campos do saber. Em uma dada sociedade coexistem e se articulam múltiplos códigos e níveis de codificação, que fornecem significado ao seu universo cultural (MAUAD, 2008, p. 39), e a análise de fotografias caracteriza-se como um esforço em compreender estas proposições, concebendo através da interpretação das imagens a construção de um conjunto diversificado de sentidos. Encontram-se, assim, derivados sociais do indivíduo urbano proposto por Georg Simmel (1986), circulante dos espaços da cidade e valorativo de suas experiências privadas. As fotografias revelam estes personagens, desempenhando um papel de veículo entre o *ser* e o *crer* (ROCHA, 1999, p. 62-63), pressupostos fundamentais para a identificação de uma dada mentalidade de época.

Portanto, diante de um desafio duplo: trabalhar com o estatuto das imagens fotográficas e decodificar comportamentos sociais registrados no passado. Gilles Deleuze (1985, p. 268) menciona que “a imagem visual mostra a estrutura de uma sociedade, sua situação, seus lugares e funções, as atitudes e papéis, as ações e reações dos indivíduos, em suma, a forma e os conteúdos”. O trabalho com fotografias exige o diálogo de campos do saber distintos, que se isolados em suas ilhas acadêmicas pouco irão contribuir para um conhecimento maior sobre a sociedade. As narrativas dispostas nas páginas da revista *Careta* caracterizam-se como uma espécie de esforço poético, com a permissão do termo, visando transformar as imagens em palavras e a imobilidade em movimento. Neste exercício, busca-se a interdisciplinaridade, superando as fronteiras do conhecimento institucional. De maneira geral, evitemos o analfabetismo visual premeditado por Walter Benjamin (1991, p. 240).

As reflexões aqui feitas, que tiveram como pressuposto um fragmento do conjunto de fotografias da revista *Careta*, sugerem a apresentação sucinta de uma revisão bibliográfica, assim como a menção a alguns conceitos sobre o trabalho com fontes visuais que podem – e devem – ser aprofundados e ampliados. Sugere-se, portanto, um diálogo possível entre os pressupostos dos campos da história e das ciências sociais, agregada pelas demais fronteiras do conhecimento acadêmico.

Referências

- ARNHEIM, Rudolf. **El pensamiento visual**. Barcelona: Paidós Comunicación, 1986.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BELLAVANCE, Guy. Mentalidade urbana, mentalidade fotográfica. **Cadernos de Antropologia e Imagem**. Rio de Janeiro, vol. 3, p. 17-29, 1997.
- BENJAMIN, Walter. A pequena história da fotografia. In: KOTHE, Flávio (org.); FERNANDES, Florestan (coord.). **Walter Benjamin**. Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1991, p. 219-240.
- BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto (org.). **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 65-87.
- BOURDÉ, Guy; MARTIN, Hervé. **As escolas históricas**. Mem Martins: Europa-América, 1990.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: imagem e história. Bauru: EDUSC, 2004.
- CANETTI, Elias. **Massa e poder**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- CARDOSO, Ciro Flamarion; MAUAD, Ana Maria. História e Imagem: os exemplos da fotografia e do cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). **Domínios da História**: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997, p. 401-417.
- CHALHOUB, Sidney. **Trabalho, lar e botequim**: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da *Belle Époque*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus: 1994.
- FALCON, Francisco José Calazans. O Rio de Janeiro como objeto historiográfico. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, vol. 15, n. 30, p. 63-75, 1995.
- GODOLPHIM, Nuno. A fotografia como recurso narrativo: problemas sobre a apropriação da imagem enquanto mensagem antropológica. **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, ano 1, n. 2, p. 125-142, 1995.
- GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. 16.^a ed. São Paulo: LTC, 2000.
- GOMES, Ângela de Castro. Essa gente do Rio... Os intelectuais cariocas e o modernismo. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 6, n. 11, p. 62-77, 1993.
- LAHUERTA, Milton. Os intelectuais e os anos 20: moderno, modernista, modernização. In: LORENZO, Helena Carvalho de; COSTA, Wilma Peres da (orgs.) **A década de 1920 e as origens do Brasil moderno**. São Paulo: UNESP, 1997, p. 93-114.
- LEITE, Miriam Moreira. O opaco e a transparência do texto visual. In: ECKERT, Cornélia; MONTE-MÓR, Patrícia (orgs.). **Imagem em foco**: novas perspectivas em Antropologia. Porto Alegre: UFRGS, 1999, p. 105-114.
- LIMA, Solange Ferraz de. O Circuito Social da Fotografia: estudo de caso II. In: FABRIS, Annateresa (org.). **Fotografia**: usos e funções no século XIX. São Paulo: EDUSP, 1991, p. 59-82.

MACHADO JÚNIOR, Cláudio de Sá. **Fotografias e códigos culturais:** representações da sociabilidade carioca pelas imagens da revista Careta (1919-1922). 145 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2006a.

_____. Promoção do sujeito pela fotografia “instantânea”: o contrato e o consumo de quem se permite ver. **Métis**, Caxias do Sul, vol. 5, p. 63-81, 2006b.

MARESCA, Sylvain. Sobre os desafios lançados pela fotografia às Ciências Sociais. In: ACHUTTI, Luiz Eduardo (org.). **Ensaio sobre o fotográfico**. Porto Alegre: SMC, 1998, p. 115-118.

MARTINS, Ana Luiza. Da Fantasia à história: folheando páginas revisteiras. **História**, São Paulo, n. 22, vol. 1, p. 59-79, 2003.

MATTOS, Hebe Maria. História Social. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). **Domínios da História:** ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997, p. 45-60.

MAUAD, Ana Maria. **Poses e flagrantes:** ensaios sobre história e fotografias. Niterói: UFF, 2008.

MENESES, Ulpiano Bezerra. Fontes Visuais, Cultura Visual, História Visual: balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, vol. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A estrutura do comportamento**. Belo Horizonte: Interlivros, 1975.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. Notas sobre uma estilística da antropologia. In: OLIVEIRA, Roberto Cardoso de; RUBEN, Guilherme Raul (orgs.). **Estilos de antropologia**. Campinas: UNICAMP, 1995, p. 177-189.

PESAVENTO, Sandra Jatáhy. Da Cidade Maravilhosa ao País das Maravilhas: Lima Barreto e o “caráter nacional”. **Anos 90**, Porto Alegre, n. 8, p. 30-44, 1997.

RICOUER, Paul. **Tempo e narrativa**. Tomo I. Campinas: Papyrus, 1994.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. Antropologia Visual: um convite à exploração de encruzilhadas conceituais. In: ECKERT, Cornélia; MONTE-MÓR, Patrícia (org.). **Imagem em foco:** novas perspectivas em Antropologia. Porto Alegre: UFRGS, 1999, p. 55-83.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SCHUTZ, Alfred. **Fenomenologia e relações sociais**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979, p. 159-195.

SENNET, Richard. **O declínio do homem público:** tiranias da intimidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SEVCENKO, Nicolau. A Capital Irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: NOVAIS, Fernando; SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da vida privada no Brasil**. Vol. 3 – República: da *belle époque* à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 515-619.

_____. **Literatura como missão:** tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 2.^a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SIMMEL, Georg. **Sociología**: estudios sobre las formas de socialización. Vol. 2. Madrid: Alianza Editorial, 1986.

TOURAINÉ, Alain. **Crítica da modernidade**. Petrópolis: Vozes, 1994.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **Modernismo no Rio de Janeiro**: turunas e quixotes. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

VILCHES, Lorenzo. **Teoría de la imagen periodística**. 3.^a ed. Barcelona: Paidós Comunicación, 1997.

ZALUAR, Alba. As Imagens da e na Cidade: a superação da obscuridade. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, vol. 3, p. 107-119, 1997.

Recebido em Agosto de 2012

Aprovado em Outubro de 2012