



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

**FOTOGRAFIA E COMUNICAÇÃO:  
Apontamentos epistemológicos para um objeto comunicacional**

**EDUARDO BENTES MONTEIRO**

Brasília, novembro de 2020



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

**FOTOGRAFIA E COMUNICAÇÃO:  
Apontamentos epistemológicos para um objeto comunicacional**

**EDUARDO BENTES MONTEIRO**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Comunicação.

Linha de pesquisa: Poder e Processos Comunicacionais

Orientador: Prof. Dr. João José Azevedo Curvello

Coorientador: Prof. Dr. Luiz Claudio Martino

Brasília, novembro de 2020

## **BANCA EXAMINADORA**

---

Professor Dr. João José Azevedo Curvello  
Orientador – presidente da banca (FAC/UnB)

---

Professor Dr. Pedro David Russi Duarte  
Examinador interno (PPGCom/UnB/UDELAR)

---

Professor Dr. Marcelo Feijó Rocha Lima  
Examinador externo (FAC/UnB)

---

Professora Dra. Rosana Nantes Pavarino  
Examinadora externa

---

Professora Dra. Rafiza Luziani Varão Ribeiro Carvalho  
Suplente (FAC/UnB)

Para Rita de Cássia

Companheira de todas as horas, que indicou o caminho da fotografia em uma bela manhã cheia de luz,

Para os filhos Raoni e Mengaron

Para o enteado Cristovão (Tito) e a enteada Cristiane (Tiane) (ambos em memória)

E para os netos e as netas

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à CAPES e ao CNPq por tudo que fizeram, fazem e venham a fazer pela ciência brasileira.

Agradeço aos gestores da Universidade de Brasília.

Agradeço aos colegas, funcionários e alunos da Faculdade de Comunicação pelo ambiente dinâmico de ensino, pesquisa e extensão, e, especificamente, agradeço aos professores, funcionários e colegas do PPGCom/FAC/UnB pelo ambiente digno para o desenvolvimento de nossas atividades

Ao Prof. Dr. Luiz Claudio Martino, um agradecimento especial por sua sabedoria e determinação; sem a sua presença pedagógica e influência intelectual, nos cinco anos em que foi meu orientador formal, esta tese não teria ganho o sentido epistemológico e comunicacional que procurava junto à fotografia.

Ao Prof. Dr. João José Azevedo Curvello, por sua liderança e orientação final.

Aos professores e às professoras que compuseram a banca de exame pela presença significativa e pelas contribuições dadas

Prof. Dr. Fernando José de Menezes Bastos (em memória)

Prof. Dr. Milton Cabral Viana (em memória)

Profa. Dra. Denise Conceição Ferraz de Camargo (IDA/UnB)

Prof. Dr. André Porto Ancona Lopez (FCI/UnB)

Profa. Dra. Denise Silva Macedo (ALED)

Sra. Alda Ribeiro

Aos amigos e amigas que se fizeram presentes ao longo dessa jornada.

Sra. Maria das Graças Alves Ferreira

E a todos os familiares a quem devo minha atenção, carinho e amor.

## Resumo

Este trabalho trata da fotografia como objeto comunicacional. Seu objetivo é responder a uma questão recorrente sobre o estatuto da fotografia: *Qual o lugar da fotografia na Comunicação?* Entre os obstáculos encontrados destaca-se a escassez de referências bibliográficas, análises teóricas ou pesquisas que coloquem em discussão o estatuto comunicacional da fotografia. As fontes hoje disponíveis têm outras referências e, em sua grande maioria, partem ou discutem o estatuto artístico da fotografia, sendo, portanto, pouco apropriadas às questões da Comunicação. A estratégia metodológica adotada, mais que procurar fornecer uma resposta que reflita uma posição própria, optou por seguir dois caminhos. Primeiramente, foram explorados os aportes da história da fotografia, onde a instauração de seu uso como meio de comunicação (*carte de visite*, cartão postal, panorama etc.) aponta sentidos que escapam à questão da Arte. Depois, já no campo das proposições conceituais, a pesquisa buscou resgatar os trabalhos teóricos nos quais a fotografia seja o tema central e esteja relacionada à comunicação social. A análise dos textos de Walter Benjamin, Roland Barthes, Marshall McLuhan, Jean Baudrillard, Lev Manovich e Fred Ritchin, que constituem o *corpus* do trabalho de análise, mostrou a formação de uma tradição de pensamento na qual elementos comunicacionais – embora dispersos e nem sempre requisitados como tal – permitem situar a fotografia no espaço epistemológico da Comunicação. Esta afirmação se apoia na análise do tratamento dado a questões como a reprodutibilidade técnica, a retórica da imagem, as transformações do espaço-tempo, a existência de novo regime de signos e as implicações técnicas e deontológicas da aplicação da nova tecnologia digital à imagem.

**Palavras-chave:** Comunicacional. Epistemologia da comunicação. Fotografia. História da fotografia. Teoria da comunicação.

## Abstract

This work approaches photography as a communicational object. It aims to answer one of photography's statute most recurring questions: *What is photography's place in Communication?* Among the obstacles were encountered, the scarcity of bibliographic references, theoretical analysis or research that put photography's communicational statute in debate. The source material available today have different references and, most of the time, are based or debate the artistic statute of photography, making them less relevant to the discussion of the Communication's questions. The methodological strategy adopted, rather than seeking to provide an answer that reflects its own position, it follows two lines of approach. First, we explored the contributions of the history of photography where the role as a communication medium (*carte-de-visite*, postcard, panorama etc.) indicates photography's meanings beyond those of the Arts. Past that and in the field of conceptual propositions this research sought to bring to light the theoretical works that place photography as the central theme and relate it to the Communication Science. The analysis of the works of Walter Benjamin, Roland Barthes, Marshall McLuhan, Jean Baudrillard, Lev Manovich and Fred Ritchin comprise the *corpus* of the analytical debate and showcase the formation of a traditional thought in which communicational elements, although not always seen as such and dispersed, allow us to place photography in the epistemological field of Communication. This statement provides support for the analysis of the treatment given to issues such as technical reproducibility, image rhetoric, space-time transformations, a new regime of signs and as technical and deontological implications of the new digital image technology.

**Keywords:** Communication theory. Communicational. Epistemology of communication. History of Photography. Photography.

## Lista de ilustrações

- Figura 1 Panorama circular da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, Brasil, visível do Morro de Santo Antônio, publicado em 1917 pela Empresa de Propaganda Brasileira. Fonte: Brasileira fotográfica. Disponível em <http://brasilianafotografica.bn.br/?tag=similigravura> e acessado em 12 de fevereiro de 2017. .... 35
- Figura 2 Carte de visite, Nadar, autorretrato, c. 1863 - The J. Paul Getty Museum, disponível em <http://www.getty.edu/art/collection/objects/79988/nadar-gaspard-felix-tournachon-felix-nadar-in-gondola-of-balloon-french-about-1863/?dz=0.5000,0.5000,0.50> e acessado em 14/01/2020. .... 46

## **Lista de abreviaturas e siglas**

ALED – Associação Latino-americana de Estudos do Discurso

BCE – Biblioteca Central

Capes – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico

Compós – Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em  
Comunicação

FAC – Faculdade de Comunicação

FCI – Faculdade de Ciência da Informação

FSA – Farm Security Administration

GT – Grupo de Trabalho

IDA – Instituto de Artes

Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação

OWI – Office of War Information

PPG – Programa de Pós-Graduação

UDELAR – Universidade da República

UnB – Universidade de Brasília

Unesco – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

## SUMÁRIO

|   |    |
|---|----|
| 1 INTRODUÇÃO .....  | 13 |
| 2 A FOTOGRAFIA COMO OBJETO EPISTÊMICO .....   | 17 |
| 2.1 FOTOGRAFIA E UMA NOVA ERA.....  | 18 |
| 2.2 DAS AMBIGUIDADES.....   | 21 |
| 2.3 DA FOTOGRAFIA COMO OBJETO DE CONHECIMENTO.....                                      | 23 |
| 2.4 A NATURALIZAÇÃO .....   | 24 |
| 2.5 UM PROBLEMA EPISTEMOLÓGICO .....  | 25 |
| 2.5.1 A fotografia, “um objeto feito pelo homem” .....                                  | 28 |
| 2.5.2 A fotografia: “aparelho” e “meio de comunicação” .....                            | 30 |
| 2.5.2.1 <i>A fotografia é um meio de comunicação?</i> .....                             | 32 |
| 2.5.2.2 <i>A fotografia como meio de comunicação</i> .....                              | 37 |
| 2.5.3 A fotografia como objeto de pesquisa em Comunicação: os autores de referênci..... | 40 |
| 2.6 SOBRE AS LACUNAS DO PENSAMENTO SOBRE A FOTOGRAFIA NO CAMPO DA COMUNICAÇÃO .....     | 42 |
| 2.7 SOBRE AS QUESTÕES NORTEADORAS.....  | 45 |
| 3 CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS .....   | 49 |
| 3.1 CONCEITOS E PRESSUPOSTOS .....  | 52 |
| 4 A FOTOGRAFIA NO MUNDO.....  | 56 |
| 4.1 A FOTOGRAFIA: TECNOLOGIA E IMAGINAÇÃO .....   | 58 |
| 4.1.1 As bases fundantes da fotografia.....   | 61 |
| 4.1.2 A invenção da fotografia.....   | 66 |
| 4.1.3 A invenção da fotografia no Brasil.....   | 70 |
| 4.2 A FOTOGRAFIA: NOVAS PRÁTICAS SOCIAIS .....  | 73 |

|  |     |
|--|-----|
| 4.2.1 Artes práticas e Belas Artes .....   | 75  |
| 4.2.2 Representação social e memória: o indivíduo, a família e a sociedade; o álbum .....      | 90  |
| 4.2.3 A fotografia e as novas práticas comunicacionais: cartão de visita e estereografia ..... | 93  |
| 4.3 A FOTOGRAFIA COMO MEIO DE COMUNICAÇÃO.....   | 98  |
| 4.3.1 O documentário fotográfico .....   | 101 |
| 4.3.2 Fotografia e reprodutibilidade técnica .....   | 107 |
| 4.3.3 A fotografia de imprensa: jornalismo, publicidade e propaganda.....                      | 112 |
| 5 ANÁLISE DOS AUTORES SIGNIFICATIVOS.....  | 118 |
| 5.1 A FOTOGRAFIA EM WALTER BENJAMIN.....   | 118 |
| 5.1.1 Contexto.....  | 119 |
| 5.1.2 Análise .....  | 121 |
| 5.2 A FOTOGRAFIA EM MARSHALL MCLUHAN.....  | 127 |
| 5.2.1 Contexto.....  | 128 |
| 5.2.2 Análise .....  | 132 |
| 5.3 A FOTOGRAFIA DE ROLAND BARTHES .....   | 135 |
| 5.3.1 Contexto.....  | 136 |
| 5.3.2 Análise .....  | 138 |
| 5.4 JEAN BAUDRILLARD.....  | 143 |
| 5.4.1 Contexto.....  | 143 |
| 5.4.2 Análise .....  | 146 |
| 5.5. LEV MANOVICH: PARADOXOS FOTOGRÁFICOS E A NOVA MÍDIA... 150                                |     |
| 5.5.1 Contexto.....  | 150 |
| 5.5.2 Análise .....  | 152 |
| 5.5.1.1 Sobre <i>The paradoxes of digital photography</i> .....                                | 152 |

|  |     |
|--|-----|
| 5.5.1.2 <i>Sobre The Language of New Media</i> ..... | 156 |
| 5.4 FRED RITCHIN .....                               | 159 |
| 5.4.1 Contexto.....                                  | 159 |
| 5.4.2 Análise .....                                  | 161 |
| 5.4.2.1 <i>A imagem sempre presente</i> .....        | 161 |
| 5.4.2.2 <i>O futuro da imagem</i> .....              | 166 |
| CONCLUSÃO.....                                       | 174 |
| REFERÊNCIAS.....                                     | 180 |

## 1 INTRODUÇÃO

A fotografia como objeto comunicacional, esse é o tema do trabalho que apresentamos. Ele surge de uma questão reiteradamente colocada a seu autor ao longo de sua experiência como professor de Introdução à Fotografia: fotografia é arte? A resposta afirmativa, sim, a fotografia é uma Arte, nunca foi objeto de dúvida, mas a questão oculta, que restava colocar era: a fotografia seria um meio de comunicação? As referências para nos auxiliar com essa segunda resposta foram, surpreendentemente, raras, e não tratavam do assunto de maneira direta. Reunir o referencial teórico que tínhamos e discuti-lo foi o desafio que procuramos enfrentar para tratar da questão. O problema que se delineava pode ser, de forma reduzida, expresso pela questão: qual o lugar da fotografia na Comunicação?

Encontrar uma resposta a esta indagação se transformou em uma aventura epistemológica. Para muitos, não haveria por que problematizar a fotografia na Comunicação, uma vez que, naturalmente, ela já faria parte do campo, estando presente como disciplina nos currículos dos cursos e como meio de comunicação de massa. Além disso, a fotografia já disporia de um arcabouço teórico bem consolidado nas Artes que, a seu modo, responderia à questão do estatuto dessa tecnologia, o que certamente não esgota sua significação ou responde às questões próprias à Comunicação. Mas esta proximidade, que a princípio guardaria suas distinções, não deixa de ser problemática.

Assim sendo, em nossa pesquisa procuramos delimitar nossa análise ao plano teórico da Comunicação, procurando compreender seu objeto no plano dos fenômenos sociais e não como criações do espírito. De forma mais direta, procuramos delinear a fotografia como um objeto comunicacional na sociedade contemporânea, tratamos de identificar a fotografia como objeto de conhecimento da Comunicação, considerando-a uma tecnologia que intervêm no social. As primeiras dificuldades logo apareceram com as lacunas de referências, recurso fundamental para abordar a fotografia de um viés comunicacional. Para nossa surpresa, ela ainda é relativamente pouco tratada como meio de comunicação, deixando na sombra a evidência desse aspecto, condição indispensável para as discussões epistemológicas do ponto de vista da Comunicação.

Outras questões derivadas daquelas apontadas acima nortearam a pesquisa. A mais importante foi a de dar resposta ao entendimento da Comunicação enquanto área do saber. Seria um campo ou uma disciplina? Nossa posição se ajusta à segunda, para que pudéssemos ter uma definição mais precisa do objeto e se evitasse confundi-lo com definições provenientes de outras áreas do conhecimento. Como complemento, temos a questão relativa ao que seria o objeto de conhecimento para a Comunicação.

Todas estas questões estão praticamente ausentes da bibliografia dos estudos da fotografia desenvolvidos no campo da Comunicação, por vezes lembrada como objeto de exemplos anedóticos ou comentada em passagens breves, sem um tratamento mais aprofundado. Não que a fotografia não tenha antecedentes teóricos, ao contrário, mas em sua maioria são oriundos do campo da Arte. Aliás, mesmo antes de iniciarem usos sociais do aparelho fotográfico, ou seja, desde sua invenção, é a Arte que primeiro problematiza a fotografia, perguntando-se por seu valor estético e instaurando o debate em torno da polêmica de tratá-la como objeto ou até mesmo como forma específica de arte. Assim, a própria história da fotografia se estrutura em torno desse debate e imprime uma identidade, obviamente marcada pelo seu estatuto artístico. O que se confirma, em meados do século XX, quando as fotografias passam a ser objeto de acervos e coleções, sendo expostas em museus e galerias.

Por seu turno, o caráter comunicacional da fotografia começa a receber atenção em função de seu desenvolvimento técnico, que permitiu baratear custos e simplificar a técnica, abrindo as possibilidades para seu uso utilitário e prático. O sentido comunicacional aparece não somente quando temos o uso da fotografia como meio de se compartilhar informações, mas quando as técnicas fotográficas são aplicadas na produção de matrizes gráfica (clichês), que reproduzem a imagem fotográfica em impressos (livros, jornais etc.). O potencial comunicacional da fotografia se realiza, então, como imagens que certificam os acontecimentos narrados e apresentam os personagens notáveis da sociedade.

Discussão que certamente não é nova. William Mill Ivins Jr., então curador do Departamento de Imagens Gráficas do Metropolitan Museum de Nova York, no seu livro *Prints and Visual Communication* (1953), já reclamava do “hábito

persistente de considerar as gravuras como de interesse e valor somente na medida em que pudessem ser consideradas obras de arte” (1953, p. 1, tradução nossa).<sup>1</sup> Como curador, Ivins se posicionou na defesa da gravura não por seu valor estético, mas por ter contribuído para uma revolução no pensamento prático até então.

Fora dos livros de história da fotografia, outra produção bibliográfica que se aproxima do aspecto comunicacional da fotografia é a Sociologia, mas que, naturalmente, responde às questões que lhe são específicas. Nesse sentido, destaca-se o célebre trabalho de Pierre Bourdieu e seus colaboradores, *Un art moyen* (1965), centrado nos usos e diferenças de classe social; como também a obra de Gisèle Freund, *Photographie et Société* (1974), que coloca em perspectiva histórica a fotografia, os meios de reprodução técnica, a fotografia de imprensa, o surgimento do fotojornalismo e as práticas editoriais que colocam a fotografia a serviço das ideologias.

Atualmente esse quadro foi pouco alterado, como apontado nos resultados da pesquisa feita pela professora Ana Taís Martins Portanova Barros (2013), que fez um levantamento da bibliografia utilizada na produção acadêmica brasileira sobre fotografia. Ela constata a fragmentação e a dispersão desse referencial que, em sua maior parte, trata da fotografia como objeto artístico, confirmando a influência exercida pelo campo das Artes, inclusive sobre o da Comunicação. Por seu turno, o professor Benjamim Picado (2014), tomando o fotojornalismo como exemplo, observou o pouco interesse, por parte dos Programas de Pós-Graduação, na produção teórica de um tema que é próprio ao Jornalismo e da própria Comunicação em sentido mais amplo. Grosso modo, teríamos uma primazia – implícita e ao mesmo tempo de fato – da arte sobre as pesquisas que relacionam, teoricamente, a fotografia com a Comunicação.

De outra parte, buscando responder à questão epistemológica da tese, tomamos como referência a posição do professor Martino, que defende o campo da Comunicação como uma disciplina.<sup>2</sup> Esta teria como objeto a mediação

---

<sup>1</sup> My experience during the following years led me to the belief that the principal function of the printed picture in western Europe and America has been obscured by the persistent habit of regarding prints as of interest and value only in so far as they can be regarded as works of art.

<sup>2</sup> As posições de Martino estão expressas em *Escritos sobre a Epistemologia da Comunicação* (2017).

tecnológica e a formação da atualidade mediática. Sua forma de abordagem destaca a história dos respectivos meios técnicos como um fator na construção do objeto de estudo. De fato, em nosso trabalho estivemos atentos à historicidade da fotografia (fenômeno material e intelectual), mas sem nos propormos a construir uma narrativa a partir dela.

O importante era identificarmos, na história da fotografia, o momento em que ela passa a ser usada e considerada um meio de comunicação, com sua contrapartida como comunicação social e meio de massa, o que corresponde à fotografia em seu grau máximo enquanto reprodutibilidade técnica. A interpretação da fotografia como um objeto comunicacional exigiu a formação de um *corpus* de estudos que, por diferentes razões, levaram seus autores a se alinharem a esta perspectiva. Tal *corpus* compreende textos que refletem o pensamento de autores clássicos nos estudos na Comunicação e que tomaram a fotografia em suas reflexões: Walter Benjamin, Marshall McLuhan e Roland Barthes. E três autores contemporâneos que conjugaram a fotografia e a comunicação no ambiente das tecnologias eletrônicas e digitais: Jean Baudrillard, Lev Manovich e Fred Ritchin. Evidentemente, o corpus proposto poderia variar em função das escolhas dos autores e em sua extensão, mas o que importa é termos um material altamente qualificado que atesta o potencial de reflexão comunicacional sobre a fotografia.

Por fim, em termos de organização do trabalho, a tese foi dividida em quatro capítulos. *A Fotografia como Objeto Epistêmico*, destaca as ambiguidades da fotografia, sua possibilidade como objeto do conhecimento, a naturalização do objeto, a superação do obstáculo epistemológico, as lacunas encontradas e as questões norteadoras. Em *Considerações Metodológicas* se discute as estratégias para a abordagem do objeto de pesquisa. O capítulo *A Fotografia no Mundo* apresenta a fotografia do ponto de vista de sua história, de modo a destacar seus aspectos comunicacionais. No último capítulo intitulado *Análise dos Autores Significativos* são apresentados os textos paradigmáticos, nos quais a fotografia aparece relacionada à comunicação, sendo tratada como um fenômeno que altera os modos de ver e de interação social.

## 2 A FOTOGRAFIA COMO OBJETO EPISTÊMICO

É possível identificar vários sentidos para a fotografia. De acordo com os historiadores, seu desenvolvimento se deu como forma de facilitar (mecanizar e automatizar) a realização de matrizes gráficas (gravuras) para a reprodução de ilustrações em livros e para produzir toda sorte de material impresso. Assim, a fotografia é considerada pelos artistas como uma arte prática que substituiu a gravura como forma de produção e reprodução das imagens figurativas. Já para os artistas, a fotografia é também um meio técnico eficiente para a produção de referências (modelos) para a realização de esboços de desenhos, pinturas e esculturas. Além disso, nas mãos dos artistas, a fotografia se torna um objeto de fruição estética com qualidades próprias, somando-se às formas tradicionais de expressão artística. E, ainda, a fotografia pode ser considerada uma arte mecânica por oferecer-se como meio técnico de ilustração de textos impressos e por ser capaz de reproduzir a própria palavra com maior eficiência em uma época de consumo de massa e da consolidação da indústria cultural. Desde aí, a fotografia e o fotográfico se impõem entre as práticas de representação – enquanto forma de produção e reprodução técnica das imagens –, que tem na própria fotografia o fundamento de seu sistema de codificação.

Mas o que isso tudo significa? Que a fotografia seja objeto artístico ou técnica de reprodução certamente são afirmações bem aceitas, mas isso excluiria outras interpretações? Por exemplo, a fotografia poderia ser tomada como um objeto comunicacional? Não hesitamos em dizer que sim, e esta será a perspectiva defendida aqui nesta tese. E a base para isso nos parece ser a particularidade de sua função ilustrativa nos produtos de comunicação: a capacidade e o sentido da ilustração de textos ganha um novo caráter com a fotografia e a reprodutibilidade técnica. A imagem fotográfica se oferece literalmente como uma nova “figura de linguagem”, assume novas funções, ocupando o lugar de metáforas, metonímias e até mesmo da descrição, da exemplificação, do detalhamento, bem como de funções linguísticas de figuras de retórica.

Certamente isso não é inteiramente novo, as obras de artes já cumpriam esta função, as gravuras inauguram a reprodução mecânica das imagens como signos articulados com os textos, formando um conjunto singular, característico do

impresso. Mas sua produção estava limitada à escala do trabalho manual humano, ao passo que a fotografia, por seu turno, coloca uma nova forma de produção, ditada pela indústria mecanizada movida a vapor e a eletricidade, que dispensam (em parte ou no todo) a mão humana. Ou seja, a fotografia descortina o caminho para o desenvolvimento de um sistema mecânico e automatizado de codificação óptica capaz de ser incorporado às impressoras gráficas. Além disso, com o desenvolvimento das tecnologias elétricas, ela engendra o cinema, penetra nos meios eletrônicos de transmissão da informação: radiofoto e telefoto, e se faz presente nos meios de comunicação: televisão e vídeo. Atualmente, com o desenvolvimento das tecnologias eletrônicas e digitais, ela se oferece como um padrão de referência para a produção e reprodução de objetos que são publicados e compartilhados nos novos meios de comunicação.

Em termos epistemológicos, o que chama a atenção neste cenário é o fato que os estudos de caráter comunicacional da fotografia apareçam em menor número que os estudos artísticos. Talvez possamos atribuir isso à própria herança histórica da fotografia, às primeiras práticas e todo debate que acompanhou sua entrada nas Belas Artes. Outra evidência é que o advento da fotografia é anterior ao nascimento do campo da Comunicação, cujo interesse está voltado mais para os grandes sistemas comunicacionais, dando pouca atenção às tecnologias de comunicação enquanto tal. Contudo, desde que a Comunicação se instituiu como campo de estudo, percebe-se o esforço de entender o caráter comunicacional da fotografia e outras tecnologias. Mesmo assim, raramente a fotografia é vista como significativa em um sistema comunicacional propriamente dito.

E assim se estabelece o objetivo da presente tese, explorar as concepções sobre a fotografia, as reflexões teóricas que permitem pensar a fotografia como um objeto comunicacional. Para tanto, é preciso distinguir as fases históricas da fotografia, os diferentes sentidos que toma como tecnologia e as funções sociais que assume.

## 2.1 FOTOGRAFIA E UMA NOVA ERA

Inicialmente, o potencial comunicativo da fotografia era semelhante ao do manuscrito, do desenho, da gravura, ou mesmo da pintura. Nas Belas Artes ela foi

incorporada aos instrumentos auxiliares de estudo e de esboço de uma obra artística. Mas ela se impôs a este domínio devido à nova e particular experiência estética que proporcionava. De outro lado, no campo da ciência, a fotografia era um novo instrumento de registro e de observação (ilustração, descrição e comparação). Ela foi utilizada como recurso de pesquisa e até mesmo como de meio de comunicação, mas de forma bastante limitada se comparada às gravuras que ocupavam lugar certo nos meios impressos: jornais, cartazes etc. No ambiente social, um terceiro campo de aplicação, ela foi empregada para a circulação de visões do mundo, tal qual um desenho, uma tela pintada, ou uma gravura em fólio já faziam.

Em seu estágio inicial, servindo-se de suportes variados – fosse no metal (daguerreótipo, ferrótipo), no vidro (ambrótipo, colódio), ou no papel (calótipo; albúmen e gelatina) –, a fotografia funcionou como um elemento de contato interpessoal; como um objeto de culto, de descoberta e de memória. Em um segundo momento, com a racionalização dos processos e a disponibilidade de novos reagentes químicos, novos suportes e novos dispositivos, a fotografia se fez reproduzível por ela mesma, empregando sua capacidade de gerar cópias de cópias, mas ainda na condição de uma manufatura, um processo artesanal envolvendo a habilidade da mão humana.

Já num segundo estágio de desenvolvimento, o colódio e a chapa de vidro, os ampliadores e os projetores de luz, conferem unidade à fotografia, o que permite a multiplicação das cópias e sua expansão como prática social. A fotografia sai das salas de estar e dos gabinetes de estudos, dos salões e instituições, para ganhar as ruas e se desenvolver como objeto de consumo industrializado, um objeto comum, compartilhado. Passa, então, a fazer parte dos ritos sociais mundanos, na forma de cartão de vista, cartão postal, retratos de personalidades e das imagens estereoscópicas<sup>3</sup>. Cada uma delas ensaiava novas formas de emprego da fotografia, ao mesmo tempo que alargava sua significação. O cartão de visita, por exemplo,

é acompanhado por um novo fenômeno: "os retratos não são comprados apenas pelos originais e por quem os conhece"; eles excedem seu uso estrito e privado para assumir uma função de

---

<sup>3</sup> Resultado da estereografia, uma técnica de ilusão de óptica, na qual duas imagens bidimensionais complementares são empregadas conjuntamente, criando uma sobreposição e a ilusão de uma única imagem tridimensional.

mediação entre a "multidão" e "tudo o que tem nome" <sup>4</sup> (André Rouillé, *L'empire de la photographie, 1839-1870 : photographie et pouvoir bourgeois 1839-1870*, apud ROUILLÉ, 1986, p. 39, tradução nossa).

As imagens estereoscópicas, de outra parte, assumiam, podemos dizer, um sentido mais completo como meio de comunicação, veiculavam imagens da atualidade com efeito em três dimensões, as quais o público consumia tal qual um periódico, uma revista ou um almanaque. No entanto, todas essas aplicações ainda são reproduções fotográficas de originais fotográficos, limitadas aos processos técnicos da fotografia, sem alcançar a tiragem das imagens reproduzidas pela imprensa e suas impressoras movidas a vapor.

Um terceiro momento se abre quando o processo fotográfico foi incorporado às tecnologias de impressão gráfica, inaugurando a geração das "fotogravuras", uma hibridização tecnológica que permitiu reproduzir em escala industrial a "imagem real" formada e registrada em uma câmera escura. Desenvolveram-se os métodos de reprodução fotomecânica que permitiram a impressão da imagem fotográfica em meio ao texto e sobre qualquer suporte. Dessa forma, a imagem fotográfica passou a constituir mais um elemento gráfico a compor as mensagens em periódicos e outros meios de comunicação impresso.<sup>5</sup> A fotografia viabilizava, também, a invenção do cinema que, originalmente, foi concebido como um meio de comunicação visual por excelência. Nesse estágio, a fotografia tem suas características expandidas ao hibridizar-se com as novas tecnologias mecânicas e elétricas (LEMAGNY e ROUILLÉ, 1986, p. 40; GERNESHEIM e GERNESHEIM, 1965, p. 116-138), se a reprodutibilidade técnica inerente à fotografia já trazia em si o regime do *símile* (*simili*) – a qualidade do que se mostra semelhante, –, a vulgarização (ROUILLÉ, 1986, p. 31-34), de outra parte, é um efeito direto dessa hibridização.

---

<sup>4</sup> No original: La carte de visite s'accompagne en effet d'un phénomène nouveau : « les portraits ne sont plus seulement achetés par les originaux e ceux que le connaissent » ; ils excède leur strict usage privé pour assumer une fonction de médiation entre la « foule » et « tout ce que a un nom »\* (LEMAGNY, ROUILLÉ (dir), 1986, p. 39).

<sup>5</sup> "Mas, por volta de 1890, os métodos de reprodução fotomecânica finalmente conseguem substituir a gravura em madeira [...]" ["Mais, vers 1890, les méthodes de reproduction photomécaniques sont enfin en mesure de supplanter la gravure en bois [...]"] (LEMAGNY, ROUILLÉ (dir.), 1986, p. 76, tradução nossa)]

Com o desenvolvimento das técnicas de reprodução da imagem, a fotografia inaugura uma nova era para a comunicação social (BENJAMIN, 1986a; 1986b): a era do “homem gráfico”, em contraste com o “homem tipográfico” (MCLUHAN, 1969b). A fotografia estabelece um padrão de reprodução técnica que é também um novo padrão de representação da realidade. Tecnicamente falando, lembremos que a fotografia tornou viável a produção e a reprodução de imagens de forma mecânica e automática promovendo a multiplicação de imagens em escala industrial, com maior precisão nos detalhes e menor custo de operação. Como todo processo técnico padronizado, a reprodutibilidade técnica está relacionada a processos de edição que tendem a reduzir as possibilidades interpretativas das mensagens. A fotografia “unária”, por exemplo não escapa às determinações editoriais, facilitando seu uso na reportagem e na pornografia (BARTHES, 1984, p. 66-67). Seja para o bem ou para o mal do indivíduo ou da sociedade, a fotografia proporciona eficiência aos processos de produção e reprodução das imagens enquanto signo arbitrado e de sentido comum; conseqüentemente, adquire-se maior controle dos processos de significação da mensagem visual nos meios de comunicação.

## 2.2 DAS AMBIGUIDADES

Nesse ponto, vale destacar as ambiguidades da fotografia e, conseqüentemente, seus efeitos em relação à sociedade e à comunicação social. Etimologicamente, fotografia é uma “escrita”, um desenho que se opera a partir da imagem formada pela luz refletida de um objeto para dentro de uma câmara escura, através de um pequeno orifício. O que na física óptica se denomina “imagem real”. Contudo, se fotografar é o ato de desenhar ou escrever com a luz então é a ação do fotógrafo que dá sentido às imagens apreendidas da Natureza, ao conjugá-las com aquelas elaboradas pela mente. Como disse Henri Cartier-Bresson a propósito da reportagem: “é uma operação progressiva da cabeça, do olho e do coração para exprimir um problema, fixar um evento ou impressões” (2004, p. 17).

Nos dicionários a fotografia é definida como “uma técnica ou arte de registrar imagens”<sup>6</sup> e também o produto que daí resulta.<sup>7</sup> Essas definições estão, obviamente, interligadas, mas indicam as ambiguidades da fotografia, que nasce como tecnologia para a reprodução de imagens e produção de ilustrações artísticas. Inicialmente a fotografia foi um procedimento útil para a observação de detalhes quando se queria esboçar uma obra, mas em sua maturidade, teve reconhecido seu lugar entre as Belas Artes, como uma forma de arte específica. Ela também tem outros sentidos para além do domínio da arte. Podemos interpretar a fotografia como invenção tecnológica, no sentido que oferece um novo método de registrar imagens, ou como uma nova forma de expressão comunicativa.

De fato, é difícil citar todos os sentidos que podem se apresentar desde a produção da imagem até o produto que circulará no meio social. Ela é a imagem fixada na câmara escura cuja informação tem-se como objetiva, mas que está sujeita à subjetividade de seus operadores. Manifesta-se então a tecnicidade e a expressividade da fotografia que possibilita a tomada de uma realidade conjugada com a natureza e a cultura. Como experiência, a imagem fotográfica se oferece à fruição estética e à descrição analítica; e, portanto, como objeto de arte e de comunicação.

Por último, ainda temos a “fotografia” como simulacro de uma imagem fotográfica original. Uma imagem que reproduz a fotografia sem ser, ela mesma, uma fotografia propriamente dita. Temos, então, um tipo de imagem que reproduz a experiência do fotográfico, mas que tem por base uma outra tecnologia de representação, tal qual a *similigravura* (*halftone printing*). Neste caso, o termo fotografia, tem seu significado ampliado para além do que expressa seu nome; passa a denominar toda “reprodução, descrição ou cópia exata e minuciosa de algo ou alguém”.<sup>8</sup> Em outras palavras, nem tudo que chamamos “fotografia” é uma imagem fotográfica no estrito senso. A imagem pode parecer uma fotografia, ou

---

<sup>6</sup> “1. Técnica ou arte de registrar imagens com uma câmara fotográfica por meio da ação da luz sobre um filme, ou eletronicamente como sinais digitais que são gravados num *chip*: *Ele está fazendo um curso de fotografia*” (Verbetes “fotografia”, *Aulete Digital*, disponível em <http://www.aulete.com.br/fotografia>, acessado em 15 de fevereiro de 2019).

<sup>7</sup> “2. A imagem obtida por uma dessas técnicas; FOTO; RETRATO: *Tirei várias fotografias em minha última viagem*” (*Idem, ibidem*).

<sup>8</sup> “3. Corresponde ao sentido figurativo: *Ele é uma fotografia da mãe quando pequena*” (*Op. cit.*).

mesmo tê-la na sua origem, mas são imagens de outra natureza técnica, que se produz e se reproduz de outras formas preservando, no entanto, as qualidades de uma fotografia: os meios tons e os detalhes; seu realismo, o fotorrealismo. Um bom exemplo são as “fotografias” que compõe a maioria dos produtos impressos e eletrônicos dos meios de comunicação de massa.

Assim, a fotografia é ambígua por ser ao mesmo tempo uma técnica de representação mecânica (representação objetiva) e uma forma de expressão de diferentes realidades (representação subjetiva); representação da realidade que se vê com os olhos (empíria) e da realidade que se “vê” com a mente. Ela é ambígua por ser capaz de despertar interesses em correntes de pensamento tão contraditórias, como o *positivismo*, que tem a fotografia como uma forma de conhecimento objetivo (“imagem real”), e o *romantismo*, que questiona a objetividade fotográfica como valor a distinguir a fotografia de outras artes (“imagem imaginada”). A fotografia conjuga realidade, fantasia e abstração (JANSON, 1992), e confunde os observadores mais exigentes que captam sua objetividade aparente e sua inerente subjetividade. Enfim, a fotografia não é apenas um dispositivo técnico, é fruto de uma sociedade que valoriza a criação artística e a racionalização dos processos de conhecimento. Desde seu advento, ela se estabelece como um padrão para as representações que se querem verossímeis, uma forma de ver e representar o mundo de acordo com os ideais da modernidade.

### 2.3 DA FOTOGRAFIA COMO OBJETO DE CONHECIMENTO

Como tratar a fotografia: Um objeto empírico? Um objeto teórico? Cada disciplina terá, certamente, uma resposta alinhada à sua tradição. A Sociologia proporá uma interpretação de estatísticas referentes à utilização da fotografia no meio social (BOURDIEU, BOLTANSKI, *et al.*, 1965); a História procurará os documentos (e monumentos) que permitam construir um relato sobre o passado da fotografia e seu valor heurístico (KOSSOY, 2003); a Semiótica descortinará o valor da fotografia como signo e seus significados para a sociedade (SANTAELLA e NÖTH, 1998). Em geral, a abordagem teórica tende à desconstrução do realismo fotográfico e acaba por propor análises abstratas que afastam a fotografia de suas

características mais centrais, como fenômeno de uma sociedade fundada na racionalidade técnica.

Assim, se o realismo fotográfico é sempre lembrado, é para ser colocado em questão. Esquece-se, no entanto, que o realismo fotográfico está diretamente ligado ao fenômeno da visão e às qualidades físicas da luz, que a Óptica estuda e descreve. Por seu turno, a fotografia reproduzida nos meios de comunicação contribuiu de forma significativa para o desenvolvimento a indústria cultural e o comércio dos seus produtos impressos. Em suma, mesmo que haja um intenso debate sobre a irrealidade fotográfica, isso não impede que ela seja uma presença concreta em nosso dia-a-dia e que se torne um elemento típico de nossa sociedade, com uma vasta gama de usos, que vão desde a memória pessoal até o controle social.

Destacar estes aspectos nos leva a abordar a fotografia como um fenômeno comunicacional e a enfatizar sua vocação como meio de comunicação (veremos mais à frente o sentido mais exato desse termo). Recolhidas da Natureza pela técnica, as imagens são introduzidas no meio social e instauram novas formas de vínculo social; tal como acontece com outros meios de comunicação, já que a sociedade moderna se apoia nessas tecnologias para sua integração. Por esse viés é possível abordar a fotografia tanto como um meio de comunicação completo, como um procedimento técnico que compõem outros meios de comunicação, formando híbridos, tal qual o cinema (audiovisual) e a fotografia de imprensa (fotojornalismo, fotografia publicitária etc.). A fotografia também se tornou “instituição”, no sentido que atende necessidades sociais de representação da realidade e do imaginário. Tudo isso caracteriza a fotografia como um processo comunicativo no interior da cultura de massa, o que nos leva a fixar nossa base interpretativa no quadro teórico desenvolvido pela Comunicação.

## 2.4 A NATURALIZAÇÃO

Um grande obstáculo para pensar a fotografia é acreditarmos em sua “simplicidade”, ideia que talvez tenha seus fundamentos na mecanicidade e no automatismo dos procedimentos de produção da imagem fotográfica. A princípio, estamos diante de um “mecanismo” que não exigiria nada mais que a leitura de

manuais técnicos, dispensando habilidades artísticas e intelectuais do operador, de modo que temos uma arte mediana entre o erudito e vulgar. Assim, a fotografia prospera como indústria e comércio, vulgarizando a imagem e reforçando a ideia de sua simplicidade. Por ser um produto que se oferece à fabricação em série, a fotografia se apresenta como um produto para a sociedade de consumo, podendo ser um objeto de admiração nos países industrializados. O célebre lema da maior indústria e prestadora de serviços fotográficos, a Kodak, em 1888, nos dá um bom exemplo: “Você aperta o botão, nós fazemos o resto” (COLLINS, 1990, p. 57). Dessa forma, naturaliza-se a fotografia como um objeto técnico, de fácil manuseio e cuja prática se faz acessível a qualquer pessoa, dotada ou não de habilidades artísticas e intelectuais. No entanto, apesar de sua “simplicidade”, a fotografia também é uma tecnologia de poder, que transforma a relação dos seres humanos com a imagem.

A fotografia constitui, então, tanto um processo/produto autônomo, como pode ser apenas parte de um de um dispositivo mais complexo, tal qual na indústria gráfica e os processos fotomecânicos. Neste último caso, por ser uma atividade intermediária nos processos comunicativos, acaba por ser pouco observada, mesmo no campo teórico da Comunicação. Mas a situação não chega a ser tão diferente quando a fotografia é usada diretamente para produzir imagens. Em outras palavras, verifica-se um número expressivo de trabalhos sobre a fotografia, mas que não respondem aos interesses da Comunicação, que carece de um referencial próprio para o tema. Temos, então, a fragmentação da fotografia como objeto de conhecimento, a possibilidade de abordá-la de diferentes perspectivas teóricas, o que nos coloca diante de um problema epistemológico que remete aos diferentes sentidos que se instalam entre o fazer e o pensar a fotografia como fenômeno significativo.

## 2.5 UM PROBLEMA EPISTEMOLÓGICO

Tomemos a afirmação de que a fotografia não é capaz de representar um objeto como um todo, que nos oferece uma faceta do objeto, e pensemos sobre o objeto de conhecimento. Tal como “um objeto fotografado se apresenta diferentemente aos olhos do espectador, ela, como objeto de estudo, não é o

mesmo para os diferentes campos do saber” (BENTES, 2016a, p. 455). Um objeto de estudo interdisciplinar (ou multidisciplinar) é um objeto amorfo que se perde em paradoxos e ambiguidades. De fato, a visão interdisciplinar<sup>9</sup> do campo da Comunicação tem feito da fotografia um objeto estranho e secundário. Estranha, por que a fotografia é definida como uma arte mediana, que não merece a devida atenção como fenômeno de interesse social. E secundária, quando serve de exemplo, pretexto, ocasião para outros fatos, de modo que a fotografia propriamente dita não é a questão. Por exemplo, quando é tomada para a análise de uma ação de propaganda (DEFLEUR, 1976, p. 156-157; DEFLEUR e BALL-ROKEACH, 1993, p. 180), ela se apresenta como simples veículo de ideologias e de práticas de persuasão, o que nos leva para a análise política ou psicológica respectivamente. Da mesma forma, como acontece com a abordagem em outras áreas de conhecimento, como a sociologia, onde a fotografia é um “lugar” para observar as relações de classe sociais, e fenômenos como a identidade e a distinção social, de modo que a fotografia é tomada como objeto de estudo sociológico e não por si mesma (por exemplo: BOURDIEU, BOLTANSKI *et al.*, 1965, p. 17).

Admitir esta variedade de possibilidades significa dizer que os campos têm interesses particulares e suas contribuições são desiguais. Entre os campos que mais contribuem para a reflexão se destaca o campo da Arte (História e Crítica). Nele a fotografia é tomada como instrumento de expressão, ao mesmo tempo que aí se desenvolve um paradigma teórico no qual a fotografia é desqualificada em alguns de seus aspectos que lhe são mais próprios:

- Enquanto escrita da luz e produção de uma imagem objetiva ou real;
- Em sua função primeira, como representação dos entes naturais e sociais;
- Em sua capacidade de reprodução técnica (multiplicação das cópias).

Tal abordagem, naturalmente, tem seus propósitos e coerência com a apreensão do objeto artístico como obra aberta às apreensões subjetivas. Dentro dessa linha, as noções desenvolvidas em outras áreas de conhecimento, na melhor

---

<sup>9</sup> Sobre a interdisciplinaridade, ver MARTINO & BOAVENTURA (2013), “O mito da interdisciplinaridade: história e institucionalização de uma ideologia”.

das hipóteses, poderiam servir de “conceitos operatórios”, ou seja, deveriam ser reelaborados e devidamente ajustados quando retomados por estudos comunicacionais.<sup>10</sup> Alguns autores – como veremos em detalhe nesse trabalho – contribuíram ou elaboraram diretamente para um programa de estudos que captura a fotografia para o campo da comunicação, estabelecendo, assim, um distanciamento da fotografia como objeto artístico. Nosso problema, então, é pensar em um lugar para a fotografia como fenômeno comunicacional, a partir de um viés epistemológico próprio ao “campo” da Comunicação ou como área do conhecimento: Como definir a fotografia como objeto de estudo para a Comunicação?<sup>11</sup>

Sem a intenção de querer aprofundar na discussão sobre o estatuto dessa disciplina, o que por si nos levaria para longe da questão sobre a fotografia, expomos aqui nossa compreensão sobre a matéria. De forma breve, mesmo que concordemos com o pensamento de Wilbur Schramm de que a Comunicação é “uma grande encruzilhada onde muitos passam e poucos ficam” (SCHRAMM, RIESMAN e BAUER, Spring, 1959, p. 8), uma qualidade deve necessariamente distinguir esse “lugar”, como ponto de visagem dos objetos e próprio à Comunicação. Devemos ir além da ideia vaga de campo como entrecruzamento de perspectivas diversas e entender a comunicação como uma disciplina, com seus próprios problemas e modos de formulá-los. É o que propõe Luiz C. Martino em seu artigo *As epistemologias contemporâneas e o lugar da Comunicação* (2003). E convergimos com ele ao tomarmos, então, a “fotografia” pelo conceito central que funda o objeto de pesquisa em Comunicação, ou seja, como *meio de comunicação*. Abordar a fotografia como uma *tecnologia do simbólico* (outro conceito de Martino, usado como desdobramento do conceito de meio de comunicação), implica alinhar a fotografia com outros meios (tal como a escrita, o cinema, o estereoscópio...),

---

<sup>10</sup> “Conceitos operatórios” são conceitos provisórios que servem para iniciar e orientar uma pesquisa que ainda não tem seus próprios conceitos bem definidos.

<sup>11</sup> A resposta a essa última questão parece fora do lugar na realidade brasileira e mundial quando o Manual para classificação de cursos Cine Brasil 2018 deixa de apresentar a Comunicação como Área Básica de Ingresso (ABI) e dispersa seus cursos e habilitações entre as ABIs de Artes (Audiovisual... Fotografia) e Humanidades; Ciências Sociais, Jornalismo (Comunicação) e Informação; e Negócios, Administração (Marketing e Propaganda... Publicidade) e Direito.

mas principalmente, pensar “uma tecnologia capaz de intervir na dimensão simbólica (tempo e espaço), e não apenas estar nela” (MARTINO, 2017b, p. 86).

### **2.5.1 A fotografia, “um objeto feito pelo homem”**

Recorremos à experiência pessoal como professor para introduzir o problema, já que foi na sala de aula onde o problema se manifestou. Depois de fazer a apresentação da disciplina Introdução à Fotografia, como de praxe ao iniciarmos um semestre letivo, é certo ouvir de um aluno a pergunta: “Professor, fotografia é arte?”. Ao que respondo com um sim e um não.

Uma importante pista para uma resposta consistente é fornecida pelo professor de História da Arte, H. W. Janson:

Será a fotografia uma arte? O simples fato de ainda nos interrogarmos sobre isso prova que o debate continua, variando as respostas consoante diferentes definições e concepções de arte. É claro que a fotografia em si mesma é apenas um “meio”, como o óleo ou o pastel, usado para criar arte, não podendo, só por si, reclamar-se como tal. No fim de contas, o que distingue a arte de uma técnica é a razão por que, e não o como, ela é produzida. [...] (JANSON, 1992, p. 613)

Alguns alunos entendem a lição e ficam satisfeitos; outros, no entanto, ficam frustrados pelo fato de não verem garantido seu reconhecimento como artistas, talvez por terem o gosto apurado por uma boa educação e a oportunidade de adquirir conhecimentos; ou simplesmente por disporem de equipamentos mais modernos e se considerarem hábeis no manuseio de um computador de última geração, como se o objeto artístico dependesse do meio técnico como condição para a intenção criadora.

Também, eu lhes lembro que se trata de uma disciplina introdutória e que estamos em um curso de Comunicação; que estaremos dando os primeiros passos na direção de compreender como a fotografia funciona nos planos teóricos e práticos do curso. Nosso objetivo não é formar artistas, mas comunicadores em diferentes habilitações. Evidentemente, isso não quer dizer que devemos inibir as vocações artísticas, afinal uma comunicação fotográfica eficiente pressupõe o domínio da técnica, a criatividade e a expressão (GURAN, 1999), bem como depende da eleição de um tema e o domínio de um estilo. Por conseguinte, a

diferença entre um objeto de comunicação e uma obra de arte é a intenção que lhes move. Se a obra de arte exige a experiência estética, o meio de comunicação exige uma atitude voltada para uma prática de compartilhar, de criar o comum. Claro, isso não explicaria toda a distinção entre o campo da Arte e o campo da Comunicação, mas é um começo. De fato, o problema não está no produto em si, mas no entendimento que temos do que é um objeto de artístico e um objeto de comunicação.

Não totalmente satisfeito com o exposto, recorro a outro notório professor, crítico e historiador da arte, Erwin Panofsky (1892-1968), que ensina que a História da Arte deve ser tratada como uma disciplina humanística e a obra de arte deve ser vista como “um objeto feito pelo homem que pede para ser experimentado esteticamente” (PANOFSKY, 1991, p. 33). Uma obra de arte, assevera, se distingue dos objetos “práticos” pela intenção de seu criador. Tais objetos não exigem a experiência estética, e podem ser divididos em duas categorias: a) veículos de comunicação; b) ferramentas ou aparelhos (*Idem*, p. 31). Ele detalha seu pensamento expondo que “o veículo ou meio de comunicação obedece ao ‘intuito’ de transmitir um conceito” e a “ferramenta ou aparelho obedece ao ‘intuito’ de preencher uma função” (*Idem, ibidem*). Por seu turno, a função de uma ferramenta ou aparelho pode ser “a de produzir e transmitir comunicações” (*Idem, ibidem*). Como exemplo, Panofsky pensou na máquina de escrever como aparelho que também poderia ser identificado como meio de comunicação. E por fim, Panofsky reconhece que uma obra de arte poderia ter a função de meio de comunicação ou aparelho, mas alertava para uma diferença que deve ser observada, a diferença de intenções de quem produz um objeto. E assim, ele ensinava que “a intenção se acha definitivamente fixada na obra, ou seja, na mensagem a ser transmitida, ou na função a ser preenchida” (*Idem, ibidem*).

Concluo esta parte estabelecendo que, por mais que um objeto prático se ofereça para uma experiência estética, não é apenas a intenção do autor que define a significação, os usos sociais, as forças culturais, as injunções do momento, enfim, tudo que se manifesta na interpretação do destinatário, também são decisivos na apreensão como arte ou comunicação. Especificamente, uma fotografia pode ser identificada como objeto de comunicação desde que a intenção – do autor ou do

destinatário – seja a de comunicar, isto é, se ela efetivamente se manifesta como um processo objetivo e compartilhado de construção de sentido. Tal qual acontece com um texto escrito ou impresso, uma fotografia é feita para ser compartilhada com outros, “uma relação com alguém” (*apud* MARTINO, 2017, p. 56). Seguindo pela trilha aberta por Martino: “em sua acepção mais fundamental, o termo ‘comunicação’ refere-se ao processo de compartilhar um mesmo objeto de consciência, ele exprime relação entre consciência” (2017, p.55) Assim, para comunicar, a fotografia teria que ser identificada como um processo de compartilhamento de um mesmo objeto de consciência, que conjugasse uma relação entre consciências, ao passo que a fotografia enquanto objeto de arte permite uma abertura infinita do sentido.

### **2.5.2 A fotografia: “aparelho” e “meio de comunicação”**

Dado que o aparelho técnico por si só não é meio de comunicação – a intenção de comunicar não lhe é inerente, o que deixa em aberto seus usos (por exemplo, a fotografia de arte, a fotografia para observação científica) –, cumpre ater-se sobre o assunto, desdobrá-lo e expor o potencial de problematização dos conceitos. Para tanto, tomamos como referência o pensamento de Vilém Flusser (1985; 2002), que considera o aparelho fotográfico como “caixa preta”, visando elaborar uma filosofia da técnica. E recorreremos também ao pensamento de L. C. Martino (MARTINO, 2017b) para identificar a fotografia como “meio de comunicação” e, conseqüentemente, qualificá-la como objeto do campo da Comunicação.

Flusser é um filósofo da cultura, reflete sobre as revoluções em sua estrutura e identifica dois momentos historicamente significativos, o da invenção da escrita linear, que inaugura a História propriamente dita, e o da invenção das imagens técnicas, ainda em curso. Sua reflexão sobre a imagem técnica propõe “contribuir para um diálogo filosófico sobre o *aparelho* em função do qual vive a atualidade, tomando por pretexto o tema *fotografia*” (1985, p. 4). Nesse sentido, o pensamento de Flusser nos ajuda a caracterizar a fotografia como aparelho e a abordá-la como meio de comunicação.

Flusser identifica as imagens técnicas como resultado da relação entre “um aparelho e um agente humano que o manipula”, mas o significado desta imagem é de difícil compreensão e interpretação por ser o conjunto “aparelho-operador” demasiadamente complicado. Flusser emprega a metáfora da *caixa preta* para pensar o aparelho como um objeto estanque e complexo, cujo funcionamento é desconhecido e “o que se vê é apenas *input* e *output*”. (2002, p. 15). Flusser aborda a fotografia do ponto de vista do fotógrafo que precisa dominar seu aparelho antes que este o domine, não se interessa pelo seu potencial comunicativo, a relação entre emissor e receptor, mas pelo potencial de determinação da técnica sobre o ser social. Trata-se de um ponto de partida para elaborar seu pensamento sobre a sociedade contemporânea tomando o aparelho fotográfico como “modelo para todos os aparelhos característicos da atualidade e do futuro” (*Idem*, p. 19).

Para a abordagem flusseriana a fotografia inaugura a era pós-industrial quando intervém nos processos de produção, distribuição e armazenamento de informações herdadas e adquiridas. Ele observa que a função de distribuição da fotografia desvaloriza a imagem como objeto para valorizar a imagem como informação. Flusser assevera que “a fotografia é o primeiro objeto pós-industrial” ao valorizar a informação em detrimento do objeto, uma “transformação de valores, tornada palpável nas fotografias” (FLUSSER, 2002, p. 47). Assim, segundo ele, a onipresença da imagem técnica nos tempos atuais representa a “onipotência” do “aparelho técnico” que, ao fim e ao cabo funcionariam como programadores do comportamento social.

Sua posição não é pacífica e deixa margem para discussão quanto à primazia da fotografia como tecnologia a marcar uma nova era, mas nos interessa a distinção que faz da fotografia como aparelho. E, de resto, deixa a ideia de meio de comunicação de fora da discussão. Nesse sentido, Flusser reflete a perspectiva que defende a natureza multifacetada da fotografia, dando uma visão de um campo alternativo ao campo da Arte, na qual a fotografia é considerada como objeto prático, voltado para a informação. Com isso, ele recorre a conceitos de domínios vizinhos ao da Comunicação, como a cibernética e a Ciência da Informação. Nesta última, a fotografia constitui objeto de estudo na medida em que é material a ser catalogado, um elemento que compõe arquivos e acervos (de instituições públicas

e privadas, no ambiente físico ou virtual do ciberespaço), bem como de fenômenos derivados, por exemplo, o de sua multiplicação como Big Data. Diferente das preocupações típicas dos estudos de Comunicação, o ponto central é o tratamento, o arquivamento, a recuperação, o acesso à informação, não propriamente seu sentido, circulação e impacto social.

Da mesma forma, assim como distinguimos a fotografia artística e a fotografia informacional (e muitos outros poderiam ser acrescentados), podemos estabelecer algumas características da fotografia como um objeto comunicacional.

#### 2.5.2.1 A fotografia é um meio de comunicação?

Mas, o que é “meio de comunicação”? A resposta parece óbvia e a teoria matemática da comunicação (Shannon e Weaver, 1948)<sup>12</sup> é taxativa, é o “canal”. Por seu turno, “canal” é qualquer “coisa” que estabeleça um ato de continuidade entre uma fonte e um receptor. Na teoria dos sistemas, “canal” é abordado como caixa preta, cuja complexidade não é levada em consideração nas análises. E como vimos anteriormente, caixa preta é “aparelho”, um espaço árido para o intelecto que vê no assunto uma questão da ordem das engenharias e das ciências da natureza. No campo da comunicação poucos são os autores que se preocuparam com as considerações teóricas geradas a partir deste tipo de objeto. Os estudos comunicacionais, de outra parte, procuram tratar dos efeitos dos meios sobre o social.

Flusser trata a fotografia como aparelho de produção, armazenamento e distribuição de informações herdadas e adquiridas (*passim*, 2002, p. 46), que compõem as estações do “ciclo da informação”.<sup>13</sup> Ele toma a fotografia como um objeto que se ajusta aos modelos da Ciência da Informação. Porém não pode nos ajudar na definição ou compreensão da fotografia como meio de comunicação.

Até agora, tratamos de nosso tema por contraste em relação ao campo da Arte, à Cibernética e Ciência da Informação. O caminho que percorremos visa desenvolver a ideia de que a fotografia possa ser um meio de comunicação. É

---

<sup>12</sup> Claude E. Shannon. *A Mathematical Theory of Communication* (1948)

<sup>13</sup> O modelo do “ciclo da informação” comporta quatro estações: (1) a gênese da informação, (2) a organização da informação, (3) a recuperação da informação e a (4) comunicação da informação (BENTES, 2016b).

curioso que no campo da Comunicação não se encontre referências para esse tipo de discussão. Algumas referências são feitas nos textos sobre história da comunicação, mas estas não vão além da fotografia de imprensa e do papel das agências de notícias. Vemos se repetir com a fotografia o que por muito tempo aconteceu com história da comunicação, que foi confundida e reduzida à história do fotojornalismo (ROWLAND JR., 1997). A parte é tomada pelo todo, de modo que o fotojornalismo parece ser a única manifestação pela qual a fotografia se tornaria pertinente para a Comunicação. É verdade que a fotografia publicitária e de moda recebem alguma atenção, mas sempre como um elemento de composição de uma peça publicitária (por exemplo: BARTHES, 2009, p. 444-448; ECO, 1987, p. 156-184).

Por seu turno, nada se encontra nos textos de teoria da comunicação, a não ser alguns fatos “curiosos”, que ilustram as deturpações feitas pelos agentes da propaganda. Temos um exemplo no conhecido livro *Teorias de comunicação de massa*, de Melvin DeFleur, no qual a intencional troca da legenda de duas fotografias faz parecer que os cadáveres de seres humanos estariam sendo levados para a fábrica de sabão. O resultado foi uma grande revolta da opinião pública chinesa, muito ligada à honra dos ancestrais<sup>14</sup> (DEFLEUR, 1976, p. 156-157)<sup>15</sup>. Embora desempenhasse um papel importante, a fotografia foi analisada apenas como veículo de propaganda.

De fato, a fotografia não está contemplada nos estudos dos fundadores da *Mass Communication Research* e, de forma geral, poucos são os trabalhos dedicados ao tema da fotografia como meio de comunicação. Entre os que a abordam como meio de comunicação de massa temos análises sobre o *cartão*

---

<sup>14</sup> Rafiza Carvalho, em sua tese (2012, p. 189), nos apresenta um outro relato semelhante descrito por George G. Buntz, em *Allied Propaganda and the Collapse of the German Empire in 1918* (1939). Em ambos os casos relatados, Buntz e DeFleur, os responsáveis pela propaganda de guerra divulgaram informações falsas em textos que se faziam acompanhar por fotografias que deveriam certificar o que fora escrito. O trabalho de Carvalho nos incentivou a buscar na tese de Harold Lasswell, *Propaganda Technique in World War* (LASSWELL, 1938), e nela encontramos referência à utilização da fotografia como instrumento de propaganda. Contudo a citação é simplesmente parte de um resumo “sobre o trabalho do Comitê de Informação Pública”, onde a fotografia aparece como um item entre as peças produzida para uma comunicação dirigida aos amigos e inimigos do governo do EUA (*Idem*, pp. 211-212). Nada mais que isso.

<sup>15</sup> Outras referências sobre o tema podem ser encontradas em: “La Photographie et L’État dans L’entre-Deux-Guerres” (LEMAGNY e ROUILLÉ (dir.), 1986, p. 125-163), “Documentary and Propaganda” (CARLEBACH, Spring, 1988), “Photo-Propaganda” (EDOM, 1947).

*postal* reproduzido fotograficamente e associado ao desenvolvimento do serviço postal, e a *fotografia estereoscópica* que se transformou em popular fonte de informação, em meados do século XIX, e que, segundo Simone Natale, professor da Universidade de Colônia e especialista da história da fotografia, “poderia ser considerado o primeiro meio de comunicação visual de massa” (NATALE, 2012, p. 455).

A afirmação talvez soe exagerada, dado o fato da existência da gravura e suas várias formas de circulação, inclusive no meio impresso, mas Natale chama a atenção para uma nova tecnologia que oferece imagens dos acontecimentos com um realismo jamais alcançado pela gravura. De fato, isso merece mais atenção, visto que as imagens eram reproduzidas em série, como as gravuras em fólio, e atendiam um mercado consumidor de imagens bastante significativo. O que fica sugerido no trabalho de Natale é a emergência de um novo meio de comunicação a partir da fotografia reproduzida sobre papel albuminado (colódio seco) ou gelatina, que toma forma de meio de comunicação pela produção em série de imagens dedicadas à atualidade geográficas e históricas representadas principalmente por paisagens naturais, rurais, urbanas e sítios históricos.

Outro meio de comunicação baseado na fotografia, desenvolvido no final do século XIX, foram os chamados *panoramas* que eram apresentados ao público como um círculo de imagens impressas em grandes dimensões. Esse círculo formava um ambiente onde o espectador podia visualizar todo o horizonte em seus 360°.



Figura 1 Panorama circular da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, Brasil, visível do Morro de Santo Antônio, publicado em 1917 pela Empresa de Propaganda Brasileira. Fonte: Brasiliana fotográfica. Disponível em <http://brasilianafotografica.bn.br/?tag=similigravura> e acessado em 12 de fevereiro de 2017.

Devemos estar atentos, então, às tecnologias que viabilizaram a expansão da fotografia até as massas e conseqüentemente, seu uso como meio de comunicação. Os termos técnicos possuem sentidos precisos, assim, a *similigravura* é uma

[...] reprodução fotomecânica pelo processo de autotipia, também conhecido como meio-tom ou meia-tinta: a partir de uma fotografia, preparava-se um clichê onde os tons contínuos da imagem eram reduzidos a uma trama de retícula – minúsculos pontos, de dimensões variadas que, impressos, nos dão a impressão de estarmos vendo “uma fotografia de verdade”, como no “Panorama circular do Rio de Janeiro” (Similigravura, em Brasiliana fotográfica, disponível em <http://brasilianafotografica.bn.br/?tag=similigravura>, acessada em 13/3/2020).

É esse grau de desenvolvimento tecnológico que permite novos meios, como o Panorama acima citado. Daí, na segunda metade do século XIX, a fotografia ganha uma nova forma de reprodução – ela própria baseada em técnicas fotográficas –, permitindo reproduzir suas nuances tonais e linhas sobre papel, o que abriu a possibilidade de sua utilização para a edição de periódicos. Chamaremos aqui este processo, de forma geral, pelo termo “fotogravura”, já que

são várias as técnicas desenvolvidas capazes de reproduzir os meios tons (tons de cinza) e que garantem o efeito realista de formas, volumes e texturas, próprio da fotografia. Foi a fotogravura, ou *impressão meios tons (halftone printing)* que possibilitou a impressão gráfica de textos e imagens a partir de uma mesma matriz. O que antes exigia impressão em separado, passou-se a ser impresso ao mesmo tempo. A fotografia, assim, se reinventa como uma nova tecnologia de reprodução gráfica um novo gênero de ilustração.

Essas novas condições técnicas permitiram diversificar a fotografia impressa, que passou a contar com três espécies de representação, que se transforma em gêneros básicos da comunicação social: o *fotojornalismo* (representação do factual), a *fotografia publicitária* (representação da fantasia e da abstração) e a *fotografia documental* (representação da visão de mundo).<sup>16</sup>

Cumprе lembrar que no fim do século XIX, também temos o advento do cinema, a partir das experiências de Eadweard Muybridge (1830-1904), Étienne-Jules Marey (1830-1904) e dos irmãos Auguste (1862-1954) e Louis Lumière (1864-1948), que têm na fotografia a base de expressão cinematográfica. São várias, portanto, as possibilidades de uso da imagem fotográfica que se somam e possibilitam a invenção de novos meios de comunicação impresso, viabilizadas pelas novas formas de produção e reprodução da imagem, que começam a encontrar seu lugar nas práticas de entretenimento, educação e informação na sociedade contemporânea. A fotografia tem como função primeira a ilustração, mas ela mesma é a evidência do desenvolvimento de uma sociedade que domina os meios técnicos necessários para manter a coesão social. E é aí, no começo do século XX, quando os meios de comunicação se tornam objeto de estudo e a Comunicação começa a se configurar como área de conhecimento, que a fotografia amadurece como meio de comunicação.

---

<sup>16</sup> No desenvolvimento dos meios de comunicação, as possibilidades técnicas caminham junto com o contexto histórico, abrindo possibilidades e gerando usos específicos, que são a base tanto para a criação de novos meios como dos processos de comunicação. “Os processos comunicacionais que nos interessam passam a ser delimitados por sua singularidade histórica (organização social da sociedade complexa ou da cultura de massa), *pelo papel que os modernos meios de comunicação passam a assumir e a conseqüente ressignificação das práticas sociais*: novas formas de fazer política [...] novo conceito de arte (aparecimento do cinema, a fotografia não é apenas uma arte, mas nos obriga a repensar a arte, libera a pintura de sua função de reprodução da realidade) [...]” (MARTINO, 2017a, p. 31).

Enfim, quando o campo da Comunicação se configurou na primeira metade do século XX, a fotografia já estava integrada aos meios de comunicação impresso e cinematográfico e já tinha assegurado seu reconhecimento como objeto de apreciação estética.

No início do século XXI, o enredo se repete sob a influência da tecnologia eletrônica e digital. No novo ambiente, a fotografia foi reinventada como imagem e objeto virtual. Dessa forma, ela continua funcionando como um meio de comunicação nas redes sociais e nos sítios de compartilhamento em uma dinâmica ainda maior. A dita “fotografia vernacular”, antes restrita aos álbuns privados e com circulação restrita ao meio familiar e aos grupos de amigos, ganha hoje o mundo como espaço de exibição, podendo alcançar uma audiência antes impensável. Assim, o novo ambiente de comunicação global, convergente e instantâneo, tanto revigora a fotografia em sua condição de meio autônomo (a fotografia apreciada como tal), como também permite novas composições com o texto. Neste aspecto temos um processo semelhante de quando a fotografia foi introduzida nos meios de comunicação impresso, mas com uma dinâmica que se aproxima da velocidade do pensamento e da luz.

#### 2.5.2.2 A fotografia como meio de comunicação

Para pensar a fotografia como meio de comunicação e dar-lhe um tratamento disciplinar, tomo como referência às teses defendidas por Luiz C. Martino em *O que é Meio de Comunicação? Uma questão esquecida* (2017b). Que fique claro que a noção de disciplina aqui representada, não é a de um lugar de autoridade inquestionável, mas, pelo contrário, um lugar para a elaboração de conhecimento qualificado por sua especificidade epistemológica.

O autor nos chama a atenção para o estado de insuficiência do conceito “meio de comunicação” e que isso é um sintoma do estado de “abandono epistemológico” do campo da Comunicação (*passim*, 2017b). Desde meados do século XX, esse “abandono” vem sendo objeto de discussão entre pesquisadores da Comunicação que propugnam pela autonomia epistêmica do campo (SCHRAMM, RIESMAN e BAUER, Spring, 1959). Martino observa, ainda, a

necessidade de se tomar uma posição diante do objeto de estudo e definir um modelo teórico do processo de comunicação.

Segundo o autor, três obstáculos epistemológicos que contribuem para a “negligência” na definição do conceito de meio de comunicação: 1) a *naturalização*, resultado de sua banalização; 2) a concepção de *interdisciplinaridade* que mistifica o meio de comunicação como demasiado complexo; e 3) o temor em tornar evidente o *determinismo tecnológico* ao eleger os meios de comunicação como objeto de estudo (MARTINO, 2017b, p. 75). Em seguida, Martino destaca as confusões sobre o significado de “meio” para os pesquisadores da Comunicação. E, por fim, expõe a insuficiência das definições correntes e das tentativas em buscar novas respostas que não primam pela definição de um conceito, mas que são imprecisas por se apoiarem em metáforas para sua explicação e vagas por reunirem elementos teóricos distintos (*passim, idem*, p. 76-79).

Para além da crítica aos conceitos correntes, Martino propõe uma definição mais precisa de meio de comunicação. Para tanto, ele adota o paradigma da *simulação*, que “segue a concepção nietzscheana da consciência, entendida como *reatividade* e *rede*, bem como uma abordagem da linguagem a partir da fenomenologia de Husserl” (MARTINO, 2017b, p. 81). Ao abandonar as metáforas, Martino pode dar atenção à comunicação como um processo mental reativo que “liga os homens uns aos outros”, o que faz deles seres simbólicos (*Idem*, p. 82). Conclui que “meios de comunicação são tecnologias que intervêm no modo como expressamos e damos forma à experiência”; “são instrumentos que nos permitem alterar as propriedades do processo de comunicação e, portanto, o modo de lidarmos com a expressão social da experiência” (*idem, ibidem*). Martino destaca a escrita como uma *tecnologia do simbólico*, alterando as relações com o tempo e o espaço no processo de comunicação (*passim, idem*, p. 83). Assim, Martino elege dois princípios que dão sentido à *transitividade* entre as formas do social e os meios de comunicação: “*meio* como tecnologia; *comunicação* como reatividade e produção de experiência” (*idem, ibidem*).

Com estes princípios eleitos, Martino analisa três momentos históricos que representam momentos fortes da relação entre as formas do social e os meios de comunicação: 1. A escrita, o primeiro meio de comunicação: a primeira

manifestação de uma comunicação social mediada por uma tecnologia e que simula uma função da mente, a da memória; 2. A imprensa e a reprodutibilidade técnica: tecnologia capaz de sincronizar a vida social de uma sociedade complexa e de gerar redes de pensamento coletivo; e 3. A revolução digital: tecnologia que separa as funções dos meios de comunicação de suas formas, evidenciando a função como *acoplamento com a mente* e a forma como materialidade contingente (o suporte material). Assim, um meio de comunicação pode ser identificado por sua “intencionalidade”, sua capacidade de simulação, e não pelo que lhe é passageiro (forma histórica do suporte técnico), ao mesmo tempo que valoriza a tecnologia como elemento de composição do meio de comunicação: as primeiras TVs tinham motor, os rádios passaram das válvulas para os transistores, ou seja, em si mesma a tecnologia não é suficiente para definir um meio de comunicação, ou melhor, o que interessa não é exatamente o suporte material, mas seu acoplamento com a mente. Sua definição abre a possibilidade de escapar dos problemas da continuidade/ruptura das formas técnicas, que sofrem alterações radicais sob uma mesma designação: a fotografia não é uma técnica que se mantém igual a si mesma (no sentido restrito do aparelho); desde seus primórdios várias tecnologias foram e estão sendo chamadas por este mesmo nome. No todo, Martino consegue demonstrar a pertinência de uma análise centrada nos meios de comunicação para a interpretação da realidade social, da cultura e da história.

Dessa forma, a fotografia adequa-se ao conceito de meio de comunicação proposto pelo autor: *meio* como tecnologia; *comunicação* como produção da experiência social e como *compartilhamento de um objeto mental*. Vimos que a fotografia é “um objeto feito pelo homem” e que pode ter a intenção de comunicar. E concluímos que ela pode ser “meio de comunicação” que simula propriedades da mente. Nesse sentido, a fotografia exterioriza funções da mente processando imagens como signo: funciona como percepção e memória visual. Na esteira das transformações operadas por outros meios de comunicação, tal como a escrita, a fotografia em suas formas diversas também contribui para o rompimento da relação espaço e tempo.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> A fotografia é uma “exteriorização” direta da percepção visual, mas como memória tem tido muitos empregos, desde o álbum de família até a constituição de uma memória coletiva, através da constituição de acervos. Um de seus usos mais curiosos é a possibilidade de, enquanto cópia,

### 2.5.3 A fotografia como objeto de pesquisa em Comunicação: os autores de referência

De acordo com seus historiadores<sup>18</sup>, a fotografia foi acolhida como uma técnica de representação figurativa precisa e isenta da subjetividade de seu realizador; uma técnica de representação objetiva de tudo que pudesse ser observado e apreendido pelo sentido da visão. No entanto, como qualquer forma de expressão, a fotografia foi utilizada para certificar diferentes visões de mundo, da mesma forma que ampliou a capacidade de percepção humana sobre a natureza. Objeto de constantes aperfeiçoamentos ao longo do século XIX, a fotografia, nas primeiras décadas do século XX, alcançou sua perfeição ao reproduzir-se, fotograficamente, em diferentes suportes com a técnica da fotogravura e as tecnologias dela derivada. Como observa Louis Daguerre, um dos inventores da fotografia, procurando atrair investidores para sua empresa, em 1838, “o daguerreótipo não é um instrumento que simplesmente serve para retratar a natureza... possibilita-lhe reproduzir-se a si próprio”, (citado por SONTAG, 1981, p. 180). Esta capacidade de se reproduz a si mesma em diferentes suportes proporcionou as condições de tecnologia para revolucionar os meios impressos de comunicação de massa e contribuiu para a invenção do cinema.

Não obstante, a fotografia se mostrou mais que uma técnica objetiva de expressão isenta de significados e ideologicamente imparcial. De fato, ao representar-se a si mesma, a fotografia confirmou o ideal de superação das limitações humanas pela técnica, dispensando a mão do artista. De acordo com alguns dos principais pensadores do século XX, a fotografia coloca em perspectiva uma nova era e uma nova visão de mundo. As imagens de aparelhos como o

---

permitir a reconstituição do original. Por exemplo, o quadro do pintor francês Gustave Courbet (1819-1877), *Os quebradores de pedra* (1849) (uma imagem está disponível em <http://virusdaarte.net/courbert-os-quebradores-de-pedra>) foi destruído durante a Segunda Guerra Mundial, em 1945 e hoje, curiosamente, ele se faz presente entre nós como reprodução de uma fotografia feita para documentação do acervo. Sua memória permanece em exposição em livros e sítios eletrônicos, naquilo que André Malraux denominou de “museu sem paredes” (MALRAUX, 1954).

<sup>18</sup> Registro a seguir minhas referências para a história da fotografia: Chesnais (1990), Frizot (1987; 1989a, b, c), Freund (1986), Gernsheim (1969), Goldberg (1981; 1991), Keim (1970), Kossoy (1980a e b), Lemagny e Rouillé (Dir.) (1986), Newhall (1978), Rosenblum (1984), Rouillé (2009).

microscópico e o telescópio, representações do instante e da duração temporal, e até mesmo, da imaginação, são figurações de uma realidade dada socialmente compatilhadas. A fotografia e suas hibridizações tecnológicas, que configuram os meios de comunicação impressos (fotogravura) e cinemáticos (cinema), agiram diretamente sobre a forma de captar a realidade, além disso, possibilitaram a sincronização de fenômenos separados no tempo e no espaço e contribuiu para a instituição de uma nova realidade social própria das sociedades urbanas e industrializadas.

A fotografia chamou atenção de intelectuais de diversos campos do saber que, ao buscarem decifrar seus significados para a sociedade, abriram diferentes perspectivas teóricas e diferentes experiências em relação à sociedade e à cultura. Destacamos alguns deles que nos servirão de referência em nossa pesquisa por associarem a fotografia aos meios de comunicação de massa de sua época: Walter Benjamin (1892-1940), que analisa as consequências estéticas e políticas da reprodutibilidade técnica na sociedade do início do século XX e tem a fotografia e o cinema como objeto de suas reflexões (BENJAMIN, 1986a; 1986b); Marshall McLuhan (1911-1980), que analisa o poder de transformação da realidade social e dos homens, analisando a fotografia como um “meio técnico” que permitiu que diferentes “objetos” separados no tempo e no espaço sejam reunidos nas páginas de diferentes mídias impressas (McLUHAN, 1969a); Roland Barthes (1915-1980), que presta atenção à fotografia de imprensa como elemento significante nas narrativas jornalísticas e publicitárias, dedicando seu esforço intelectual para compreender a fotografia como um fenômeno de seu tempo (BARTHES, 1984; 1990a; 1990b; 2005; 2009). Todos estes autores constituem exceção, não negligenciaram a fotografia, ao contrário, além de lhe darem algum destaque, suas análises situam a fotografia nos os meios de comunicação.

Os autores citados fazem parte do grupo de pensadores de cariz “moderno”, influenciados por uma fotografia ainda marcada pelo “realismo”. Uma nova geração de investigadores tomará como referência a fotografia no contexto das novas tecnologias de comunicação, o que lhes permite questionar a relação da sociedade com um mundo constituído por signos produzidos e reproduzidos por aparelhos mecânicos e eletrônicos de forma radical, de modo que eles abordam o fenômeno

fotográfico em sua condição de questionamento da representação da realidade. De forma geral, defendem que a fotografia é um elemento que contribui para a instituição de uma realidade formada por simulacros, que obedece a diferentes regimes políticos e estéticos. Três nomes se destacam nesta linha de pensamento: Jean Baudrillard (1929-2007), filósofo e também fotógrafo com certo reconhecimento, discute o paradoxo de que a “objetiva fotográfica” revela “a falta de objetividade do mundo” (BAUDRILLARD, 2002; 1999). Lev Manovich, professor e pesquisador das novas mídias, que estabelece uma teoria para os novos meios de comunicação baseada em uma particular consideração do contexto e da historicidade do objeto (MANOVICH, 2001; 2003). Fred Ritchin, professor de fotografia e comunicação, foi um dos primeiros a questionar as consequências da tecnologia eletrônica e digital sobre a fotografia, especificamente sobre o fotojornalismo, e sua análise aponta não para uma nova fotografia, mas para um novo meio de comunicação (RITCHIN, 1999; 2009).

Estes autores, a nosso ver, de modo consciente ou não, contribuíram para a formação de um acervo de reflexões teóricas da fotografia como meio de comunicação.

## 2.6 SOBRE AS LACUNAS DO PENSAMENTO SOBRE A FOTOGRAFIA NO CAMPO DA COMUNICAÇÃO

A pesquisa bibliográfica sobre o tema nos traz dados interessante que corroboram com nosso questionamento inicial sobre o predomínio da reflexão proveniente do campo da Arte no tocante à fotografia. Para se ter uma ideia, em uma busca realizada no acervo da Biblioteca Central da Universidade de Brasília<sup>19</sup> encontramos 81 referências que relacionam “Fotografia e Comunicação”, enquanto o tema “Fotografia e Arte” somam 1077 títulos. Da mesma forma, quando ampliamos as opções de pesquisa neste mesmo acervo encontramos 2.558 referências sobre “Photography and Communication” e 19.333 sobre “Photography

---

<sup>19</sup> Em 2015, quando da realização do levantamento bibliográfico, foi feita uma busca de referências utilizando os termos “Fotografia e Comunicação” com foco nos “títulos”, “resumos” e “palavras-chaves”.

and Art”.<sup>20</sup> Embora sejam significativos os números de referências encontradas para “Photography and Communication”, quando analisamos este material, observamos que são raros os trabalhos que evidenciam o problema da fotografia como objeto da Comunicação e, menos ainda, aqueles que apontam sua função como meio de comunicação.

Pode-se dizer que o resultado acima contrasta com os dados levantados por Ana Taís M. P. Barros (2013), que destaca a ligação da fotografia com a arte: “Filha da técnica, desde sempre aspirante à arte, a fotografia traz na sua reflexão epistemológica as marcas da indecidibilidade de sua vocação”. A autora identifica 10 grupos de pesquisa registrados no CNPq e que, de 1999 a 2009, publicaram 29 trabalhos significativos para uma teoria da fotografia. Por sua vez, na Capes, tomando o mesmo período, foram encontradas 65 teses e dissertações, das quais 16 delas foram selecionadas por tratarem da epistemologia da fotografia. A pesquisadora observa que a “mais representativa área de origem dos trabalhos foi a Comunicação, com 51% dos textos” (BARROS, 2013, p. 2). Aparentemente estes dados estariam em desacordo com o que encontramos em nossa pesquisa inicial, contudo Taís Barros destaca que as referências usadas na elaboração destas pesquisas em Comunicação se mostram dispersas em 88,6% das obras citadas e que não se observa a preocupação de que as referências tratem do comunicacional, mas de uma teoria geral da fotografia.

Também constata que 60,8% das referências aparecem uma única vez entre todos os trabalhos consultados. Dos textos mais citados, Barros destaca *A câmara clara* (BARTHES, 1984), obra na qual o autor aborda a fotografia a partir de seu interesse pessoal pelo objeto, ou pelo menos é dessa forma que busca estabelecer a essência da fotografia. Outra referência entre as mais citadas, é o livro *Imagem: cognição, semiótica, mídia* (SANTAELLA e NÖTH, 1998) que aparece em 1,6% das citações (BARROS, 2013, p. 3). Como se depreende já no título, não se trata de um livro sobre a fotografia, mas ela aparece com destaque por conta de suas especificidades em relação às outras imagens. Entre essas especificidades Santaella e Nöth destacam o caráter semiótico da fotografia, que se apresenta

---

<sup>20</sup> Tipo de conteúdo: Artigo de revista, Artigo de periódico, Resenha, Dissertação, Livro/Livro eletrônico, Capítulo de livro, Obra de referência, Artigo científico, Periódico/Periódico eletrônico [e] Base de dados.

como um ícone, um índice e, também, um símbolo, por conta das limitações da fotografia e das arbitrariedades praticadas. Para sua análise, os autores arrolam as referências bibliográficas mais conhecidas, também mapeiam o território e identificam as referências que evidenciam o caráter comunicacional da fotografia. Porém, a discussão que propõe reforça a análise da estrutura do signo fotográfico e não a relaciona às outras teorias da comunicação; nenhuma outra teoria é acionada senão a própria Semiótica.

No que tange a especificidade da fotografia como prática comunicacional, destacam-se as reflexões de Benjamim Picado sobre o fotojornalismo. Em *O olho suspenso do noventa e quatro* (2014), o autor apresenta o reduzido número de trabalhos sobre a fotografia de imprensa, o fotojornalismo, produzidos nos programas de pesquisa e de pós-graduação:

[...] O volume do trabalho mais sistemático deste ramo de estudos (naquilo que se traduz em termos de projetos de pesquisa em andamento, produção regular em veículos científicos qualificados, formação de mestrandos e doutorandos) é por demais delgado, não produzindo o impacto que se poderia supor, a supor que se trata de um assunto de alguma importância em nosso campo de estudos, em especial.

[Também] observaremos que uma parte significativa deste trabalho específico sobre o fotojornalismo não é desenvolvido, por curioso que isto possa soar, nos departamentos de comunicação ou mesmo nos de jornalismo (que seriam seu habitat mais intuitivo), mas sobretudo em espaços como o dos estudos históricos (PICADO, 2014, p. 14).

O que se constata a partir dos dados e das discussões acima, é que há carência de trabalho sobre o tema “fotografia e comunicação”. Uma das justificativas para isso é o fato de a fotografia ser uma atividade meio (ela é apenas parte de um dispositivo mais amplo), subordinada a decisões administrativas que vão das limitações de recursos materiais e financeiros até a imposição de uma visão de mundo. Como produto da indústria cultura, as fotografias nos meios de comunicação são como uma “lata[s] de conserva [que] após um breve período de uso [são descartadas]” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 113). De todo modo, mesmo como produtos descartáveis como os jornais do dia seguinte, é necessário voltar-se para a fotografia como *um meio* de comunicação que, mesmo em sua forma mais efêmera, é capaz de alterar as relações sociais.

## 2.7 SOBRE AS QUESTÕES NORTEADORAS

Qual o lugar da fotografia na Comunicação?

Esta é a questão que está na origem da presente pesquisa. Para tratá-la, traçou-se um caminho de acordo com a perspectiva histórica da fotografia, já que nela se encontram bem delineadas as relações com a comunicação social. Em sua história, veremos que a fotografia pode ser identificada como meio de comunicação autônomo, uma tecnologia comunicacional que liga o emissor ao receptor. A fotografia, também, se manifesta como uma tecnologia híbrida de reprodução e conotação nos meios de comunicação, aqui associada às artes gráficas ou a outros meios visuais. O que se observa, no entanto, que são raras as pesquisas que abordam a fotografia como objeto comunicacional e, conseqüentemente, seus resultados encontram-se dispersos no tempo, no espaço e diferentes escolas do pensamento, promoveu uma dispersão entre os vários pressupostos teóricos.

Mesmo que dispersos, foi possível encontrar trabalhos significativos que indicaram o sentido da histórico para que fotografia fosse tomada como objeto teórico para os estudos dos meios de comunicação. Antes mesmo que a reprodutibilidade técnica dos meios gráficos fosse desenvolvida para além da tipografia clássica, a fotografia já se apresentava com uma tecnologia de reprodução da imagem para seu compartilhamento no meio social. É o que apontam os estudos que revisitam as práticas e funções sociais da fotografia no século XIX, quando da invenção da fotografia estereoscópica<sup>21</sup> e os usos da “*carte de visite*”<sup>22</sup> e do cartão postal. Esses produtos se caracterizaram como meio de comunicação graças a processos de reprodução de base fotográfica, circulado como produtos de massa, que tinham como função regular as relações dos

---

<sup>21</sup> A fotografia estereoscópica consiste “em pares de fotografias retratando uma mesma cena que, vistos simultaneamente num visor binocular apropriado, produzem a ilusão da tridimensionalidade” (Enciclopédia Itaú Cultural, disponível em <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3865/fotografia-estereoscopica>, e acessado em 9 de março de 2017).

<sup>22</sup> “Carte-de-visite ou carte de visite (em português: cartão de visita) é o nome dado a um antigo formato de apresentação de fotografias, patenteado pelo fotógrafo francês André Adolphe Eugène Disdéri em 1854” (Wikipédia, disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Carte-de-visite>, e acessado em 9 de março de 2017).

indivíduos com a sociedade. Ao mesmo tempo, o que os consumidores tinham em suas mãos eram fotografias no sentido estrito (NATALE, 2012).



Figura 2 Carte de visite, Nadar, autorretrato, c. 1863 - The J. Paul Getty Museum, disponível em <http://www.getty.edu/art/collection/objects/79988/nadar-gaspard-felix-tournachon-felix-nadar-in-gondola-of-balloon-french-about-1863/?dz=0.5000,0.5000,0.50> e acessado em 14/01/2020.

Outra fonte importante para o desenvolvimento de nossa pesquisa diz respeito à história da arte, à preocupação de seus teóricos de caracterizar seu objeto de estudo. Neste sentido, a arte não resulta simplesmente de um fazer, é preciso que haja intenção de realizar uma obra de arte. Concordando com os ensinamentos de Panofsky (1991, p. 29-33), entre os objetos feitos pelo homem, podemos distinguir pela intencionalidade os objetos artísticos dos objetos práticos. Os objetos artísticos são aqueles aos quais nos abandonamos para uma experiência estética, enquanto os objetos práticos são definidos pela utilidade como aparelhos e objetos de comunicação. Entende-se que a distinção feita por Panofsky visa a construção do objeto de estudo do historiador da arte. Da mesma forma, o

objeto comunicacional deve ser distinto do objeto artístico, mesmo que em sua materialidade ele transite em diferentes campos. E assim nos ensina Panofsky:

Os objetos feitos pelo homem, que não exigem experiência estética, são comumente chamados de “práticos” e podem dividir-se em duas categorias: veículos de comunicação e ferramentas ou aparelhos. O veículo ou meio de comunicação obedece ao “intuito” de transmitir um conceito. A ferramenta ou aparelho obedece ao “intuito” de preencher uma função [...] (1991, p.31)

Assim, de acordo com a intenção, podemos distinguir os objetos artísticos dos aparelhos e objetos de comunicação, que devem ser observados pelos especialistas das respectivas áreas, respectivamente, o engenheiro e o comunicador, ou físico e o comunicólogo. Nesse sentido, a fotografia, mesmo que afeita à experiência estética, ela se faz objeto de comunicação quando resultado de uma intenção comunicacional, isto é, ilustrar narrativas de caráter jornalístico, publicitário, documental ou propaganda.

Consequentemente, a fotografia pode ser entendida como um meio de comunicação, concordamos com a tese de Martino (MARTINO, 2017b), quando seu sentido prático tem como função transformar a representação que temos do mundo.

A questão sobre o lugar da fotografia na Comunicação também se coloca como uma consequência da necessidade de se pensar o objeto de estudo no novo cenário do século XXI. No que diz respeito à comunicação social, as novas tecnologias impõem mudanças significativas para as relações sociais e recolocam a fotografia como meio de comunicação. A presença da fotografia em nosso cotidiano nas redes sociais é uma evidência de que nos anima. Por fim, a questão original, que assume importância central, evidentemente se apoia e requer outras questões secundárias, de caráter epistemológico, que nos levam a encontrar respostas para o que é o “meio de comunicação”, o que é meio enquanto tecnologia, o que é comunicação como processo e como se dá a Comunicação como campo de conhecimento e disciplina acadêmica. Deixemos claro que, apesar da importância, estas últimas serão apenas tangenciadas, tomaremos por base o trabalho de outros autores.

Assim, elaboramos nossa questão de base a partir da evidência de que a fotografia pode ser tratada como um *meio* de comunicação. Evidências que estão

registradas na própria história da fotografia, como nos mostram os usos dados ao cartão de visita, às imagens estereográficas, ao panorama e, de outra parte, ao cinema e a outros meios nos quais a fotografia é um elemento de composição. Seu uso como meio de comunicação vem desde o século XIX, logo após ser inventada e é impulsionado com o desenvolvimento dos processos de reprodução técnica, no século XX, e o advento das novas tecnologias que recolocam a fotografia em evidência como meio de comunicação no século XXI.

### 3 CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS

Neste capítulo destacamos o modo de enfrentamento dos problemas teóricos que a fotografia coloca para a Comunicação: sua condição como objeto epistêmico e sua constituição dentro desse campo de estudo, a partir de questões epistemológicas específicas.

A comparação com os estudos oriundos de outros campos nos será muito útil, especialmente os estudos vindos da Arte, onde mais esforços foram empreendidos no sentido de entender o novo recurso visual. Nela nos apoiaremos como uma das estratégias para mostrar que há, na abundante reflexão sobre a fotografia, questões próprias à Comunicação. Mesmo que por vezes haja elementos que interessam aos dois campos, ainda é possível discernir problemas diferentes, de modo que não é o objeto fotografia em si mesmo, empiricamente dado<sup>23</sup>, mas o olhar teórico sobre ele, que caracteriza a afiliação a um ou a outro campo de estudo.

Tanto o enfoque comparativo como a preferência pela interlocução com a Arte decorrem, como vimos anteriormente, da própria situação em que o problema emerge, uma vez que tem origem na constatação da predominância das referências dessa área em estudos institucionalmente ligados à área de Comunicação.

Outra estratégia adotada foi uma abordagem compreensiva da fotografia. Assim, buscamos seu significado na interpretação do que resta da fotografia como objeto estético e dispositivo técnico. Em outras palavras, sem toma-la objeto de representação ou tecnologia. Isso permitiu voltar nossa atenção para os pontos fortes de uma tradição de pesquisa interpretativa e histórica, de modo a levantar e analisar as obras mais significativas que procuram dar conta do atual estado da fotografia.

Na perspectiva adotada, a fotografia se apresenta como um objeto histórico com particularidades que devem ser observadas. Ela possui uma história geral que identifica seu advento no século XIX, seu desenvolvimento ao longo do século seguinte e no presente já deixa contornos inteligíveis para uma interpretação de sua marca da contemporaneidade. No entanto, de modo menos linear, a história da

---

<sup>23</sup> Santaella e Nöth (1998a) fazem uma introdução interessante a este ponto, de forma a descartar os aspectos empíricos da fotografia como Imagem.

fotografia aparece como um mosaico de temas que emergem de uma problemática geral da imagem, seja ela artística (obra do espírito) ou técnica (trabalho prático).

Em relação à problemática da imagem, conforme observamos no Capítulo II, o caráter artístico da fotografia tem dominado o debate, ao passo que as contribuições para a pesquisa em comunicação são tributárias de procedimentos heurísticos e de conceitos operatórios (na acepção que demos a este termo). Observa-se, também, que a forma de análise teórica mais empregada, a Semiótica, acaba por isolar a fotografia na condição de ícone ou de índice<sup>24</sup>. O caráter comunicacional, em consequência, raramente é observado, ou seja, a intenção de comunicar não é ressaltada. A fotografia, lembremos, é uma tecnologia de produção automatizada e, por conta disso, a comunicação aqui pensada não é aquela feita na intersubjetividade da fala, mas aquela objetivada pela tecnologia. A fotografia introduziu uma forma de produção capaz de reproduzir em larga escala a palavra escrita, assim como a imagem em diferentes suportes impressos, o que viabiliza a comunicação social.

Afirmar a dominância da Arte não significa afirmar que o caráter comunicacional da fotografia não tenha sido estudado, contudo suas reflexões se encontram fragmentadas, dispersas e, mais importante, nem sempre reconhecidas como tal. Esse quadro justifica nossa tentativa de encontrar os momentos sincrônicos entre a história da fotografia, a história da arte e a história da comunicação, que colocam em evidência o caráter comunicacional da fotografia. O que falta, assim nos parece, é estabelecer uma linha do tempo na qual possamos reunir os fragmentos teóricos em torno de um debate no interesse epistemológico da Comunicação.

Desse modo, as questões que nortearam esta pesquisa levaram a nos colocar a tarefa de identificar um conjunto de autores que refletiram sobre a fotografia a fim de trazê-los para um contexto comunicacional, independentemente se tinham ou não uma preocupação específica com isso. É possível, a partir daí, identificar autores que representam duas gerações: a que lança o debate e traz os primeiros fundamentos e outra geração que se encontra em um contexto marcado

---

<sup>24</sup> O signo fotográfico, como ícone, foi objeto de reflexão nos anos 1960, com diferentes posições entre Barthes (1990b) e Umberto Eco (1987). Nos anos 1990, a fotografia foi dada como índice, a partir das reflexões mesmas de Barthes (1984) e Philippe Dubois (1994).

pelas transformações tecnológicas. Consideramos autores do primeiro grupo aqueles que introduziram abordagens paradigmáticas ou que representam uma linha de análise com caráter epistemológico próprio (escolas) e que direta ou indiretamente contribuíram para a constituição do campo da Comunicação. São autores que situaram a fotografia nas análises dos meios de comunicação de massa e que viram nela um fenômeno relevante para compreender o desenvolvimento da sociedade contemporânea. Por seu turno, consideramos da segunda geração, autores que se posicionam em relação à revolução digital e às condições colocadas pela pós-modernidade. Outra característica desse grupo é ter a fotografia como prática cotidiana ou trabalharem com ela.

Todos esses autores têm em comum a fotografia como objeto de pensamento. Cada um deles explora aspectos filosóficos e comunicacionais próprios de seu tempo, revelando elementos que permitem conjugar fotografia e comunicação de modo significativo: a fotografia como meio de comunicação e a comunicação através da imagem fotográfica. Este recorte permite estabelecer o *corpus* de nossa pesquisa, tomando da literatura de referência, autores clássicos e contemporâneos, independentes de suas problematizações originais. O que importa é que suas obras podem ser consideradas marcos do pensamento sobre a fotografia como meio de comunicação.

Apresentamos abaixo os autores a serem analisados:

- Walter Benjamin, historiador e crítico literário, crítico da cultura, crítico da sociedade de capitalista, teórico dos meios de produção e, conseqüentemente dos meios de comunicação: a fotografia e o cinema. Ligado à Escola de Frankfurt.
- Marshall McLuhan, crítico literário, educador, teórico da cultura e dos meios de comunicação. Canadense naturalizado como cidadão dos Estados Unidos da América do Norte, influenciado pelo pensamento de Harold Innis e identificado com a Escola de Toronto de Comunicação.
- Roland Barthes, linguista, educador, crítico literário, semiólogo e teórico francês, ligado ao Estruturalismo e seguidor de Saussure. Foi pesquisador e dirigente da Escola de Estudos Avançados em Ciências Sociais, compondo o Centro de Estudos de Comunicação de Massa onde participou da criação da revista *Communications*.

- Jean Baudrillard, sociólogo, educador, crítico, teórico da cultura pelo viés economia política, de nacionalidade francesa, influenciado pelo pensamento de Roland Barthes e ligado ao movimento Pós-Estruturalista francês.
- Lev Manovich, formado como arquiteto e programador e crítico literário; crítico da cultura digital – pós-graduado na linha de Estudos Culturais Norte-americano e pesquisador dos fluxos das imagens digitais; nascido russo e naturalizado como cidadão dos Estados Unidos da América do Norte.
- Fred Ritchin, psicólogo, repórter fotográfico, editor de jornais e revista, ensaísta, curador de exposições de fotografia e conferencista, educador e decano do International Center of Photography, seus trabalhos versam sobre a função da fotografia no jornalismo no contexto das tecnologias eletrônicas e digitais.

A lista certamente poderia ser bem maior, mas nosso interesse não é um levantamento exaustivo, apenas marcar alguns pontos da reflexão sobre a fotografia que permitam discutir a questão de uma abordagem comunicacional da fotografia. A heterogeneidade dos lugares de onde partiram (linguística, fotojornalismo, filosofia, semiologia...) e dos aparatos conceituais dos quais se serviram, ajudam a diversificar esta pequena “amostra”, mas, sobretudo, mostram a convergência em um tipo de reflexão que salienta as propriedades técnicas da fotografia como meio de comunicação.

### 3.1 CONCEITOS E PRESSUPOSTOS

Na sequência apresentaremos brevemente alguns conceitos e pressupostos de nossa abordagem. Tendo em vista que se trata de um trabalho teórico e, não sendo os aspectos empíricos os principais, optamos por explicitar algumas premissas de nossa análise.

Primeiramente, a questão da epistemologia da Comunicação. Tomamos como referência para nossa tese o pensamento do professor Luiz C. Martino. O autor faz um grande esforço para a delimitação do campo, questionando o significado da comunicação como objeto de conhecimento. Assim como nas ciências sociais, ele defende um recorte histórico do objeto, ou seja, que a

comunicação investigada não é um processo natural, um atributo essencial que fundamenta o homem (MARTINO, 2004, 2001).

Aliás, todos os processos considerados essenciais ao ser humano poderiam ser facilmente relacionados à sua grande capacidade comunicacional, como a vida psíquica e social. Contudo, com o advento da modernidade, a tecnologia começa a intervir no domínio da organização social, fazendo com que o processo de comunicação ganhe novas propriedades e uma importância que não tinha antes da formação da sociedade complexa. As novas condições técnicas e históricas, manifestas nessa organização social que emerge a partir do século XIX, no mesmo período que se consolida a invenção da fotografia, são para Martino, o que permite singularizar o objeto e liberar as condições de seu estudo.

Os meios de comunicação não são apenas “estudados”, matéria inerte, eles são vetores, são agentes que ajudam a moldar o pensamento e a sociedade. A isso nos referíamos, mais acima, quando tratávamos da necessidade de abordar a fotografia como “objeto epistêmico”, tratávamos desta propriedade da fotografia ser também um agente formador (não necessariamente como vetor único, mas que tem seu peso nos processos sociais). Segundo Martino, esta capacidade dos meios de comunicação não é considerada por outras disciplinas, ou seja, é um traço importante da teoria da comunicação e devemos estar atentos a ele.

De onde, também, a razão da distinção entre comunicação interpessoal – própria das sociedades pré-industrializadas – e comunicação mediada pela tecnológica – própria das sociedades urbanizadas e industrializadas. A centralidade que confere aos meios de comunicação nos permite aproximar Martino da tradição canadense de Harold Innis e Marshall McLuhan, embora esses autores não tenham investido em reflexões sobre uma área de conhecimento, nem mesmo chegaram a postular um programa de pesquisa para Teorias e Tecnologias da Comunicação.<sup>25</sup>

Em suma, Martino chama a atenção para a centralidade do “meio de comunicação” – síntese entre técnica e sociedade – como objeto histórico e próprio da comunicação. Pensamento que não estaria completado sem a aceção que dá ao termo *comunicacional*, o tipo de conhecimento que caracteriza a teoria da

---

<sup>25</sup> Estes autores pouco desenvolveram as reflexões epistemológicas de seus trabalhos, o que não impede de vermos um programa sendo delineado, o que posteriormente foi chamado de Escola de Toronto de Comunicação. Sobre este ponto, ver Barbosa (2014) e Martino (2008).

comunicação, ou seja, “a opção epistemológica de tomar como centrais os processos de comunicação para a investigação da realidade humana” (MARTINO, 2016, p. 9).

Um segundo autor, Boris Kossoy, nos ajuda a considerar a fotografia como objeto histórico. Segundo ele, a fotografia é uma das tecnologias que marcam períodos históricos, afirmação que alguns poderiam achar exagerada, contudo não é esta a opinião reconhecida por historiadores e críticos das artes, como Walter Benjamin (1986a, 1986b), André Maulraux (1954), Giulio Carlo Argan (1992) e nem de pensadores da Comunicação, como McLuhan (1969) e Roland Barthes (2005).

De fato, há um significativo interesse, mas os historiadores se repartem entre uma da história da invenção e desenvolvimento da fotografia ou a discussão da validade da fotografia como documento histórico. A fotografia também pode ser considerada um fenômeno social<sup>26</sup>, embora seja raro que apareça o problema de uma história da fotografia do ponto de vista comunicacional.

Outra linha de interesse na fotografia é a identificação dos fotógrafos profissionais que qualificam as fotografias para seu uso em acervos públicos e coleções privadas. Em geral, espera-se que a historiografia possa legitimar a fotografia como objeto artístico, um sentido que surge a partir da primeira metade do século XX, quando deixa de ser vista apenas como documento de arquivo para ocupar lugar em acervos de museus de arte moderna e objeto de coleção de particulares, segundo seu valor artístico, cultural e histórico.

A obra de Kossoy trata de duas questões que permitiram a ele reescrever a história da fotografia, bem como tratar a fotografia como objeto de estudo. Em sua última obra, *Os tempos da fotografia* (2007), Kossoy nos apresenta um quadro onde ele sistematiza o estudo da expressão fotográfica em duas vertentes: “1) a fotografia como OBJETO de estudos históricos e teóricos específicos”; e “2) a fotografia como FONTE de informações referentes às mais diferentes áreas do conhecimento” (2007, p. 32). De acordo com Kossoy, a fotografia como objeto tem sua própria história onde se destacam suas qualidades “enquanto meio de comunicação e forma de expressão [...]” (2007, p. 33). Nessa linha, ele destaca a

---

<sup>26</sup> Um marco foi a obra dirigida por Pierre Bourdieu, *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie* (1965), e outro foi a obra de Gisele Freund, *Photographie e Société* (1974).

“história da tecnologia fotográfica desde o advento do meio até os dias atuais” (2007, p.33) como um tema de pesquisa. No mesmo quadro citado, Kossoy destaca outros dois temas que se completam, a história dos *Fotógrafos* e dos diferentes *Assuntos Fotografados*.

Enfim, podemos sintetizar esta seção afirmando que a qualidade histórica de um objeto de estudo, sua historicidade, permite que este revele diversas facetas à medida que seu desenvolvimento tecnológico seja elaborado por novas compreensões. Estas aparecem ou são inauguradas pelas reflexões teóricas de autores identificados acima. O que nos cabe como tarefa é analisar as colocações de cada autor: suas entradas nessa vasta matéria que é a fotografia, as maneiras que formularam o objeto de estudo. Nossa preocupação não é periodizar fenômenos sociais e tecnológicos, mas analisar estas reflexões teóricas tendo em vista a contribuição que podem dar à teoria da comunicação.

## 4 A FOTOGRAFIA NO MUNDO

A história da fotografia coincide com a história do mundo contemporâneo e, conseqüentemente, com a história do aparecimento das sociedades complexas contemporâneas. O advento dessa tecnologia acompanha as transformações de um mundo que se movimenta ao ritmo das máquinas e da pressão do vapor. Ela é fruto da confluência de um estado de desenvolvimento da tecnologia e uma nova mentalidade que busca se firmar na história, que faz das novas técnicas e das novas tecnologias seu meio de expressão. Assim, a fotografia é um marco entre os muitos que aparecem com a Revolução Industrial, mas ela também enseja novas formas de narrar os acontecimentos do presente e a própria história. Bastasse isso e já teríamos um rico quadro para seguirmos em frente, porém, a fotografia pressupõe um passado, uma pré-história à qual julgamos importante fazer referência uma vez que, sem ela, não conseguimos compreender o porquê de sua manifestação no alvorecer da contemporaneidade.

Cobrindo um vasto período de tempo, esta pré-história se enraíza na História da Arte e da própria civilização ocidental; mas sobretudo, acompanha de perto os acontecimentos contemporâneos ao longo dos séculos XIX e XX. O fôlego extra que ainda demonstra no início do presente século, onde se escreve um novo capítulo pautado pelas novas tecnologias sugere que, entre outras tantas descobertas e invenções que caracterizam o gênio humano, a fotografia mergulha suas raízes no substrato que alimenta o desejo e a vontade de representação simbólica próprios ao ser humano. O que faz da fotografia um marco na história da humanidade como tecnologia do imaginário e do controle social.

Não foi por acaso que André Bazin, em seu ensaio “Ontologia da imagem fotográfica”<sup>27</sup>, apontou para os antigos egípcios e suas práticas de embalsamamento como a gênese do valor de verossimilhança e de realismo que encontramos nas artes plásticas e que prepararam o caminho da fotografia e do cinema. Ao propor uma psicanálise das artes, Bazin apontou para o “complexo de múmia” que a pintura e a escultura desenvolveram ao tentarem satisfazer “uma necessidade fundamental da psicologia humana: a defesa contra o tempo” (1991,

---

<sup>27</sup> Originalmente este texto data de 1945 e foi republicado no primeiro volume de *Qu'est-ce que le cinéma?* (Éditions du Cerf, 1958), obra em quatro volumes que reúne os textos de André Bazin.

p. 19). Para esse autor, a fotografia e o cinema seriam instâncias da evolução do realismo plástico, o qual se instaurou a partir do Renascimento (1991, p. 20). Segundo o autor, a fotografia redimiou a pintura moderna da obsessão pela semelhança que a fazia escrava da geometria descritiva para o cálculo da perspectiva linear e de aparelhos, como a *camera obscura*<sup>28</sup> ou a *camera lucida*<sup>29</sup> com as quais se pode decalcar uma imagem obtida pela luz refletida de um objeto. Bazin afirma que a fotografia veio satisfazer o “afã de ilusão por uma reprodução mecânica da qual o homem se achava excluído” (1991, p. 21) e mais:

Só a objetiva nos dá, do objeto, uma imagem capaz de “desrecalcar”, no fundo do nosso inconsciente, esta necessidade de substituir o objeto por algo melhor do que um decalque aproximado: o próprio objeto, porém liberado das contingências temporais. A imagem pode ser nebulosa, descolorida, sem valor documental, mas ela provém por sua gênese da ontologia do modelo; ela é o modelo. (BAZIN, 1991, p. 24)

Na conclusão de seu ensaio, Bazin afirma que “a fotografia vem a ser, pois, o acontecimento mais importante da história das artes plásticas” (Bazin, 1991, p. 25), afirmação que certamente os críticos de artes não concordariam, mas que enfatiza uma ruptura nas formas das representações figurativas e leva ao aprofundamento da questão do que seria uma obra de arte a partir de então, com o advento da fotografia.

Bazin também nos brinda com uma abordagem da fotografia remetida à Idade dos Metais, quando os homens, além de embalsamarem seus mortos para a eternidade, descobriram que podiam derreter o metal e, com ele, formar ligas e

---

<sup>28</sup> Câmara escura, ou quarto escuro, é o ambiente que permite formar uma imagem em seu interior a partir dos raios refletidos de um objeto, os quais convergem para um pequeno orifício na parede desse quarto. O fenômeno de formação da imagem tem sua explicação nos princípios físicos da luz, que prevê o deslocamento linear do fóton (*quantum* de luz) e de sua ondulação (comprimento de onda). As diferentes características dos fótons, determinadas pela reflexão do objeto visado, permitem que as qualidades de intensidade luminosa (brilhos e sombras) e de cor se manifestem na forma de uma imagem na parede oposta ao orifício. Esse dispositivo foi descrito como método de observação de eclipses por Aristóteles. Há notícias de que os chineses já o conheciam no século V a. C. (ROSENBLUM, 1984, p. 192). Como veremos, a câmara escura foi muito utilizada pelos artistas renascentistas para o delineamento dos esboços de seus quadros e, como tal, serviu de fundamento para a construção das primeiras câmeras fotográficas.

<sup>29</sup> De acordo com Pierre-Jean Amar, em 1804, William Hyde Wollaston (1766-1828) “inventa uma nova máquina de desenhar [...] a câmara clara [ou *camera lucida*] que será aperfeiçoada pelo óptico Charles Chevalier. Este instrumento é constituído por um prisma-visor que permite, em simultâneo, o objeto e a superfície sobre a qual se desenha, tendo-se a impressão de que a imagem já está no papel e que nada mais há a fazer do que voltar a copiá-la” (AMAR, 2001, p. 15).

forjar novas armas, utensílios e adereços. Um passado que chega ao nosso tempo na forma de um suporte, um meio para a realização da fotografia, pois foi sobre uma chapa de cobre, revestida em prata, que pela primeira vez uma imagem fugidia em uma *camera obscura* foi fixada e apresenta ao mundo.

Note-se que Bazin reproduz o pensamento dos teóricos realistas, que consideram a fotografia um aparato isento de subjetividade. Um pensamento que vem sendo criticado a partir de meados do século XX, pela análise semiológica e pela Lógica Semiótica, pelos críticos pós-modernos e teóricos pós-estruturalistas que apontam o caráter simbólico da fotografia e de seus processos de significação. Condicionada pela tecnologia (a caixa-preta da Teoria da Informação) e por uma sintaxe pouco conhecida, a fotografia se apresenta como forma simbólica que serve aos sentidos duplos da denotação e da conotação, a depender do contexto onde ela é apresentada.

#### 4.1 A FOTOGRAFIA: TECNOLOGIA E IMAGINAÇÃO

O desenvolvimento da indústria gráfica e editorial criou o ambiente social para uma demanda crescente por livros e periódicos. A publicação de livros didáticos, de manuais técnicos, de almanaques<sup>30</sup> e de enciclopédias,<sup>31</sup> e até mesmo a literatura romanesca, não poderiam ser feitos sem as devidas ilustrações. Elas figuravam para o leitor os exemplos, as descrições e os testemunhos de objetos, paisagens e eventos com seus respectivos personagens. Em decorrência, havia uma demanda pelas imagens que eram feitas por artistas e por gravadores, ainda de modo artesanal, em uma indústria que já empregava formas mecanizadas e automatizadas de produção. De um lado, a *camera escura* já se encontrava em um estágio de acabamento que a fazia um instrumento corriqueiro entre artistas

---

<sup>30</sup> Publicação que traz um calendário completo, com datas históricas, feriados, fases da lua, além de textos humorísticos e literários e matéria científica e informativa. Dessa forma, a partir do século XVIII até meados do século XX, o almanaque foi fonte de conhecimento para os trabalhadores urbanos e, principalmente, rurais alfabetizados em suas primeiras letras.

<sup>31</sup> Obra de referência que reúne vasta soma de conhecimentos humanos ou abrange apenas determinada área desses conhecimentos. Tornaram-se populares a partir do século XVIII como fontes de conhecimentos gerais organizados e estruturados para responder a consultas por temas ou por palavras. Foi no século XVIII que as enciclopédias encontraram o modelo que prevalece até hoje em sua maioria, com a publicação da *Encyclopédie*, de Diderot e D' Alembert, em 35 volumes: 17 de textos e 11 de lâminas (gravuras feitas em chapa de cobre: calcogravura ou água-forte), mais quatro de textos, um de lâminas suplementares e mais dois de índice.

que imprimiam seus traços sobre as peças a serem gravadas. De outro lado, o conhecimento público sobre as substâncias fotossensíveis e seus reagentes permitiu que homens de gênio e de iniciativa, em busca de fama e de fortuna, preparassem o caminho para a invenção da fotografia, tal qual prevista na literatura, ainda no século XVIII. Em 19 de agosto de 1839, a fotografia chega ao público como uma invenção francesa, mas o certo é que essa não foi uma ação isolada no tempo e no espaço. De fato, temos que seu invento se deu ao longo de 60 anos, entre a última década do século XVIII e meados do século XIX; no Brasil, na França e na Inglaterra, entre outros países.

De acordo com Gernsheim (1969), Thomas Wedgwood (1771-1805) se destacou na história da fotografia por ter sido o primeiro a experimentar diferentes tipos de suportes sensibilizados com sais de prata (vidro, papel e couro; e nitrato de prata), para gravar imagem por cópia de contato ou registrar imagem refletida de um objeto em uma *camera obscura*. Filho de Josiah Wedgwood (1730-1795)<sup>32</sup>, eminente personalidade da sociedade inglesa, Thomas Wedgwood se interessou, desde cedo, pela investigação dos fenômenos da natureza. Influenciado pelo ambiente progressista cultivado por seu pai, Thomas estudou na Universidade de Edinburgh, onde pesquisou a relação do calor como a luz. Dedicou-se, também, às pesquisas químicas. Para tanto, contou com o estímulo e com a orientação do Dr. Prestley, homem erudito e versado em ótica e em química. Prestley já havia discorrido sobre a *camera obscura* e sobre as experiências de Schulze, que demonstrara que o carbonato de prata alterava sua coloração quando exposto à luz. Gernsheim observa que não se sabe quando Thomas Wedgwood inicia suas experiências com a *camera obscura*, mas é certo que, nos últimos anos do século XVIII, ele havia alcançado algum resultado, fato registrado em correspondência com seu irmão mais velho. De acordo com a correspondência, Thomas Wedgwood havia conseguido imprimir imagens sobre papel e couro com solução de nitrato de prata e com a utilização, como matrizes, de desenhos feitos sobre vidro para cópias

---

<sup>32</sup> Josiah Wedgwood nasceu em uma família tradicional de ceramistas ingleses. Fundou uma empresa para a produção de pratos e de complementos, em porcelana, para o serviço de mesa. A qualidade desses produtos fez com que eles estivessem presentes às mesas de grandes monarcas do seu tempo. Liberal e progressista, Josiah Wedgwood fez parte da chamada Sociedade Lunar, que reuniu homens de ciências responsáveis por muitos dos feitos que deram corpo à Revolução Industrial.

por contato e de imagens projetadas por uma *lanterna mágica*.<sup>33</sup> As imagens obtidas, porém, não eram permanentes, desapareciam quando expostas à luz, isto por que toda a superfície do suporte empregado, onde o nitrato de prata havia permanecido inalterado, uma vez exposta à luz, mudava de estado para a mesma cor do desenho feito durante a impressão. Sendo assim, Thomas Wedgwood continuou a pesquisa buscando uma fórmula para a fixação da imagem, mas, desafortunadamente, faleceu aos 34 anos sem ter conseguido encontrar uma solução para o problema (GERNSHEIM, 1969, p. 37-41).

No entanto, antes e depois de Wedgwood, muitos nomes se destacam na história da fotografia. Assim, Gersheim e outros autores reconhecem que a invenção da fotografia é o resultado de uma evolução. (1969, p. 14). Ele sintetiza o processo histórico da invenção da fotografia nos seguintes termos:

A invenção da fotografia é o resultado de uma evolução e não de uma descoberta repentina por qualquer homem. [...] A invenção da fotografia foi variadamente atribuída a Thomas Wedgwood, que concebeu a ideia original, mas não teve êxito na prática; a Nicéphore Niépce, que primeiro conseguiu tirar uma foto permanente da natureza; a Daguerre, que inventou o primeiro processo praticável de fotografia; e Fox Talbot, que introduziu o processo negativo-positivo, princípio ainda empregado na fotografia atualmente. Em nossa opinião, Niépce merece ser considerado o verdadeiro inventor da fotografia – fato confirmado por nossa redescoberta da primeira fotografia do mundo que nos levou a uma reavaliação de seu trabalho pioneiro (GERNSHEIM, 1969, p. 14, tradução nossa).<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Segundo os historiadores da fotografia, a “lanterna mágica” foi um dispositivo inventado pelo jesuíta alemão Athanasius Kircher (1601), que projetava uma imagem pintada sobre uma superfície transparente, invertendo-se o princípio da *camera obscura*, isto é, em vez de capturar, em seu interior, a luz refletida de um objeto, uma fonte de luz devia ser colocada em seu interior para que atravessasse a imagem (*slide* ou diapositivo) e, concentrada por um conjunto de lentes, fosse projetada sobre uma tela em uma sala escurecida, tal qual o *data show* da atualidade ou projetores de nossas salas de cinema.

<sup>34</sup> No original: The invention of photography is the result of a evolution rather than a sudden discovery by any man. [...] The invention of photography has been variously ascribed to Thomas Wedgwood who conceived the original idea but was unsuccessful in practice; to Nicéphore Niépce who first succeeded in taking a permanent photograph from nature; to Daguerre, who invented the first practicable process of photography; and to Fox Talbot, who introduced the negative/positive process, the principle still employed in photography today. In our opinion, Niépce alone deserves to be considered the true inventor of photography – a fact confirmed by our rediscovery of the world’s first photograph which led us to a re-assessment of his pioneer work (GERNSHEIM, 1969, p. 14).

#### 4.1.1 As bases fundantes da fotografia

Conforme vimos, a pré-história da fotografia pode se estender por um longo período, que inclui a narrativa das descobertas e das invenções que propiciaram seu aparecimento. A ideia de uma pré-história da fotografia é dada por Gersheim em *History of photography* (1969, p. 15-52). No primeiro capítulo são narradas as histórias da *camera obscura*, das investigações fotoquímicas, das primeiras experiências que levaram à descoberta da própria fotografia e da literatura de ficção que antevia a fotografia. É uma narrativa densa de realizações para a consciência humana e ao longo da qual o próprio mundo se apresenta através de representações simbólicas, compartilhadas, de cada idade que compõe a história ocidental. Nela se configuram as descobertas e invenções que compuseram a base material e intelectual da fotografia.

Na Antiguidade, Aristóteles teria sido o primeiro a descrever o fenômeno que lhe permitiu observar um eclipse solar (GERNSHEIM, 1969, p. 17), quando os raios de luz, oriundos do eclipse, passavam pelo interstício de folhas da copa de sua árvore. A cena descrita nos parece fantástica, mas seria possível imaginá-la se a copa da árvore formasse uma densa cobertura de folhas e seus galhos envolvessem o observador, conformando as condições de uma *camera obscura*. O certo é que Aristóteles, grande observador dos fenômenos da natureza se depara com algo que em seu tempo devia ser objeto de encantamento. Ademais, da civilização grega também herdamos o gosto pelo estudo dos números e das proporções que fundamentaram o *escorço*<sup>35</sup> que levaram ao estudo da perspectiva<sup>36</sup>. Tanto um quanto outro fazem parte do trabalho do arquiteto e do

---

<sup>35</sup> Desenho ou pintura em miniatura cujas formas correspondem às do modelo tal qual vemos. Reproduz seus motivos em escala menor, segundo as normas da perspectiva. É um estilo desenvolvido pelos gregos, que se distingue do estilo egípcio. Gombrich, em *A história da Arte*, observa que o trabalho de decoração dos vasos gregos apresenta uma mudança de estilo de representação, os gregos sacrificam a forma analítica dos desenhos e das pinturas egípcias para representar seus modelos figurativamente e da forma como se apresentavam aos olhos do artista. Também ressalta que: “Uma vez quebrada essa antiga regra, uma vez que o artista começou a apreender o que seus olhos realmente viam, desencadeou-se uma verdadeira avalanche. Os pintores fizeram a maior de todas as descobertas – a descoberta do *escorço*”. E acrescenta: “Foi um momento assombroso na história da arte quando, talvez um pouco antes de 500 anos a.C., os artistas se atreveram pela primeira vez na história a pintar um pé tal como é visto de frente”. (GOMBRICH, 1993, p. 51).

<sup>36</sup> Definida como a projeção, sobre uma superfície bidimensional, da imagem de um objeto tridimensional, a perspectiva foi descrita pelo arquiteto e engenheiro romano Marcus Vitruvius Pollio (80-70 a.C.–15 a.C.), em seu livro *De architectura* (27 a.C – 16 a.C), no qual ele codifica [sistematiza]

pintor que manter as proporções entre as partes e desejam obter a verossimilhança em suas obras.

Na Idade Média destacou-se Ibn Al-Aitham (965-1040), matemático e astrônomo árabe, também conhecido por Alhazen, que deixou como legado seus estudos sobre ótica, nos quais ele descreve, entre outros fenômenos, o funcionamento da *camera obscura*, que terá grande importância para a representação da realidade visível. No período medieval destacamos, também, a incorporação da tecnologia do papel e da xilogravura, que é a gravura em bloco de madeira que serve de matriz para a impressão de estampas. Sem elas, não teríamos o desenvolvimento da indústria gráfica e sua vocação para a reprodutibilidade técnica.<sup>37</sup> Por seu turno, o aperfeiçoamento da gravura e da imprensa formam um ambiente em que a fotografia viria a prosperar. Formou-se uma indústria dedicada à reprodução de textos e de imagens, que uma vez reunidos, compuseram as narrativas das sociedades do mundo ocidental europeu e de suas futuras colônias.

Destacamos, então, a presença da *camera obscura* como dispositivo auxiliar do artista. Beaumont Newhall em seu livro, *The History of Photography* (1978), narra a história do desenvolvimento das tecnologias que auxiliavam os artistas. Em um primeiro momento, como o próprio nome sugere, a *camera obscura* era uma estrutura que se caracterizava pela imobilidade e pela imagem tênue que se formava em seu interior. Com o tempo, ela se transformou em um aparato sofisticado e móvel. Dispositivos ópticos são incorporados para melhorar a qualidade da imagem aumentando a luminosidade e a nitidez da imagem fugidia.

---

as convenções dos arquitetos gregos e romanos. O desenho em perspectiva permite controlar, matematicamente, as representações artísticas [desenhos e pinturas] de um objeto, de uma paisagem e até mesmo uma figura humana. São várias as formas [técnicas] de construção da perspectiva e seu estudo é da ordem da Geometria Descritiva. Muito importante nos projetos de arquitetura e de engenharia, a perspectiva geométrica, por exemplo, auxilia o desenhista na projeção de volumes sobre espaços de representação bidimensional de forma a manter proporcionais as partes e conseguir, assim, um efeito de verossimilhança aos olhos do espectador da obra. Sobre a perspectiva, Ervin Panofsky (1973) esclarece a diferença do conceito entre os pensadores da Idade Antiga, a formulação do matemático Euclides de Alexandria (369 a.C. – 295 a.C.) e o conceito concebido pelos artistas a partir da Renascença, na Idade Moderna.

<sup>37</sup> Sobre a invenção na China (século II), sua introdução na Europa (século XII, Espanha, Igreja Militante) e sua incorporação à nascente indústria gráfica (século XV), conferir *A história da arte* (GOMBRICH, 1993). Conferir também *Empire and communications* (INNIS, 1986); *Imagen impresa y conocimiento* (IVINS JR., 1953), e *Historia de la comunicación visual* (MÜLLER-BROCKMANN, 1998).

O volume de uma *camera obscura* vai se reduzindo de forma a permitir que seu operador fizesse o esboço de quadros ou gravuras com maior facilidade e comodidade. De fato, o artista saiu do *camera obscura* e empunhou a “câmara escora”, levando-a para onde desejasse. Tínhamos, então, o protótipo da câmera fotográfica, restando que os materiais fotossensíveis fossem experimentados como elemento na composição e na fixação das efêmeras imagens formadas em seu interior.

A história do aperfeiçoamento da *camera obscura* é um dos exemplos do desenvolvimento da ciência moderna. Como foi dito, no sentido de melhorar a qualidade da imagem projetada, foram agregados dispositivos óticos, projetados pelos estudiosos interessados na física da luz. Retomamos, então, a história da fotografia de Gernsheim, que relaciona as obras conhecidas e seus autores, desde a Antiguidade até o fim da Idade Moderna. Ele cita Marcus Vitruvius Pollio (80-70 a.C.–15 a.C.), por ter sido o primeiro a descrever a *camera obscura* em seu manuscrito, *De architectura* (27 a.C.–16 a.C), publicado pela primeira vez na Itália, em 1521. Outro nome a ser destacado é o de Leonardo da Vinci (1452-1519), que, em seus cadernos de notas, descreveu a *camera obscura* e a comparou aos olhos, denominando-a de *oculus artificialis*. Daniel Barbaro (1514-1570) publicou um tratado sobre óptica, *La pratica della prospettiva* (Itália, 1537), no qual descreveu e nomeou a *camera obscura* e propôs o uso de lente biconvexa para melhorar a nitidez da imagem. Reinerus Gemma-Frisus (1508-1555), físico e matemático alemão, fez pública a primeira ilustração de uma *camera obscura* (1542). Giambattista della Porta (1535-1615) publicou *Magiae naturalis* (1558), no qual não somente descreveu a *camera obscura* com riqueza de detalhes, mas propôs a colocação de uma lente biconvexa em seu orifício e sugeriu sua utilização como ferramenta para o desenho do artista. Além da lente ou da objetiva, a *camera obscura* foi aperfeiçoada com a introdução de um espelho inclinado a 45°, no fundo onde a imagem se forma, para corrigir a imagem que é projetada invertida no seu interior. Posteriormente, como último dispositivo técnico, a *camera obscura* ganhou um sistema de focalização da imagem. Em meados do século XVIII a *camera obscura* estava a um passo de se transformar na câmera fotográfica.

Assim, a fotografia não é, simplesmente, o resultado da operação de um dispositivo ótico e mecânico, ela depende de um suporte fotossensível que registre a presença da luz e fixe a imagem formada na *camera obscura*. Isso se tornou possível com o desenvolvimento da química ao longo da Idade Moderna, quando várias observações e experiências foram permitiram descobrir as diferentes substâncias que compõem a natureza e suas reações aos agentes externos. Entre essas substâncias chamaram a atenção os sais de prata, que enegreciam quando manipulados. Não se sabia, contudo, quais as causas de tal transformação, para alguns pesquisadores deveria ser atribuída ao ar presente no meio ambiente, para outros, ao calor das lâmpadas incandescentes empregadas. O primeiro a determinar a causa o enegrecimento dos sais de prata, reconhecem os historiadores da fotografia, foi Johann Heinrich Schulze (1687-1744), médico e professor de anatomia da Universidade de Altdorf. Gernsheim descreveu, com detalhes, uma experiência feita por Schulze, na qual um efeito inesperado o levou descobrir que a luz do sol funciona como agente químico independente do calor. Em 1725, ao saturar um pedaço de giz com ácido nítrico, no qual havia resíduos de prata, Schulze observou que a parte do giz que ficou voltada para a janela de seu laboratório ficou roxa, enquanto a parte posterior permaneceu inalterada (1969, p. 31). Para determinar a causa dessa reação, Schulze repetiu a experiência, isolando cada elemento e determinando o sal de prata como a substância responsável pelo aparecimento da cor roxa no papel branco e a luz do sol como agente dessa transformação. Outras experiências se seguiram às de Schulze e serviram para determinar a sensibilidade dos sais de prata ao espectro de cores que compõem a luz natural. Tais experiências levaram à descoberta da existência de energias para além e para aquém do espectro percebido pela visão: os raios infravermelho e ultravioleta. A partir de então, começam a se experimentar tais substâncias como meio de se registrar a imagem formada em uma *camera obscura*.

Antes, porém, de elencarmos os nomes, as datas e os acontecimentos que marcaram a invenção da fotografia, chamamos a atenção para outro fator que julgamos significativo para entender o ambiente de sua invenção: a indústria gráfica e editorial. No século XVIII, no contexto pré-Revolução Industrial, a força motriz do vapor, a partir de 1712, começa a substituiu as fontes tradicionais de energia. Com

o giro mecânico constante e vigoroso das máquinas a vapor, as linhas de produção ganharam em eficiência. Dessa forma, o trabalho feito em escala humana passou a ter por limite apenas o imposto pela matéria. A indústria editorial, em franca expansão com a demanda crescente de livros e de periódicos<sup>38</sup>, aproveitou estas condições e forçou o desenvolvimento da indústria gráfica que, por sua vez, impôs o crescimento da indústria do papel. Novas tecnologias apareceram para a impressão de figuras, de forma a garantir qualidade e quantidade na produção de imagens.

A técnica da gravura em madeira, a xilogravura, conhecida pelo menos desde o século X, foi precursora da imprensa de tipos móveis. Obras composta por imagens e textos, de cunho erudito, popular e científico, conformaram a mentalidade do povo do velho continente e, posteriormente, de suas colônias (INNIS, 1971; IVINS JR., 1953; MCLUHAN, 1972; MÜLLER-BROCKMANN, 1998). Na Europa, a virada do medievo para a Idade Moderna foi marcada pela invenção da imprensa com tipos móveis e pela invenção da gravura em metal<sup>39</sup>. Estas serviam como matrizes para as ilustrações gráficas e resistiam às pressões da nova indústria (física e simbolicamente falando), além de permitirem a realização de figuras com um grau de verossimilhança cada vez maior. Atendendo a essa demanda, a gravura ganhou outra técnica, a água-forte. Por fim, surgiu a litogravura em 1796, que reproduzia o desenho usando uma superfície de pedra. A tecnologia gráfica da Idade Moderna consolidou uma nova racionalidade, a racionalidade técnica e mecânica. Tomando por modelo os “mecanismos” da visão, esta racionalidade promoveu a consubstanciação, no impresso, do som – imagem sonora - e da figura – uma imagem propriamente dita, ambas forjadas pela tecnologia do metal e da linguagem.

---

<sup>38</sup> O contexto é o do Iluminismo, que culminou com a edição da *Encyclopédie* (1751-1772) editada por Denis Diderot (1713-1784) com contribuições de centenas de líderes filosóficos (intelectuais), tais como Voltaire (1694 -1778) e Montesquieu (1689-1755). Cerca de 25.000 cópias do conjunto de 35 volumes foram vendidos, metade deles, fora da França, o que demonstra o interesse e a formação de uma cultura letrada.

<sup>39</sup> Calcogravura ou calcografia: uso do buril para traçar e gravar linhas sobre uma lâmina de cobre e, dela, fazer matriz para impressão da imagem após entintamento da placa gravada e, sob pressão da prensa gráfica, transferir o desenho para o papel. De acordo com Gombrich “A impressão de imagens assegurou o triunfo da arte da Renascença italiana no resto da Europa” (1993, p. 123).

#### 4.1.2 A invenção da fotografia

No século XIX, em países como França e Inglaterra, o interesse pelas novas descobertas científicas propiciou o surgimento de inventores que procuraram formas de aplicação prática para os novos conhecimentos proporcionados pela ciência do século XVIII. Foi assim que os irmãos Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) e Claude Niépce (1763-1828), depois de terem participado das Guerras Napoleônicas, voltaram para as terras de sua família em Chalon-sur-Saône e iniciaram uma série de investigações. Inventaram um motor de combustão interna para navegação fluvial (o *pyréolophore*) e também se mostraram interessados nos procedimentos das artes gráficas, aperfeiçoando a técnica de impressão litográfica e investindo em um processo de produção de imagens pela ação da luz.

Em 1816, Nicéphore e Claude conseguiram produzir uma imagem utilizando papel sensibilizado com cloreto de prata em uma *camera obscura*. A imagem produzida era monocromática, e os tons, invertidos (imagem negativa). Como o esforço para fazer impressão direta (imagem positiva) fora infrutífero, eles deixaram de trabalhar com o haleto de prata e procuraram outra substância que fosse sensível à luz. Nicéphore Niépce prosseguiu o trabalho e experimentou o Betume da Judeia, um verniz que endurece em contato com a luz, fixando-se na superfície onde for aplicado e permitindo que as partes não endurecidas fossem removidas com algum tipo de solvente.

Entre 1822 e 1827, enquanto seu irmão se ausentava para investir na comercialização do *pyréolophore*, Nicéphore realizou transferências de gravuras: primeiro, no vidro; depois, em chapa metálica à base de estanho. Para tanto, Nicéphore cobriu uma das superfícies da chapa metálica com Betume da Judeia, sobre a qual colocava uma gravura, cujo papel era tratado com óleo ou verniz, para que ficasse translúcido e, formando um sanduíche com outro vidro para prensar a gravura sobre o metal, deixava o conjunto exposto à luz solar. Depois de expostas, as partes não protegidas pelas linhas da figura na gravura ficaram endurecidas e, por seu turno, as partes protegidas pela figura permaneceram amolecidas, podendo ser lavadas e retiradas com um solvente. Dessa forma, a retirada do Betume da Judeia ainda solúvel deixa exposta a superfície da chapa metálica, reproduzindo a imagem da gravura. Com isso, Nicéphore Niépce conseguiu fazer uma nova matriz

da gravura original, corroendo com ácido as partes expostas de sua chapa metálica, repetindo o mesmo procedimento da gravura feita à água-forte. Com essa matriz, novas cópias poderiam ser feitas. A tal processo chamou de *héliographie*, técnica que deu origem ao processo fotomecânico utilizado pela indústria gráfica para a reprodução de imagens em livros, em cartazes, em periódicos e, posteriormente, na reprodução do texto como imagem técnica.

No verão de 1827, Niépce experimentou sua técnica usando uma *camera obscura*, levando oito horas para produzir a imagem da paisagem de sua janela, em Le Gras. Devido ao longo tempo de exposição, experimentou outros suportes e materiais: o cobre revestido de prata e, como agente sensibilizador, o iodo, mas não conseguiu o resultado esperado com um tempo mais curto de exposição. Niépce, então, procurou Vincent Jacques Louis Chevalier (1770-1841), fabricante de instrumentos óticos em Paris, para obter uma objetiva que produzisse uma imagem mais luminosa em sua *camera obscura*. Informado das experiências, Chevalier deu notícias da pesquisa de Niépce a Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), pintor de telas e de grandes cenários que utilizava, em sua sala de espetáculos, o Diorama. Daguerre, que também estava pesquisando uma maneira de fixar a imagem da *camera obscura*, escreveu a Niépce se apresentando e solicitou um encontro para que conhecessem o trabalho um do outro. Em 1827, eles se encontram pela primeira e, em 1829, Niépce, frustrado e empobrecido, tornou-se sócio de Daguerre.

Em 1833 Niépce faleceu e Daguerre continuou a pesquisa, concentrando-se no processo que utilizava a placa de cobre coberta com prata e sensibilizada com iodo. Em 1835 Daguerre finalmente descobriu um meio de diminuir, radicalmente, o tempo de exposição, utilizando vapor de mercúrio para revelar a imagem latente, isto é, para fazer com que a imagem registrada pelas moléculas dos sais de prata (haletos de prata), invisíveis ao olho humano, ganhasse cor e contornos nítidos ao reagir com outra substância química, o mercúrio.

Desde então, Daguerre dedicou seu tempo a resolver o problema da fixação da imagem propriamente dita, isto é, o problema de tornar a imagem permanente, pois a imagem obtida, quando exposta à luz ambiente, degradava-se, e a chapa escurecia com a exposição das partes ainda sensíveis. Em 1837, Daguerre

resolveu o problema utilizando uma solução de cloreto de sódio (sal de cozinha), que inibe a redução dos íons nas moléculas dos haletos de prata, redução essa causada pela luz. Assim, ele conseguiu evitar que os haletos se transformassem em prata metálica. Esse método foi utilizado até 1839, quando Daguerre substituiu o cloreto de sódio pelo tiosulfato de sódio (denominado, erroneamente, de hipossulfito de sódio entre os fotógrafos), cuja propriedade de dissolver os haletos de prata havia sido descoberta pelo cientista inglês (químico, astrônomo e matemático), Sir John Frederick William Herschel (1792-1871).

Ultrapassada a última barreira, Daguerre deu o nome de *daguerreotype* para seu processo de fixar a imagem em uma *camera obscura*. Então, ele conseguiu o apoio de François Jean Dominique Arago (1786-1853)<sup>40</sup>, físico, astrônomo e político francês que chegou a ser primeiro-ministro da França por um curto espaço de tempo. Arago apresentou a invenção de Daguerre para a Academia de Ciências e para a Academia de Belas Artes, em janeiro de 1839. A 19 de agosto de 1839, o Estado Francês concedeu uma pensão vitalícia a Daguerre e a Isidore, filho de Nicéphore Niépce, e deixou a invenção em domínio público.

Ainda em 1833, ao mesmo tempo em que Daguerre fez suas primeiras experiências, William Henry Fox Talbot (1800-1877), cientista inglês e matemático, teve a ideia de fazer imagens permanentes com uma câmera escura. Em 1835, conseguiu seus primeiros resultados utilizando papel sensibilizado com nitrato de prata e fixando a imagem com cloreto de sódio. As primeiras imagens, no entanto, eram de objetos (rendas e imagens feitas em papéis translúcidos e pequenos galhos com folhas) colocados sobre papel sensibilizado que, depois, eram deixados expostos à luz do sol, que produzia imagens com tonalidades invertidas, tal qual Nicéphore Niépce em suas primeiras tentativas.

Ainda em 1835, Talbot, enfim, fez sua experiência com sua câmera escura, que produzia a imagem de uma polegada quadrada, e cuja distância focal – distância entre a objetiva e o papel sensibilizado – era muito curta, de forma a produzir uma imagem bastante luminosa. Dessa forma, Talbot registrou a casa de sua família (esta foto seria a contraluz da janela de treliça), em Lacock Abbey, com

---

<sup>40</sup> McCauley, Anne. "Arago : l'invention de la photographie et le politique (1997) Conferir também: Gunthert, André. *Spectres de la photographie : Arago et la divulgation du daguerréotype* (2010). Disponível em <http://culturevisuelle.org/icones/804> . Acessado em 26/02/2017.

uma exposição de 10 minutos sob a luz brilhante do sol. Para fixar a imagem, Talbot utilizava solução de iodeto de potássio e cloreto de sódio (sal de cozinha), mas os resultados ainda não eram satisfatórios.

Em 1839, aconselhado por John Herschel (químico, astrônomo e matemático), passou a utilizar “hypo” (i.e. tiosulfato de sódio). Talbot chamou suas primeiras imagens de “photogenic drawings” e, para corrigir a inversão de tons da primeira imagem (onde a luz se faz representar como sombras pela concentração de prata metálica, e as sombras se fazem representar na cor do papel utilizado), ele a colocou sobre outra folha de papel sensibilizado com nitrato de prata, formando um sanduíche de vidro que, por sua vez, era exposto ao sol para que a imagem negativa fosse transferida para o papel sensibilizado, que produzia uma imagem positiva com os tons claro e escuro de acordo com a realidade do observador.

Em 1840, Talbot descobriu o princípio da imagem latente, aquela que é formada na estrutura molecular do haleto de prata quando exposto à luz e que é invisível ao olho humano, mas que pode ser revelada quando estimulada por agentes químicos que intensificam o processo de óxido-redução do sal de prata em prata metálica. Para revelar a imagem, Talbot utilizou uma solução que ele chamou de “gallo-nitrate of silver” (nitrato de prata, ácido acético e ácido gálico) para sensibilizar seus papéis que, depois de expostos, deveriam ser revelados em uma nova solução de ácido gálico para que a imagem aparecesse gradualmente. Com esse processo, o tempo de exposição na *camera obscura* diminuiu drasticamente. O que antes se contava em horas, passou a ser contado em segundos. Em fevereiro de 1841, Talbot requereu a patente de sua invenção e a denominou de *calotype* (do grego *kalos*, que significa belo, e *typos*, que significa imagem). O processo inventado por Talbot logo veio a superar o processo de Daguerre, uma vez que o calótipo reunia todas as vantagens de reprodutibilidade que o daguerreótipo não tinha, isto é, a produção de uma imagem negativa (matriz) que possibilitava sua reprodução “ilimitada” em uma imagem positiva.

Em maio de 1839, Hippolyte Bayard, um funcionário público francês, anunciou um processo direto para obtenção de fotografias em positivo pelo escurecimento de uma folha de papel com cloreto de prata e iodeto de potássio, no

qual a luz projetada em uma *camera obscura* alvejava as partes expostas. A contribuição de Bayard foi solenemente ignorada (especialmente por François Arago, quando procurado) devido à primazia dada à Daguerre e ao daguerreótipo, porém, devido ao grande interesse dos fotógrafos franceses pela tecnologia de produção e de reprodução de imagem em papel, Bayard recebeu uma pensão de 600 francos e o reconhecimento de sua invenção.

Assim com Bayard, outros nomes são lembrados pelos historiadores da fotografia como inventores independentes, mas que não ganharam notoriedade. Rosemblum nos lembra de Friedrich Gerber, Rev. Joseph Bancroft Reale, Franz von Kobell (1803-1875), Carl von Steinheil (1801-1870), Sir John Frederick William Herschel (1792-1871). Boris Kossoy (1980) ainda destaca os nomes de Louis Lassaigne, na França, e Andrew Fyfe, na Escócia.

#### **4.1.3 A invenção da fotografia no Brasil**

De acordo com o Boris Kossoy (1980a), dedicado historiador da fotografia brasileira, também no Brasil encontramos uma figura de gênio que pesquisou e inventou a fotografia. Seu nome de batismo era Antoine Hercule Romuald Florence, nascido na França, em Nice, a 29 de fevereiro de 1804. Em sua juventude, destacou-se como desenhista e foi aluno dedicado aos estudos da matemática e da física. Gostava, também, de literatura e de geografia, que despertaram, nele, o desejo de se aventurar pelos mares da Terra. Sua vontade de conhecer novos mundos o fez engajar como grumete na marinha francesa e, em fevereiro de 1824, partiu para sua grande aventura na América. Com 20 anos de idade, Florence desembarcou no Rio de Janeiro e se integrou entre os franceses residentes na capital brasileira.

Hercules Florence trabalhou como balconista e entregador em uma loja de roupas de um patrício e, um ano depois, foi trabalhar em uma tipografia e livraria de outro compatriota. Em meados de 1825, atendeu ao anúncio que procurava um pintor para compor a equipe do naturalista russo Barão de Langsdorff, que organizava uma grande expedição científica. A viagem durou mais de três anos – de 3 de setembro de 1826 a 13 de março de 1829 –, partindo do Rio de Janeiro e ficando estacionada na vila de Porto Feliz, em São Paulo, onde Florence conheceu

sua futura esposa, Maria Angélica Álvares Machado e Vasconcelos. De São Paulo, ele percorreu as províncias de Mato Grosso e do Grão-Pará. Finda a expedição, Hercule Florence se casou e se mudou para a Vila de São Carlos, atual cidade de Campinas. A partir de então, 1830, Florence iniciou sua carreira de pesquisador e inventor: publicou seu estudo sobre os sons de animais observados durante a Expedição Langsdorff e, por haver somente uma tipografia em São Paulo, inventou um sistema de impressão que denominou de *Polygraphie*. Em 1836, Florence fundou a primeira tipografia de Campinas que, por sua vez, deu origem ao jornal *O Paulista*.

Como artista, Florence se destacou na Expedição Langsdorff ao lado de Aimé-Adrien Taunay (1803-1828), que substituiu Rugendas (1802-1858) na posição de primeiro-desenhista. Em Campinas, casado e homem de negócios, Florence continuou a desenvolver sua atividade artística pintando paisagens e retratos de aspecto naturalista. Entre os documentos pesquisados por Boris Kossoy (1980a, p. 30), encontram-se “uma série de aguadas, de rara beleza, onde se vê a preocupação do autor em representar o céu e as nuvens da forma mais real possível”. Para tanto, Florence utilizou todos os conhecimentos e engenhos que aproximassem sua obra de um realismo que deslumbrasse o espectador pelos efeitos obtidos. Kossoy descreve um artifício realizado por Florence em uma marinha noturna, com o qual ele produziu pequenos furos na tela em que se faziam representar as estrelas e o reflexo da lua, de modo que estas ganhassem um brilho especial quando o quadro fosse colocado contra a luz de uma janela em um quarto às escuras. Para Kossoy, “este tipo de representação pictórica pode-se considerar como um passo muito grande de Florence em direção à Fotografia” (*Idem, ibidem*).

De acordo com registros deixados pelo próprio Florence, sua ideia de fixar a imagem formada em uma *camera obscura* data do ano de 1832. Em 15 de janeiro de 1833, Florence iniciou a pesquisa que o levou à invenção da fotografia. Toda a evolução de seu trabalho foi registrada em seus diários, nos quais Florence descreveu os aperfeiçoamentos feitos em sua *camera obscura* e suas experiências com nitrato de prata e cloreto de ouro. Como os outros inventores da fotografia, Florence se frustrou com o fato de a imagem se apresentar com os tons invertidos e ser efêmera quando observada em um ambiente natural com muita iluminação.

Em outras palavras, em suas imagens, as luzes eram representadas em tons escuros, pois os sais de prata haviam sido transformados em prata metálica, e as sombras eram representadas pela superfície do suporte utilizado, no qual os sais de prata permaneciam inalterados pela falta de contato com a luz. Uma vez exposta a imagem à luz natural ou à luz intensa, os sais de prata restante reagiam com a luz e escureciam, preenchendo os vazios claros e tornando tudo uma grande superfície escura. Kossoy (1980a, p. 72) assevera que, posteriormente, Florence teve acesso aos estudos de Scheele e, conseqüentemente, à sua descoberta sobre o poder da amônia em dissolver o cloreto de prata não atingido pela luz.

Em 1834, Florence registrou, em seu diário, que o amoníaco auxiliava na redução do nitrato de prata. Mesmo assim, a imagem permanecia instável, exigindo que esta, ainda, fosse protegida da luz intensa. Da mesma forma, sua experiência com cloreto de ouro alcançou resultado semelhante, sendo curioso o fato de ele ter utilizado a urina como agente fixador.

Todas essas experiências foram repetidas por Kossoy nos laboratórios do *Rochester Institute of Technology* visando a comprovar e a certificar os relatos de Florence registrados em seus diários e de garantir, para este último, um lugar na história da fotografia<sup>41</sup>. Além disso, Hercule Florence também se destacou por ter sido o inventor da palavra *fotografia*, isto é, originalmente, *photographie*. Kossoy destaca esta primazia ao revelar que Florence recordou, em suas anotações, que o termo *photographie* teria sido formado naturalmente quando de sua primeira ideia de fixar a imagem produzida na *camera obscura*, em 1832. De fato, observa Kossoy, são nas anotações de janeiro e de fevereiro de 1834 que encontraremos o uso do verbo *photographier* e do substantivo *photographie* (Kossoy, 1980a, p. 76-77).

Para completar, Kossoy relata que Hercules Florence tinha a consciência de que seu invento era original e que poderia revolucionar o mundo da representação gráfica e pictórica. Por isso, quando soube da invenção de processo semelhante na França, buscou o merecido reconhecimento no Brasil e alhures, ficando, contudo, no esquecimento, fosse por viver em um país avesso às invenções e ao

---

<sup>41</sup> Referência de outras obras sobre a história da fotografia que apresentam Hercule Florence como um dos inventores da fotografia: *A World History of Photography* (ROSENBLUM, 1984, p. 195) e *História da Fotografia* (AMAR, 2001, p. 22).

desenvolvimento tecnológico, fosse por ser um desconhecido entre os homens de poder das metrópoles industrializadas e consumidoras de bens culturais.

#### 4.2 A FOTOGRAFIA: NOVAS PRÁTICAS SOCIAIS

Com invenção da fotografia, todo um ramo novo de atividades foi iniciado. Ela surgiu de pesquisas cujo objetivo foi o de produzir imagens com base nos princípios da *camera obscura* e de forma automática. Isto é, buscava-se um mecanismo que gravasse uma imagem sem a necessidade de que seu operador fosse um hábil desenhista. Os historiadores da fotografia explicitaram as limitações de Niépce e de Talbot para o desenho que, por isso, se viram motivados a encontrar um meio de fixar a imagem da *camera obscura*.

No momento da invenção da fotografia e ao longo do século XIX, assim como ainda hoje, o ideal de eficiência surgiu como a palavra de ordem que mobilizou muitos indivíduos para as novas descobertas e invenções. Estas, por seu turno, quando devidamente administradas, por suas patentes ou direitos autorais, poderiam garantir, aos seus agentes, fama e fortuna; uma posição social de destaque na história e na sociedade. Dessa forma, a fotografia atraiu um grande número de pessoas que se interessavam pela prática e pelo aperfeiçoamento dessa nova técnica de criação e pelo novo objeto de representação. Assim, o daguerreótipo, em primeiro lugar, depois o calótipo e os novos dispositivos derivados de seus princípios foram rapidamente incorporados às práticas de representação social, criando um movimento intenso de novas descobertas e invenções até que, nos cinquenta anos que sucederam a sua invenção, a fotografia se tornou uma instituição, fundada no interesse social e regida pela economia de mercado.

Inicialmente, o daguerreótipo, de acordo com o noticiário daquele tempo e segundo seus historiadores, foi recebido com grande entusiasmo e logo se fez presente em diferentes praças onde havia influência da indústria e do comércio europeu. No mesmo ano de 1839, era possível encontrar daguerreotipistas em regiões remotas registrando paisagens de países distantes para editores de livros e gravadores de estampas. As imagens eram reproduzidas como gravuras em metal (*aquatinta*; água-forte) e se distinguiam das imagens realizadas até aquele

momento pela qualidade da representação das relações entre luz e sombra dadas pela própria natureza. Contudo, apesar das imagens de paisagem e de arquitetura satisfazerem o gosto popular, o daguerreótipo se apresentava limitado para a produção e reprodução do retrato, isto é, do *portrait*.

Sendo assim, foram necessários aperfeiçoamentos óticos que aumentaram a luminosidade das objetivas e a introdução de novos reagentes químicos que diminuíram o tempo necessário para realizar a imagem fotográfica. Dessa forma, o tempo de exposição, que demandava vários minutos de paciência do retratado, passou para segundos, o que permitiu transformar a prática da daguerreotipia em um ofício bastante lucrativo. Assim foi que a nova invenção aportou no continente americano, no Brasil inclusive. Porém, foi nos Estados Unidos da América do Norte onde ela mais prosperou.

Foi nesse país que essa nova atividade profissional e comercial ganhou destaque. A engenhosidade dos norte-americanos foi responsável pela invenção de dispositivos mecânicos que melhoraram as condições de trabalho e o acabamento do produto. A excelência desses fotógrafos logo foi reconhecida e, na Exposição Universal, de 1851, em Londres, sob o Palácio de Cristal, seus trabalhos conseguiram a maioria dos prêmios destinados aos realizadores de daguerreótipos. Rapidamente, o daguerreotipista ganhou espaço na sociedade norte-americana, e grandes galerias foram instaladas nas principais cidades. Um dos que se destacou na história da fotografia foi Mathew B. Brady (1822-1896)<sup>42</sup> que, entre os muitos de seus projetos, investiu na realização de uma galeria com o retrato das personalidades ilustres da sociedade americana daquela época. Assim, a própria história dos Estados Unidos passou a ser narrada pela fotografia, sendo esta, tanto um marco da história norte-americana, como uma forma de representação de seus personagens e momentos históricos. Por fim, esse negócio lucrativo atraiu inúmeros profissionais que, para se manterem no negócio, desenvolveram métodos

---

<sup>42</sup> Mathew Brady merece uma atenção a parte por seu pioneirismo como fotógrafo comercial nos Estados Unidos, por sua relação de amizade com Samuel Morse, que também se destacou como daguerriotipista de primeira hora. Por seu trabalho fotográfico durante a Guerra Civil (1861-1865), Mathew Brady ocupa um lugar de herói na história norte-americana com seu trabalho de cobertura fotográfica da Guerra Civil (1861-1865). Por conta de sua empresa fotográfica, Brady é personagem de destaque na história da fotografia (EDER, 1945; GERNSHEIN, 1969; NEWHALL, 1978; ROSENBLUM, 1984) e da história da imprensa nos Estados Unidos (EMERY, 1972).

racionais de trabalho criando verdadeiras linhas de produção, o que fez baixar o preço de uma imagem fotográfica para menos de um oitavo do preço original.

Conseqüentemente, a necessidade de acompanhar a oferta desse serviço a baixos preços condenou o daguerreótipo, que veio a ser substituído por novas técnicas e tecnologias desenvolvidas com base no calótipo. A superação do daguerreótipo pelo calótipo deveu-se ao fato de que este se prestava para a produção de cópias fotográficas. A imagem realizada com daguerreótipo demandava cuidados e delicadezas e, por isso, ela tinha de ser guarnecida em um estojo com moldura e vidro protetor. Embora fosse uma peça com características de luxo e elegante, seu volume era pouco conveniente para o transporte e o brilho metálico da superfície de prata dificultava a sua apreciação. Dessa forma, ganhou espaço a tecnologia derivada do calótipo, que utilizava o papel como suporte para a realização de uma imagem em negativo, da qual era possível fazer cópias em positivo. Com o aperfeiçoamento da fotografia em papel, o público podia comprar uma dúzia de impressões fotográficas que custavam bem menos que um único daguerreótipo (NEWHALL, 1978, p. 23-29).

#### **4.2.1 Artes práticas e Belas Artes**

Na sequência do desenvolvimento da fotografia, interessa-nos destacar a relação desta com a Arte. Para tanto, propomos a leitura dessa relação na história da fotografia e em sua passagem para a história da Arte. É certo que a fotografia encontra no campo da Arte um lugar privilegiado para a sua reflexão, mas nem toda fotografia tem como objetivo ser reconhecida como obra de arte, da mesma forma que nem todo fotógrafo é um artista no sentido de fazer, da arte sua finalidade. De toda forma, a história da fotografia se confunde com a história da arte contemporânea. Assim, compreendendo o significado da fotografia para a Arte, pretendemos identificar o que, da fotografia, a torna um objeto da comunicação.

Continuando o percurso feito pela historiografia da fotografia, apreendemos desta que a fotografia surgiu do esforço de artistas, amadores ou profissionais, em explorar o potencial de automação da *camera obscura*. Para nós, o artista daquele tempo era um indivíduo independente e educado, uma pessoa bem-formada e informada, que buscava preservar sua autonomia em um meio social de proletários

e de proprietários. Ele buscava se destacar socialmente na forma de um gênio a reger seu próprio destino e o do mundo à sua volta. Assim, Florence, Niépce, Daguerre, Talbot, Bayard e outros são apresentados como indivíduos de maior ou de menor talento artístico, mas todos eles vinculados a um projeto voltado para a produção de imagem que, ao fim e ao cabo, serviria tanto para a criação de obras do espírito – obras de artes -, quando para o trabalho de reprodução técnica e consumo de massa – ilustrações gráficas.

No capítulo dedicado à relação da fotografia com a estética, Beaumont Newhall lembra um artigo, *On Art-Photography*, publicado em 1861, no qual a crítica inglesa encorajava os fotógrafos a ampliarem seus horizontes para além dos limites da representação do mundo real. Assim, os fotógrafos foram estimulados a realizar imagens da mesma forma que os pintores, cujos quadros, de acordo com os valores da Era Vitoriana, deveriam instruir, purificar e enobrecer. De fato, o desafio não era novo, pois, como nota Newhall, desde que o daguerreótipo fora divulgado, muitos de seus praticantes se aventuraram nas representações alegóricas.

Na Grande Exposição de 1851, em Londres, no interior do Palácio de Cristal, daguerreotipistas haviam exposto suas alegorias e, com o aperfeiçoamento do colódio úmido (*wet plate*), aumentou o número de praticantes da fotografia como criação artística. Para discutir suas produções e traçar os rumos da nova arte, seus praticantes, profissionais e amadores, fundaram clubes e sociedades nos quais se reuniam para o debate de ideias, a divulgação de descobertas e a promoção da fotografia como arte. Assim, em 1853, foi fundada a Photographic Society of London,<sup>43</sup> para promover a fotografia como uma arte e uma ciência. A partir de então, os fotógrafos foram estimulados a experimentar as novas técnicas e a interferirem, conscientemente, nas imagens gravadas na *camera obscura* e reproduzidas em diferentes suportes.

A intervenção do fotógrafo sobre sua imagem já era uma prática entre daguerreotipistas e calotipistas, mas, devido às limitações impostas por cada tecnologia, os fotógrafos tinham poucas opções para seu processo criativo, concentrando-se no cenário, no figurino e na pose do modelo. O aperfeiçoamento

---

<sup>43</sup> Em 1894, a instituição foi rebatizada como The Royal Photographic Society of Great Britain e está ativa até hoje.

do colódio úmido ampliou o horizonte de possibilidades criativas dos fotógrafos que, dentro do laboratório fotográfico, passariam a intervir nas diferentes etapas dos procedimentos de sensibilização, de registro e de revelação da imagem original; intervinham no negativo, assim como no processo de reprodução das cópias em positivo. O colódio também tornou corriqueira a prática da montagem fotográfica, a partir de diferentes negativos, e o retoque dos originais e de suas cópias.

Desse modo, além do momento em que o fotógrafo registrava o belo e a beleza manipulando seu aparato ótico e mecânico (*camera obscura*), ele também passou a contar com um momento de revelação e de fixação do belo e da beleza no laboratório (câmara escura), quando os originais e suas cópias eram manipulados óptica e quimicamente em um segundo processo fotográfico. Na Inglaterra, David Octavius Hill era reconhecido por seus retratos feitos com o calótipo e, por sua vez, Oscar G. Rejlander e Henry Peach Robinson são lembrados por suas alegorias e por suas montagens realizadas com negativos feitos com colódio úmido. Robinson exerceu grande influência na formalização da fotografia como objeto de arte, fixando regras de caráter acadêmico em seu livro *Pictorial Effect in Photography*, em 1869.

Com várias edições e traduções para o alemão e para o francês, essa obra, que contém as ideias de Henry Peach Robinson sobre a arte fotográfica mantém, ainda hoje, influência entre os fotógrafos contemporâneos. Mas é certo, porém, que esta foi uma época de experimentação da fotografia como forma de expressão de forma a atender diferentes intenções estéticas. Assim, foram reconhecidas as fotografias do escultor francês Adam-Salomon e da inglesa Julia Margaret Cameron, que realizaram suas fotografias de gênero e de retratos (NEWHALL, 1978, p. 59-65).

A fotografia pictórica dirigida em estúdio e manipulada em laboratório exigia, do seu idealizador, profundo conhecimento técnico e dedicação de tempo para alcançar, muitas vezes e apesar disso, resultados grosseiros, sem originalidade em relação à pintura e subordinado ao estilo acadêmico já bastante criticado. Contra o artificialismo na fotografia, ergue-se a voz de outro fotógrafo inglês, Peter Henry Emerson, que defendeu sua posição em uma palestra no Camera Clube londrino, em 1886. Emerson estabeleceu, para a arte fotográfica, uma relação com a ciência

e seus resultados, tomando como princípio a tarefa do artista de reproduzir o efeito natural da visão, em sintonia com os pintores naturalistas daquele tempo, como John Constable, Jean-Baptiste Camille Corot e os pintores da Escola de Barbizon, na França.

Em 1889, Emerson publicou *Naturalistic Photography*, obra na qual ele apresentou sua estética e sua técnica de realização. Para a impressão de suas fotografias, ele optou pelos papéis sensibilizados com platina (*platinotype*) e, para uma tiragem em maior número, ele utilizava o método de impressão gráfica inventado por Talbot, a fotogravura (*photoetched*). Ambas as tecnologias representaram inovações no desenvolvimento da fotografia e dirigiram a nova arte para prática e para o consumo de massa e sua identificação com a indústria cultural. Os papéis de platina utilizados por Emerson eram produzidos industrialmente, da mesma forma que seus negativos (*dry plates*). Assim, o fotógrafo ganhava tempo para refletir sobre seu trabalho, liberado da tarefa de sensibilização de suas chapas de vidro, o que atraiu um número maior de praticantes. A fotogravura, por sua vez, era uma técnica de sensibilização fotográfica do metal que permitia que a imagem de um negativo fosse impressa sobre ele, deixando gravada a imagem que, depois de tratada quimicamente, transformava-se em uma matriz para impressão gráfica (NEWHALL, 1978, p. 97-98).

O programa de Emerson para a fotografia artística foi importante para o desenvolvimento futuro da fotografia de arte ao patrocinar toda uma linha de descendência que levou à *straight photography*. Entretanto, os fundamentos desse programa não foram aceitos, mesmo entre os praticantes da fotografia naturalista. Uma grande polêmica se estabeleceu em torno da teoria de Emerson, principalmente quanto à subordinação do fotógrafo à teoria da visão que Emerson propugnava. Emerson e Robinson levaram a público suas diferenças, o que deve ter sido muito interessante para a elaboração de conceitos para a arte fotográfica, principalmente para a ruptura com os valores da arte acadêmica.<sup>44</sup>

Emerson, no entanto, acabou reconhecendo as limitações de seu programa e da própria fotografia diante das artes tradicionais. Assim, em 1891, publicou *The*

---

<sup>44</sup> A arte acadêmica tem como características básicas o rigor do estilo, a utilização de temas históricos ou mitológicos e um tom moralista.

*Death of Naturalistic Photography*. Porém, o campo de discussão estava propício para fotógrafos e críticos que discutiam o estatuto artístico da fotografia. Os fotógrafos que disputavam espaço de exibição nos salões de artes organizaram salões exclusivos para a exibição de fotografias.

Ainda assim, em 1892, insatisfeitos com a não distinção entre fotografia utilitária e artística, um grupo de fotógrafos ingleses fundam The Linked Ring, uma sociedade cujo objetivo foi o de defender a fotografia como uma arte independente. Os valores gestados e defendidos pelos ingleses logo alcançaram outras pátrias por meio dos clubes e das sociedades de fotógrafos locais, preparando o caminho para a aceitação da fotografia como objeto de arte, movimento este batizado de Pictorialismo. Por seu turno, a fotografia entrou nos museus por iniciativa de Alfred Lichtwark, historiador da Arte e diretor do museu de arte Kunsthalle, em Hamburgo, na Alemanha.

Em 1893, Alfred Lichtwark organizou uma grande exposição com trabalhos de fotógrafos amadores e profissionais. Para ele, tal exposição tinha com objetivo atualizar os fotógrafos alemães a respeito do novo movimento estético na fotografia e ressuscitar o retrato na pintura. Na edição de 1899 dessa mesma exposição, os alemães conheceram os calótipos de David Octavius Hill. (NEWHALL, 1978, p. 98-102).

Nesse cenário da arte fotográfica, destacou-se Alfred Stieglitz, protagonista do primeiro grande movimento da fotografia artística nos Estados Unidos da América do Norte. Stieglitz era estudante na Alemanha quando adquiriu sua primeira câmera fotográfica e teve, como instrutor, Hermann Wilhelm Vogel, inventor da emulsão ortocromática (que permitiu a produção de filmes utilizados nas artes gráficas). Em 1887, Stieglitz ganhara o primeiro lugar em um concurso na Inglaterra e recebeu seu prêmio das mãos de Emerson, que reconheceu, em sua fotografia *A Good Joke*, a espontaneidade que faltava nas fotografias concorrentes. Em 1890, de volta aos Estados Unidos, Stieglitz se associou à Society of Amateur Photographer e assumiu posição de liderança como editor do *The American Amateur Photographer*. Para Stieglitz, a fotografia artística não tinha limites. Ele experimentou novas técnicas e transgrediu valores estabelecidos. Assim, foi pioneiro no uso de câmeras fotográficas portáteis (*detective camera*) e da lanterna

mágica para exibição de suas imagens. Organizou e incentivou a realização de exposições e de salões, assim, a fotografia norte-americana foi aceita pelos museus e galerias.

Em 1902, Stieglitz inaugurou, em sintonia com os movimentos de vanguarda de seu tempo, o Photo-Secession, um movimento para promover os fotógrafos que se destacavam pela qualidade de seus trabalhos (*fine art*). Para divulgar as ideias do grupo e expor seus trabalhos e os de artistas convidados, Stieglitz fundou uma nova revista, a *Camera Work*, que manteve sua periodicidade por 15 anos. No número 291 da Quinta Avenida, em Nova York, esse grupo inaugurou a Little Galleries, espaço onde fotógrafos norte-americanos, pintores e escultores europeus modernistas foram vistos pela primeira vez nos Estados Unidos. Dessa forma, o movimento Photo-Secession estabeleceu uma relação entre fotografia e arte de vanguarda (NEWHALL, 1978, p. 102-109).

A posição firmada por Stieglitz e o grupo da Photo-Secession permitiu a identificação de diferentes estilos na arte fotográfica e de fotógrafos conforme as escolas, as tradições, a técnica utilizada e o fundamento estético de seus respectivos trabalhos. Assim, com base em diferentes movimentos, no âmbito da fotografia, praticado pelos fotógrafos do novo e do velho mundo, Newhall identificou quatro estilos consolidados: *straight photography*, *formalistic*, *documentary* e *equivalent*, os quais, de acordo com autor, assim foram definidos:

(1) *Fotografia direta*, explorada como uma abordagem estética por Stieglitz, Strand, Weston, Andams e outros, na qual a capacidade da câmera de gravar imagens exatas com textura rica e grande detalhe é usada para interpretar a natureza e o homem, sem perder o contato com a realidade. A imagem final é caracteristicamente previsualizada. A abordagem técnica tornou-se clássica. O impresso de qualidade é apresentado como uma experiência em si.

(2) *O formalista*, um produto da busca incansável nas artes através do trabalho de isolar e organizar a forma em seu próprio benefício, cujos pioneiros, em grande parte, foram Man Ray e Moholy-Nagy, e no qual certos fenômenos do processo fotográfico são explorados, como o estreitamento deliberado da escala tonal, reversão da borda ("solarização") da imagem, valorização do negativo como imagem final e a criação de imagens em materiais sensibilizados sem o uso da câmera. A matéria [retratada] não é motivo de preocupação e, se existe, é muitas vezes distorcido além do reconhecimento. A imagem raramente é previsualizada, mas é caracteristicamente produzida acidentalmente. Novas formas desafiadoras e relações espaciais são reconhecidas no produto final por uma visão altamente condicionada pela pintura abstrata. A fotografia raramente é considerada por si só, mas como uma ferramenta para a visão.

(3) *Documentário*, essencialmente um desejo de se comunicar, de falar sobre as pessoas, de gravar sem interferir, informar honestamente, com precisão e, acima de tudo, de forma convincente. A matéria [retratada] é primordial. O resultado impresso geralmente não é o produto final, mas a etapa intermediária em direção à imagem na página impressa.

(4) *O equivalente*, tomando emprestado a palavra usada por Alfred Stieglitz para definir a fotografia como símbolo ou metáfora. A matéria [retratada] é reconhecível, mas é apenas o ponto de partida, pois é carregada de significado pela visão do fotógrafo. Stieglitz fotografou as nuvens não porque eram nuvens, mas, como ele disse, porque através delas ele podia expressar sua filosofia de vida. Seus "equivalentes" são fotografias carregadas de significado emocional e significado íntimo, mas antes de tudo fotografias. "Meu objetivo", escreveu ele em 1923, "é fazer com que minhas fotografias cada vez mais pareçam fotografias que, a não ser que alguém tenha olhos e veja, não serão vistas – e ainda assim, ninguém nunca esquecerá que uma vez olhou para elas." (NEWHALL, 1978, p. 196-197, tradução nossa).<sup>45</sup>

O momento da formalização dos estilos da arte fotográfica por Newhall, em 1949, com a primeira edição de seu livro sobre a história da fotografia, foi bastante significativo. A fotografia se encontrava consolidada como indústria, mas não como comércio e ainda precisava se justificar como objeto de arte. Essa exigência vinha das instituições museográficas, das galerias e de colecionadores, que possuíam acervos significativos de fotografias e objetos fotográficos, aos quais os curadores precisavam dar sentido. Nos Estados Unidos, principalmente, a fotografia não

---

<sup>45</sup> (1) *Straight photography*, explored as an esthetic approach by Stieglitz, Strand, Weston, Andams and others, in which the ability of the camera to record exact images with rich texture and great detail is used to interpret nature and man, never losing contact with reality. The final image is characteristically previsualized. Technique approach has become classical. The fine print is presented as an experience in itself. (2) *The formalistic*, a product of the restless search in the arts for a means of isolating and organizing form for its own sake, pioneered largely by Man Ray and Moholy-Nagy, in which certain phenomena of the photographic process are exploited, such as deliberate narrowing of the tonal scale, edge reversal ("solarization") of the image, the appreciation of the negative as the final image, and the creation of images on sensitized materials without the use of the camera. Subject is of no concern, and if indeed it exists, is often distorted beyond recognition. The image is seldom previsualized, but characteristically is produced accidentally. New, challenging forms and space relationships are recognized in the final product by a vision highly conditioned by abstract painting. The photograph is rarely considered for its own sake, but as a tool for vision. (3) *Documentary*, essentially a desire to communicate, to tell about people, to record without intrusion, to inform honestly, accurately, and above all, convincingly. Subject is paramount. The final print is usually not the end product, but the intermediate step toward the picture on the printed page. (4) *The equivalent*, to borrow the word used by Alfred Stieglitz to define the photograph as symbol, or metaphor. The subject is recognizable, but it is only the starting point, for it is charged with meaning by the vision of the photographer. Stieglitz photographed clouds not because they were clouds but, as he said, because through them he could put down his philosophy of life. His "equivalents" are photographs charged with emotional significance and inner meaning, but first of all, photographs. 'My aim,' he wrote in 1923, 'is increasingly to make my photographs look so much like photographs that unless one has eye and sees, they won't be seen – and still everyone will never forget them having once looked at them.' (NEWHALL, 1978, p. 196-197).

apenas ilustrava a história recente daquele país, como oferecia dados para a compreensão de sua própria história. De fato, a história da fotografia norte-americana está intimamente ligada à história de sua industrialização, bem como às conquistas sociais e econômicas.

Nos países do continente europeu, o debate sobre o estatuto artístico da fotografia havia sido polêmico desde a divulgação do invento de Daguerre, havendo os que a defendiam como “um autêntico meio de expressar uma sensação artística individual” e os que a definiam como “um instrumento técnico, capaz de reproduzir as aparências de maneira puramente mecânica” (FREUND, 1986, p. 67). De fato, a fotografia foi um produto de seu tempo, pois ela respondia às necessidades de consumo da imagem pela sociedade burguesa do século XIX. Ao mesmo tempo, foi o advento de uma tecnologia que, em si mesma, expressava os valores da filosofia positivista e da ciência empírica. Dessa forma, a fotografia encontrava seus defensores entre os que propugnavam pela ideia de progresso social e econômico da sociedade industrial e encontrava resistências entre aqueles que se debatiam contra o movimento realista e o naturalismo como tema nas artes.

No ambiente da arte acadêmica a fotografia foi identificada como uma intrusa, “uma profanadora do templo da arte” (INGRES, apud FREUND, 1986, p. 72). Entrevia-se, nessa querela, a discussão que distinguia, na sociedade, uma divisão não apenas entre a classe operária, o proletariado e a classe burguesa, mas, também, a divisão de classe pelo gosto e pela educação estética, a identificação de uma baixa e de uma alta cultura, isto é, de uma cultura vulgar, a cultura de massa, em relação à cultura de caráter aristocrático. A fotografia, então, sem história, sem tradição, não legitimava seus praticantes entre os adeptos de Apolo, líder e regente das nove musas da Antiguidade clássica. Para tanto, a fotografia teria de esperar pelos movimentos de vanguarda da arte moderna.

Ecoss dessa querela ainda se fizeram ouvir entre historiadores e críticos que, na primeira metade do século XX, procuram expor, para o leitor, o mundo da arte. Assim, é significativo que E. H. Gombrich (1909-2001), célebre historiador da arte, manifeste seu incomodo diante da fotografia e, principalmente, de sua função como ilustração nos livros de história da arte. Em seu livro *A História da Arte* (1993), um dos mais populares entre os adotados nos cursos de Arte, seu autor, Gombrich

coloca em questão o valor das ilustrações fotográficas. Sem a intenção de questionarmos o valor desta obra, que cumpre muito bem com seu objetivo, é preciso reconhecer que ela está marcada por valores de uma arte clássica.

A tese de Gombrich é que a obra de arte deve refletir as qualidades expressivas do artista em seu trabalho, independentemente da perícia técnica que simula a realidade observada. Gombrich está preocupado com a criação humana de algo que não é dado pela natureza, tal qual ela se apresenta. Para ele, ao artista cumpre superar seus mestres adaptando sua obra às condições sociais e materiais de seu tempo, buscando superar os limites impostos pela sociedade e pela tecnologia. Dessa forma, a fotografia, para este historiador da arte, é vista como uma tecnologia de representação e de reprodução, útil para a ilustração de obras de arte em seu livro, mas limitada em seu poder de expressão. Em sua narrativa, Gombrich também se serve do termo *fotografia* para destacar tudo que, na arte, é mera técnica, mera cópia do real e, portanto, isento de qualidade artística, ou seja, da alma do artista. Embora Gombrich desenvolva seu pensamento contra os esnobes e os eruditos da arte, sua posição é conservadora em relação às novas técnicas de reprodução gráfica e ao império da comunicação visual.

O incômodo de Gombrich se manifesta quando dirige o olhar do leitor para as ilustrações em seu livro, por exemplo, quando trata de uma obra de Michelangelo (1475 – 1564), o afresco que fez no teto da Capela Sistina:

Vemos frequentemente ilustrações de detalhes dessa obra hercúlea e jamais nos cansamos de admirá-las. Mas a impressão gerada pelo conjunto, quando se entra na capela, é muito diferente da soma de todas as fotografias que possam ser vistas. [...] Ao ver essa profusão de figuras numa reprodução fotográfica, talvez desconfiemos de que o teto deve parecer superpovoado e em desequilíbrio. Nada disso. (GOMBRICH, 1993, p. 232)

Partidário de que o todo é maior que a soma das partes, Gombrich sente-se insatisfeito com o resultado da fotografia que, para ele, não dá conta de reproduzir as qualidades plásticas e as dimensões da obra reproduzida. Também compreendemos a preocupação de Gombrich de que o estudante conformado com as reproduções das obras deixe de visitá-las e, com isso, deixe de vivenciar a obra original. Contudo, se não fosse a fotografia e os meios de reprodução gráfica a obra de Michelangelo não poderia ser apresentada ao estudante de Arte. Embora a

experiência direta com a obra seja perdida<sup>46</sup>, ganha-se uma nova experiência de assimilação que a imagem técnica possibilita ao reunir, no espaço de um livro, objetos de dimensões variadas e que se encontram espalhadas pelo mundo.

Mais adiante, encontramos duas descrições significativas, feitas por Gombrich, que exaltam qualidades pictóricas comuns às fotografias. Tais descrições, paradoxalmente, exaltam a qualidade reconhecida como *fotográfica*: a de fixar, na superfície fotossensível, o real:

Nada há de espetacular nesses retratos de Holbein, nada especial para atrair o olhar, mas, quanto mais tempo os contemplamos, mais parecem revelar-nos o espírito e a personalidade do retratado. Nem por um momento se dúvida de que são, de fato, registros fiéis do que Holbein viu, desenhados sem temor nem favor (GOMBRICH, 1993, p. 291).

[...]

Mas, apesar de todo o seu domínio das maneiras de Ticiano, o modo como seu pincel reproduz o brilho do material das vestes e a segurança de toque que capta a expressão do Papa, não duvidamos, sequer por um instante, de que este é o próprio e não uma reprodução bem ensaiada. Ninguém que vá a Roma pode perder a grande experiência de ver essa obra-prima no Palácio Doria Pamphili. De fato, as obras maduras de Velázquez apóiam-se em tão alto grau no efeito da pincelada e na harmonia delicada das cores que as ilustrações só podem dar uma pálida ideia do aspecto dos originais (GOMBRICH, 1993, p. 320).

O que significa exatamente tudo isso? É possível que nunca o saibamos, mas eu gostaria de imaginar que Velázquez fixou um momento real de tempo muito antes da invenção da máquina fotográfica (GOMBRICH, 1993, p. 323).

Nessas passagens, assim como em outras, nas quais o autor expressa sua admiração pela técnica e pelo estilo do artista, encontramos o reconhecimento da aura em cada obra, das qualidades que lhes são únicas. No entanto, é interessante notar que a expressão desses sentimentos coloca em evidência a capacidade do artista em fixar, com seu pincel, o sentimento de uma realidade sobre a tela, qualidade que Gombrich reluta em reconhecer nas reproduções gráficas (os clichês) e nas fotografias. Assim, ele estabelece um paradoxo: o de querer

---

<sup>46</sup> Compreendemos a preocupação de Gombrich, de que o estudante conformado com as reproduções das obras deixe de visitá-las e, com isso, deixe de vivenciar a obra original.

encontrar, em um quadro, uma qualidade fotográfica que ele nega à própria fotografia, ou melhor, o fotógrafo.

A despeito da análise semântica que nos faz ecoar a antiga disputa no campo das artes, Gombrich, no último capítulo de seu livro faz um balanço do modernismo. O autor reconhece um novo interesse na história das artes em consequência de numerosos fatores que alteraram a posição da arte e dos artistas na sociedade contemporânea. Assim, ele elenca nove desses fatores, dos quais destacamos o sétimo, que ele reconhece como determinante: a expansão da fotografia como rival da pintura:

Não que a pintura do passado ambicionasse total e exclusivamente imitar a realidade. Mas, como vimos (p. 473), o elo com a natureza forneceu uma espécie de ponto de fixação, um problema desafiador que manteve ocupados por séculos os melhores espíritos entre os artistas e forneceu aos críticos, pelo menos, um padrão superficial. É verdade que a fotografia teve sua origem nos primeiros anos do século XIX, mas o que temos hoje não pode ser comparado, nem de longe, com esses passos iniciais da técnica fotográfica. Existem muitos milhões de possuidores de máquinas fotográficas nos países do Ocidente e o número de fotografias a cores produzidas durante cada período de férias deve atingir bilhões. É mais do que certo que entre elas haverá muitos instantâneos felizes que podem ser tão belos e evocativos quanto outras tantas pinturas de paisagens de qualidade corrente, e tão expressivos e memoráveis quanto muitos retratos pintados. Não admira, portanto, que “fotográfico” passasse a ser um palavrão entre pintores e professores de educação artística. As razões que eles oferecem, às vezes, para essa rejeição podem ser fantasiosas e injustas, mas o argumento de que a arte deve agora explorar alternativas à representação da natureza parece plausível a muitos (GOMBRICH, 1993, p. 488).

Ademais, quase que concluindo sua obra, ao reconhecer o triunfo da arte moderna, Gombrich destaca o crescente interesse pela fotografia entre colecionadores que disputam as obras dos mais destacados fotógrafos do passado e da atualidade. Como exemplo, destaca o fotógrafo Henri Cartier-Bresson (1909-2004) como um artista “tão apreciado quanto qualquer pintor vivo” (GOMBRICH, 1993, p. 496) e reconhece, nas suas fotografias, o toque do fotógrafo, o instante em que intenção e gesto se manifestam como uma única presença. Por sua vez, o autor de *A História da Arte* chama a atenção para as colagens do artista David Hockney (nasc. 1937), cujos trabalhos com fotografia, na forma de mosaicos, criam

retratos e paisagens evocativas que remetem à experiência do olhar, que se fixa nas partes para completar o todo na mente (GOMBRICH, 1993, p. 496-498). Dessa forma, Gombrich deixa em aberto a história da Arte para que as novas gerações a completem.

Por seu turno, em *História da Arte* de H. W. Janson<sup>47</sup>, na edição atualizada por seu filho Anthony F. Janson, a fotografia é apresentada como um fenômeno técnico e estético típico do Romantismo, que procurava satisfazer a demanda da verdade e do natural. Como referência, Janson chama a atenção para o “realismo brutal de David em *A Morte de Marat*” e para o retrato de “*Louis Bertin* de Ingres, que estabeleceu normas para a representação da realidade física e psíquica que os fotógrafos seguiram” (JANSON, 1992, p. 615). Em seu texto, ao apresentar a fotografia, Janson procura dar uma resposta definitiva à questão ainda em voga: será, a fotografia, uma arte? Janson reconhece a fotografia como mais uma técnica entre as que o artista utiliza para a realização de seu trabalho. Reconhece também que o que caracteriza o trabalho do artista é a criatividade e a imaginação. Janson destaca que o lugar da fotografia na história da arte deve levar “em conta as suas potencialidades e limitações” (JANSON, 1992, p. 613), pois, apesar de ser uma forma de impressão que depende de um processo dito mecânico<sup>48</sup>, a fotografia é uma técnica e um processo de construção de imagens, isto é, um produto de caráter estético que se subordina aos valores de seu tempo. Tal qual a pintura, o desenho

---

<sup>47</sup> Horst Waldemar Janson (1913-1982), nascido em São Petersburgo, Rússia, foi aluno de Erwin Panofsky na Universidade de Hamburgo, Alemanha. Imigrou para os Estados Unidos da América do Norte onde doutorou-se na Universidade de Harvard em 1942. Como cidadão estadunidense, ele fundou, na Universidade de Nova Iorque, o Departamento de Artes de Graduação e lecionou na pós-graduação do Instituto de Belas Artes. Sua obra *História da arte* foi publicada, pela primeira vez, em 1962.

<sup>48</sup> Aqui, temos algo a criticar, pois este estatuto ontológico, que ainda fundamenta a fotografia, não se confirma, necessariamente, pelo fato de que esta, no momento de seu anúncio, caracterizou-se mais por ser um fenômeno ótico e um processo químico. O que, na época, poderia ser entendido por mecânico, seriam os significados implícitos de maquinal, ou melhor, de automático. Porém, as primeiras câmeras fotográficas eram máquinas, no sentido de aproveitar e de transformar um agente natural, a luz, mas que, de forma alguma, poderia ser considerada automática, por necessitar da inteligência e da intervenção humanas para sua operação. O que se configurou como automatismo fotográfico na mente humana foi o fato de que a imagem formada na câmara escura se fixava sobre o suporte fotossensível de forma involuntária, em uma ação automática de transferência das qualidades estéticas de um objeto para outro objeto. Entretanto, como vimos anteriormente, toda esta operação de transferência não faria sentido sem a presença humana.

e a gravura, para Janson “a máquina fotográfica altera a aparência das coisas [...] fazendo com que o contemplemos [o mundo] literalmente com olhos novos” (JANSON, 1992, p. 613). Dessa forma, a fotografia inaugurou uma nova era para o mundo das artes e, conseqüentemente, para a história da sociedade ocidental moderna e contemporânea<sup>49</sup>.

Janson apresenta a fotografia em breves resumos destacados da história da fotografia, relaciona fotógrafos e suas obras aos movimentos estéticos ao longo do século XIX e destaca, no último capítulo do livro, a fotografia do século XX. Nele, a fotografia é apresentada como uma arte independente e uma aliada da pintura moderna. Ganham relevo também diferentes escolas: a Escola de Paris, com destaque para os nomes de Eugène Atget, André Kertész, Brassai, Henri Cartier-Bresson e Robert Doisneau e para a influência do Surrealismo; a Escola de Stieglitz nos Estados Unidos da América do Norte, com destaque para o próprio Alfred Stieglitz, Edward Weston, Ansel Adams, Margaret Bourke-White, Edward Steichen e Wayne Miller; a Escola Alemã, com destaque para os trabalhos de Albert Renger-Patzsch e de August Sander; a escola Bauhaus; e o movimento da chamada Nova Objetividade.

A fotografia do século XX também nos é apresentada segundo as qualidades da relação do fotógrafo com seu tema e com seu objeto. Uma é identificada como a época heroica da fotografia, quando os fotógrafos se encontravam engajados em reportagens e em documentações fotográficas que visavam à transformação da realidade política de seus estados e do mundo. Como representantes dessa corrente, Janson destaca os nomes de Robert Capa (1913-1954), na fotografia de guerra, e Dorothea Lange (1895-1965), com o documentário fotográfico dos sem-

---

<sup>49</sup> É interessante notar o surgimento e o desenvolvimento de uma indústria que gira em torno da prática da fotografia, do comércio gerado pela demanda de substâncias químicas, de dispositivos mecânicos e óticos (que depois se tornaram a própria indústria fotográfica de câmeras, de filmes e de materiais fotográficos) e que dinamiza o comércio das imagens produzidas nos ateliês dos artistas, os quais, por sua vez, adotam a nova tecnologia para atualizar seus negócios. Observa-se, ainda, o surgimento dos técnicos à disposição da nova indústria cultural (indústria de bens simbólicos; de produtos impressos pela indústria gráfica na forma de livros, de jornais, de panfletos, de cartazes); de funcionários de instituições públicas e privadas (a fotografia científica produzida pelos museus – História, Arqueologia, Antropologia, Biologia, Geografia –, pelos departamentos de segurança e de criminalística e por outras instituições a demandar a fotografia como documento para o inventário e a descrição de pessoas, de animais, de plantas, de objetos, de monumentos, de paisagens e de eventos).

terra nos Estados Unidos dos anos 30. Fantasia e abstração representam o movimento na fotografia iniciado com os dadaístas berlinenses contra a arte tradicional. São destacados, nessa corrente, os nomes de Herbert Bayer e John Heartfield com suas fotomontagens; Man Ray (1890-1976), László Moholy-Nagy e Berenice Abbott (n. 1898) com a expressão do fotograma e da iluminação elétrica.

Por fim, Janson, ao concluir o capítulo e sua obra, aponta para três tendências da expressão da fotografia como expressão artística a partir da década de 50: a abstração, representada pelos trabalhos dos norte-americanos Aaron Siskind e Minor White; a fantasia, com os trabalhos de Jerry Uelsman e Joanne Leonard, ambos representantes norte-americanos; e a documental, com os trabalhos de W. Eugene Smith (1918-1978), Robert Frank e David Hockney. Assim, em História da arte, firma-se a fotografia como expressão artística, ao mesmo tempo em que identificamos o limiar para a arte contemporânea diante das novas tecnologias.

Parece sintomático que, na obra de Janson (1992, p. 769), o cinema apareça com uma observação de infelicidade, “uma vez que a página impressa não pode reproduzir movimento ou som”. Não que o texto e a ilustração não possam dar conta de apresentar uma obra de arte, mesmo que efêmera ou em processo, o que está em jogo é o próprio sentido do termo *estética*, que está na origem da história da arte “uma gnosiologia da percepção, do conhecimento obscuro e sensorial, inerente à Arte” (BASTOS, 1987, p. 10).

A questão da representação e da relação arte-fotografia é uma questão pós-moderna que André Rouillé trata em seu livro *A Fotografia: entre o documento e a arte contemporânea*. Segundo ele, não há que se questionar a legitimidade cultural e artística da fotografia, visto que ela, transmutada em matéria da arte, como arte-fotografia, “contribui para secularizar a arte, inventar as eventuais relações que ela possa tramar com este mundo, em sua novidade, sua diversidade e sua extrema complexidade” (ROUILLÉ, 2009, p. 23). Avesso às explicações fenomenológicas e semióticas, Rouillé assume a perspectiva historicista para tratar a fotografia como objeto que se apresenta plural e em transformação. Para tanto, ele refaz o percurso da história da fotografia identificando três momentos significativos que denotam a

relação entre: a) a fotografia-documento e a fotografia-expressão, b) a fotografia e a arte, c) a arte e a fotografia.

Assim, Rouillé destaca, no início de sua obra, o papel da fotografia utilitária ao servir de representação da realidade de forma mecânica, em que o gênio do artista dificilmente se faria notar. A fotografia-expressão aparece na brecha da “crise da fotografia-documento” que, em si mesma, não poderia cumprir a promessa de ser um espelho da realidade. O segundo momento, quando o autor trata da relação entre a fotografia e a arte, esta é descrita em dupla perspectiva, destacando, por um lado “a arte dos fotógrafos” e, por outro, “a fotografia dos artistas.” Entre uma e outra, a fotografia é tida como enfeitada pela arte, como paradigma da arte, como ferramenta da arte, como vetor da arte, chegando a atualidade, a partir dos anos 1980, como “material da arte”. Para tanto, o artista domina a técnica fotográfica e é capaz de se expressar de forma autônoma. Por fim, o terceiro momento representa o esgotamento do pintura modernista, que valorizava a pureza e a abstração e abriu espaço para o reconhecimento da fotografia como material mimético. Dessa forma, Rouillé identifica a fusão arte-fotografia, que “aparece como resultado de um longo declínio dos valores materiais e artesanais da arte” (ROUILLÉ, 2009, p. 22).

Em sua obra, Rouillé nos leva a uma conclusão que tem, como cenário, a arte do século XXI e sua interface como a tecnologia digital, que elimina a ligação necessária da fotografia com seu objeto de referência. Rouillé (2009, p. 453) sintetiza bem o significado dessa mudança: “o dispositivo tecnológico da fotografia digital produz uma passagem do mundo químico e energético das coisas e da luz para o mundo lógico-matemático das imagens.” E conclui: “é por essa ruptura do elo físico e energético que a fotografia digital se distingue fundamentalmente da fotografia analógica; e o regime de verdade que esta sustentava desaparece”.

Como bem coloca Rouillé, a história da arte-fotografia deixa exposta a questão da representação fotográfica como espelho do real, tão cara ao senso comum, mas que já havia sido denunciada em seu ano de nascimento, quando Bayard, em 1839, divulgou seu autorretrato como uma fantasia suicida em protesto ao não reconhecimento de sua invenção. Mesmo assim, a fotografia como espelho do real prevaleceu como um valor na cultura de massa, reforçado pela crença no

poder das máquinas em repetir, infinitamente, uma mesma qualidade e no poder objetivante da tecnologia desenvolvida com base na ciência positiva.

Enfim, a fotografia adquiriu duplo valor utilitário e afinado às demandas da nova sociedade: ser, por um lado, objeto de consumo individual e familiar (as *cartes de visites*, os álbuns de família, a fotografia de viagem feitas com as câmeras portáteis ou mesmo realizada pela fotógrafos de estúdio e de reportagens sociais: casamentos, batizados e outros encontros rituais) e, por outro, objeto de consumo coletivo difundido pela mídia impressa (fotojornalismo, fotopublicitária e a fotografia editorial). Dessa forma, a arte-fotografia não seria, necessariamente, resultado do declínio da utilidade prática da fotografia, pois a fotografia, mesmo na pós-modernidade, continua com seu instrumental de formatar a cultura de massa. O que a arte-fotografia vem confirmar é que a fotografia, independentemente do lugar que ocupa na sociedade, é uma linguagem e, como tal, ocupa lugar de destaque na construção de visões de mundo.

#### **4.2.2 Representação social e memória: o indivíduo, a família e a sociedade; o álbum**

Como descrito até aqui, a fotografia não se apresentou da mesma forma, embora o princípio fosse da mesma ordem. A ação da luz sobre a matéria fotossensível foi o princípio comum; os resultados alcançados, no entanto, foram diversos, de acordo com as substâncias utilizadas e os fins a que se propunham seus inventores. Daguerre se satisfez com a primazia de ter conseguido gravar a imagem da *camera obscura*, alcançando o reconhecimento do Estado e da sociedade francesa. Seu invento, porém, estava limitado ao registro único, e a reprodução gráfica das imagens produzidas pelo daguerreótipo exigia que a imagem fosse copiada em outros suportes para impressão com técnicas de gravura que, muitas vezes, degradavam a imagem original.

Da mesma forma, o processo positivo-direto de Bayard, que permitia fixar uma imagem sobre papel tinha como intento ser uma peça definitiva e a produção de cópias por este método não era prática. A invenção de Talbot, que produzia uma imagem matriz em negativo e permitia reproduzir cópias em positivo, ganhou

preferência entre os fotógrafos que se dedicavam ao registro de paisagens e da arquitetura, cujas imagens interessavam aos museus, às bibliotecas, aos arquivos de instituições públicas e privadas dedicadas à História e às Ciências Naturais.

Nesse contexto, o processo negativo-positivo de Talbot chamou a atenção para a possibilidade de se obter cópias de uma imagem original, tornando-se objeto de pesquisa para seu aperfeiçoamento. Em poucos anos, o processo negativo-positivo superou suas limitações e imperfeições: a necessidade de um longo tempo de exposição, a dificuldade em fixar a imagem final e as marcas impressas na imagem positivada em função das fibras presentes no papel utilizado para a imagem em negativo. Os seguintes procedimentos foram decisivos para o sucesso da invenção de Talbot: a utilização do tiosulfato de sódio como agente fixador (Sir John Herschel, Inglaterra, 1839); a descoberta da imagem latente e a introdução de agentes reveladores; o desenvolvimento de objetivas mais luminosas (Peter Friedrich Voigtländer, Viena, 1840); a produção de papel fotográfico com albúmen (clara de ovo) para as cópias positivas (Louis Désiré Blanquart-Evrard, França, 1850); e, finalmente, o colódio úmido, que permitiu a utilização do vidro como suporte para o negativo (Frederick Scott Archer, Inglaterra, 1851). A partir de então, a fotografia se tornou uma atividade de interesse social e institucional, incrementando a produção e o consumo de imagens, dominado, até então, pelas técnicas da pintura, do desenho e da gravura – xilogravura, água-forte, litogravura (Newhall, 1978, p. 22-44).

A partir de meados do século XIX, os diferentes processos fotográficos estavam atendendo a diferentes demandas, principalmente àquelas em que o indivíduo se fazia representar. Era grande a quantidade de pedidos de retratos (*portrait*), o que estimulava o surgimento de muitas casas especializadas e a padronização de uma estética. Por seu turno, a concorrência e a racionalização da produção tornou a fotografia um objeto de consumo popular. A concorrência também estimulou o aperfeiçoamento dos processos alternativos ao daguerreótipo. Nesse contexto, a invenção do colódio foi um passo decisivo para o surgimento de novo padrão de produção da imagem fotográfica.

O colódio consistia em uma mistura de algodão-pólvora (trinitrocelulose) com álcool ou éter, mistura essa que resultava em uma solução viscosa na qual era

dissolvido o iodeto de potássio que, por sua vez, era espalhado sobre a superfície de um vidro para, depois, ser banhado em uma solução de nitrato de prata. Com a mistura úmida, o vidro deveria ser colocado na câmera fotográfica para o registro da imagem negativa que permitia fazer cópias positivas sobre papel. Assim, o daguerreótipo foi sendo substituído pelo novo processo, o colódio úmido, ou, de acordo com a denominação inglesa, *wet plate*. Antes da invenção do colódio, havia sido utilizada a clara do ovo no preparo da emulsão fotossensível que, depois, era espalhada sobre o vidro. A tal processo chamou-se de *albumen plate* e, da mesma forma que o colódio, ele deveria ser utilizado ainda úmido. Ambas as emulsões permitiram a substituição do papel pelo vidro como suporte para a confecção de negativos, eliminando, desse modo, as marcas das fibras do papel que eram deixadas no momento da impressão da imagem em positivo. O albúmen, também, permitiu o aumento da produção de cópias fotográficas, oferecendo as condições para o aumento da oferta de imagens a um público crescente de consumidores a preços cada vez mais reduzidos.

Tal qual o calótipo, a imagem sobre o vidro tinha seus valores tonais de luz e de sombra invertidos, gerando uma imagem em negativo. Antes que o procedimento de cópias em papel albominado se tornasse padrão, duas formas de apresentação das imagens originais – o *ambrotype* (1854) e o *tintype* (1856) – fizeram sucesso, principalmente na sociedade norte-americana. Ambas lembravam um daguerreótipo por serem peças únicas. A primeira era uma superfície laqueada de preto, sobre a qual os haletos de prata formavam uma imagem em negativo, mas o efeito sobre o fundo escuro permitia que a imagem fosse apreciada com os valores tonais de acordo com a natureza (o reflexo da prata metálica representava o brilho da luz, e a laca escura se destacava como sombra). A segunda forma consistia em uma pintura no verso do vidro com a imagem em negativo que, da mesma forma descrita anteriormente, permitia que a imagem pudesse ser apreciada.

### 4.2.3 A fotografia e as novas práticas comunicacionais: cartão de visita e estereografia

O êxito do colódio úmido e do albúmen foi alcançado com a produção de *carte-de-visite* (1854), idealizada na França por Adolphe-Eugène Disdéri que, dela, fez sua fortuna. Sua técnica revolucionou o comércio e a indústria da fotografia, definindo um novo padrão para a tecnologia fotográfica e alterando, definitivamente, o mercado fotográfico. Fotógrafos como Nadar<sup>50</sup>, que eram famosos por utilizar a fotografia em situações inusitadas e por realizar retratos de personalidades com grande valor estético, não resistiram à moda de tratar a fotografia como um cartão de visita que ajudou a vulgarizar a fotografia como um objeto de consumo de massa. Dessa forma, o colódio úmido foi uma tecnologia que contribuiu para a popularização da fotografia, sendo adotado entre fotógrafos de todos os gêneros.

Outro fenômeno derivado da produção e do consumo da *carte-de-visite* foi o hábito de se guardar tais objetos de representação pessoal e colecioná-los em álbuns que, depois, eram tratados como objetos de lembrança de parentes do passado. Hoje, tais álbuns são objetos de memória que nos permitem identificar todo um período histórico das sociedades contemporâneas a partir da segunda metade do século XIX (NEWHALL, 1978, p. 46-57). A utilização da fotografia como objeto de memória e de representação fez com que ela passasse a se prestar ao uso publicitário e à fantasia. Dessa forma, desenvolveu-se todo um ramo da fotografia de estúdio denominada de *cabinet photograph*, iniciado na Inglaterra, em 1865, e que buscava atender a demanda de atores e de atrizes para a divulgação de seus personagens e de suas peças. Por sua vez, este gênero de produção fotográfica levou muitos fotógrafos a se especializarem na realização de imagens alegóricas.

Assim, os fotógrafos de estúdio, diante das provocações feitas pelos críticos do periódico *On Art-Photography* (Inglaterra, 1861), aceitaram o desafio de alargar o horizonte da fotografia para além da representação do real, qualidade requerida para as fotografias de paisagem e de retrato de indivíduo (*portrait*). De fato, as fotografias alegóricas já haviam sido feitas pelos primeiros daguerreotipistas e

---

<sup>50</sup> Outros nomes citados por Newhall são: Etienne Carjat, Pierre Petit e Antoy Samuel Adam-Salomon (Escola Francesa); Brady, Charles Fredricks, Jeremiah Gurney e Alexander Hesler (Escola Norte-Americana).

calotipistas desde 1841, cujos trabalhos foram bem-recebidos pelos críticos de arte. Entre os pioneiros no gênero artístico, na Inglaterra, David Octavius Hill destacou-se com imagens de personagens de seu convívio e que acabaram por revelar momentos de grande inspiração artística. No entanto, as limitações impostas pelas primeiras tecnologias não permitiram a expansão desse gênero.

Graças ao colódio úmido, a vertente artística da fotografia se desenvolveu com uma nova geração de fotógrafos amadores que adotaram o novo processo como forma de expressão estética. Estimulados pelos debates em entidades tal qual a Photographic Society of London, os praticantes da fotografia eram incentivados a processar suas imagens de forma a obterem resultados estéticos parecidos com os da pintura. Muitos dos procedimentos utilizados para o tratamento da imagem já eram conhecidos por daguerriotypistas e calotipistas como formas de compensar as limitações de cada processo na representação fidedigna do objeto fotografado. Isso era um dado desde então, e, para atender ao princípio da verossimilhança, muitos artifícios foram desenvolvidos para se obter imagens que se aproximassem das imagens percebidas pelo olho humano. A ideia de que a imagem na *camera obscura* era gravada de forma mecânica, isenta da subjetividade humana foi forjada em um ambiente que valorizava o conhecimento científico e seus objetos técnicos como instrumentos objetivos na relação com a realidade empírica. Para o senso comum, a fotografia era tida como um espelho do real, reforçada pelo brilho da prata polida por meio da imagem, ou como uma janela para a realidade; uma abertura em uma parede imaginária que se põe diante do mundo distante.<sup>51</sup>

Para alcançar altos níveis de verossimilhança, os daguerreótipos eram colorizados, e os calótipos, retocados. O colódio úmido, devido à sua maior sensibilidade à cor azul, obrigava os fotógrafos de paisagem a fazerem dois negativos do mesmo ponto de vista, com diferentes tempos de exposição: um para o céu, mais curto, e outro para a terra, mais longo. Esses dois negativos eram, depois, no laboratório, combinados de forma a compor uma cópia final (*combination*

---

<sup>51</sup> Hoje, entre os usuários amadores, a fotografia ainda guarda a imagem de “espelho” da realidade, e com a tecnologia digital, os “smartphones” além do telefone celular, cumpre a função de “espelho” para o retoque da maquiagem e do penteado, uma nova função para as objetivas dedicadas ao autorretrato, ou “self”.

*printing*). A combinação de dois negativos para produzir uma imagem também foi utilizada para montagens de imagens com negativos de imagens distintas que, juntas, formavam uma terceira imagem concebida pelo artista.

Dois fotógrafos ingleses se destacaram nessa técnica: Oscar G. Rejlander, autor de *Two Ways of Life* (1857), e Henry Peach Robinson, autor de *Fading Away* (1858). Robinson foi autor, também, daquele que, em seu tempo, foi considerado o manual da fotografia artística, *Pictorial Effect in Photography* (1869). A partir de então, a fotografia alcançou um novo estágio: ser uma prática e um objeto de arte, que atrai um número crescente de adeptos que adotam a fotografia como uma atividade livre de qualquer obrigação além do prazer estético (NEWHALL, 1978, p. 58-65).

Com a tecnologia do colódio úmido desenvolveu-se, também, a prática da fotografia de campo realizada com o intuito de buscar imagens para além das grandes metrópoles, dos centros de poder econômico e empresarial. As guerras e os campos de batalhas são palcos de acontecimentos que interessam ao público das grandes cidades e aos comandantes dos grandes exércitos, e o fotógrafo, com suas placas de vidro, tornou-se o novo personagem da ação; testemunha ocular que, com sua arte, descreve, com riqueza de detalhes, o drama de vida e de morte, objeto de uma literatura de vagas imagens ou de pinturas tidas como imprecisas e alegóricas. Como exemplo, citamos a Guerra da Crimeia (1853 a 1856), ocorrida nas planícies dos Balcans, entre o Mar Negro e o Mar Mediterrâneo, palco em que atuou Roger Fenton, fotógrafo inglês enviado para registrar o acontecimento, em 1855. Seu trabalho foi exibido em Londres e em Paris, e muitas de suas imagens foram reproduzidas no semanário *The Illustrated London News* com a técnica da xilogravura.

Em 1861, outra guerra atraiu a investida de fotógrafos em seus campos de batalha: a Guerra de Secessão nos Estados Unidos da América do Norte. Nesse sentido, Mathew B. Brady, autor de *The Gallery of Illustrious Americans*, teve a iniciativa de montar uma empresa com outros fotógrafos para a primeira grande cobertura da Guerra Civil Americana, cujas imagens serviriam de modelos para as gravuras que ilustravam as matérias nos jornais dos estados do Norte. Outro fotógrafo norte-americano que se destacou nesse momento histórico foi Alexander

Gardner, líder de uma cooperativa de fotógrafos que também realizou a cobertura dessa guerra. Como resultado do trabalho, eles publicam *Photographic Sketch Book of the War*, que traz as imagens mais contundentes daquele conflito, entre as quais, um ícone do drama que se vive em uma frente de batalha: *Home of a Rebel Sharpshooter* (1863), de autoria de Alexander Gardner. Finda a guerra, os fotógrafos saíram em busca de novos temas e de novos acontecimentos.

Grandes obras também foram objeto de atenção dos fotógrafos, obras essas que transformaram paisagens, como a construção de estradas de ferro, a conquista de novas terras e o reordenamento urbano das grandes cidades. Foi nesse tempo que a fotografia se tornou tridimensional, isto é, estereográfica, uma técnica que permite a representação bidimensional e oferece elementos gráficos para a simulação de uma realidade em sua tridimensionalidade. A estereografia ampliou o poder de convencimento da fotografia perante seu público e rapidamente impôs-se como novidade, levando à produção e ao consumo de milhões dessas de imagens entre os anos de 1850 e 1870.

Outra barreira havia de ser superada ainda na segunda metade do século XIX: a produção de cópias ampliadas com base na imagem negativa original. Inicialmente, as cópias fotográficas eram feitas por contato, ou seja, com o negativo colocado sobre o papel sensibilizado e de mesma dimensão. Esse conjunto era exposto à luz para a impressão da imagem do negativo sobre o papel em positivo. Para se ter uma imagem de grandes dimensões, as câmeras fotográficas precisavam ser fabricadas de acordo com a dimensão do negativo, e os laboratórios deveriam ser adequados aos diferentes formatos, enfim, a dimensão da imagem a ser produzida condicionava as dimensões dos aparatos de captura e revelação da imagem fotográfica. Tal limitação foi superada com o uso dos microscópios solares, que eram utilizados para a projeção ampliada de imagens muito pequenas. Todas as barreiras que dificultavam a prática da fotografia foram sendo superadas, uma a uma. O mesmo se deu com o tempo de exposição do conjunto à luz, tempo esse que limitava os fotógrafos a registrar objetos inanimados ou demandava que as pessoas posassem por longo período de cansativas esperas (NEWHALL, 1978, p. 66-81).

Daguerre, em uma de suas primeiras imagens gravadas sobre a superfície de prata – a vista sobre o *Boulevard du Temple* (1838) –, logrou fixar o momento em que um transeunte se deteve ao lado de um engraxate para lustrar seus sapatos. Surpreendentemente, nessa paisagem urbana, não há outra alma viva representada. Além disso, nenhum dos veículos que transitavam pela larga avenida se fixou na superfície de seu daguerreótipo. O efeito se deu por conta do longo tempo de exposição necessário para que a imagem, dentro de sua *camera obscura*, provocasse a reação dos haletos de prata na superfície fotossensível. Dessa forma, o que estava em movimento não deixou sua marca na superfície do daguerreótipo. Apenas a imagem do transeunte parado foi gravada.

Tempos depois, em 1851, Talbot fotografou uma página do jornal londrino *The Time*, fixada em uma roda que pôs a girar, iluminando o conjunto com uma fonte de luz elétrica intensa e instantânea, que funcionava como um relâmpago (*electric flash*). Testemunhas confirmaram que era possível ler o que estava impresso no jornal. A imagem do jornal havia sido, portanto, capturada em uma fração de tempo muito curto, uma fração representada pela velocidade da luz. De toda forma, a pouca sensibilidade dos materiais fotossensíveis daquele tempo, à luz, dificultava a representação das coisas em movimento.

A descoberta de que a impressão da luz sobre o material fotossensível formava uma imagem latente no nível das moléculas dos haletos de prata e que a imagem podia ser revelada com a adição de outras soluções permitiu que o tempo de exposição fosse reduzido e que a fotografia fosse realizada com de tempos cada vez menores. Essa qualidade de representação do tempo logo foi utilizada para o estudo do movimento humano e de outros seres da natureza. Artistas e cientistas passaram a ter um instrumento auxiliar para a observação, o registro, a produção de esboço e a ilustração dos muitos aspectos dos diferentes tipos de movimentos em qualquer espécie e escala. A fotografia, que já havia revelado os detalhes do espaço sideral e dos seres microscópicos, colocava, diante dos olhos dos espectadores, imagens que o olho não era capaz de distinguir.

Destacou-se, entre os que trabalharam com a fotografia instantânea, o fotógrafo inglês Eadweard J. Muybridge, radicado na Califórnia. Ele foi convidado para dirimir a dúvida sobre o momento em que o cavalo, a galope, tira as quatro

patas do chão. Até ali, os pintores representavam tal instante mostrando o cavalo com as patas dianteiras lançadas para frente e as patas traseiras projetadas para trás do corpo. Muybridge, em 1878, utilizando um conjunto de 12 câmeras fotográficas colocadas lado a lado ao longo do percurso da corrida de um cavalo, registrou seus diferentes momentos. Cada imagem mostrava um momento preciso do galope. Em uma delas, o cavalo aparecia com as quatro patas no ar. Ao contrário das representações pictóricas, este momento mostrava as quatro patas voltadas para o centro do corpo.<sup>52</sup> As imagens acabaram com as dúvidas sobre o movimento do cavalo e geraram uma polêmica no mundo das artes sobre a precisão na pintura e a liberdade de expressão do artista. Muybridge contribuiu para o desenvolvimento da fotografia inventando e aperfeiçoando o obturador eletromecânico que lhe permitia controlar o tempo de exposição com valores na ordem de milésimo de segundo.

Além disso, as imagens impressas em papel podiam ser coladas lado a lado, reproduzindo a sequência original dos movimentos, formando uma tira que podia ser utilizada no *zootropo*, um tipo de brinquedo bastante popular naquele tempo, cuja forma circular e o movimento giratório permitiam recompor e visualizar o movimento registrado. Para a apresentação pública de seu trabalho, Muybridge adaptou suas imagens a outro mecanismo de animação e de projeção de imagens, o *zooscópio* (ou *zoopraxinoscópio*), um projetor eletromecânico desenvolvido da chamada *lanterna mágica*. Dessa forma, Muybridge contribuiu para o desenvolvimento do cinema. Nesse ponto, a fotografia deixou de ser uma empresa de caráter artesanal e avançou pelo caminho da manufatura dedicada à produção de bens culturais em escala industrial. Para isto, uma nova emulsão foi desenvolvida para a produção de negativos em vidro: o colódio seco (NEWHALL, 1978, p. 82-87).

#### 4.3 A FOTOGRAFIA COMO MEIO DE COMUNICAÇÃO

Essa nova etapa do desenvolvimento da tecnologia fotográfica, marcada pela utilização do colódio seco para negativos em vidro (chapas fotográficas),

---

<sup>52</sup> Theodore Gericault (1721-1824), autor de *A Jangada da Medusa*, também é autor de outras pinturas e desenhos nos quais o cavalo foi representado a galope, destacamos: *Corrida em Epsom (Derby at Epsom)* e *A corrida de cavalos (The Horse Race)*.

liberou os fotógrafos da necessidade de eles mesmos terem de sensibilizar seus materiais de trabalho quando do uso das chapas úmidas. Desde 1864, a técnica do colódio seco era conhecida e com ela surgiu a possibilidade da produção industrial de suportes fotográficos para a realização de imagens em negativo. Em 1867, The Liverpool Dry Plate and Photographic Printing Company foi a primeira empresa a oferecer produtos desse gênero, mas suas chapas eram pouco sensíveis em comparação às do colódio úmido. Em 1878, com a substituição do colódio pela gelatina, Charles Harper Bennett conseguiu produzir um suporte cuja emulsão fotográfica permitia gravar uma imagem em 1/25 de segundo (um quarto de segundo). Em 1879, o editor do *British Journal of Photography* reconheceu que, a partir daquele momento, a tecnologia fotográfica chegara a um ponto de quase perfeição, o suficiente para que as gerações futuras reconhecessem a transformação que a fotografia operaria nas práticas sociais de representação.

A partir de 1880, foram desenvolvidas câmeras fotográficas que atendiam à demanda dos mais diferentes perfis de fotógrafos; especificamente, câmeras de pequeno formato conhecidas como *detective cameras*. Em 1888, o norte-americano George Eastman, fabricante de produtos fotográficos, colocou no mercado uma câmera portátil, cujos negativos eram produzidos em um rolo, não mais em chapa de vidro. Inicialmente, a base era de papel em tiras, depois, com plástico transparente (nitrocelulose), que permitia ao fotógrafo realizar 100 fotografias. Ademais, depois de operar sua própria câmera, o fotógrafo a enviava de volta para a fábrica, que revelava seu filme, imprimia em positivo suas imagens e devolvia a câmera pronta para ser utilizada novamente, tudo isso por uma quantia menor que a paga na compra da câmera.

Assim, com a invenção do filme fotográfico, mais um passo havia sido dado para o desenvolvimento do cinema, que ganhou forma pelas mãos de Thomas Edison e dos irmãos Louis e Auguste Lumière. Por sua vez, o projeto de George Eastman satisfiz a demanda crescente de fotógrafos amadores e domésticos que, sem tempo e sem vontade para se deterem em questões técnicas, desejavam somente uma forma prática e fácil de registrar, em imagens, momentos importantes e pessoas queridas para sua memória afetiva.

No final do século XIX, a indústria fotográfica era um complexo sistema de produção que dinamizava a produção de conhecimento ao criar demanda nas áreas da mecânica, da ótica, da química e, até mesmo, dos estudos sobre eletricidade. Em contrapartida, a fotografia tornou-se uma ferramenta de precisão para o registro de dados de interesse científico em diferentes campos do saber, fossem das ciências da natureza, fossem das ciências do homem. Essa mesma indústria forneceu, aos espíritos criativos, os meios para expandirem seus horizontes artísticos, assim como liberou as artes da camisa de força dos valores estéticos acadêmicos e transformou o objeto de arte em objeto de reprodução. Dessa forma, a fotografia estimulou o desenvolvimento da indústria cultural dedicada à distribuição de informação e de entretenimento, contribuindo para a universalização da comunicação visual na mídia impressa e no cinema.

Em sua história mais que secular, a fotografia surgiu como a nova tecnologia que respondeu às necessidades de representação de uma nova classe dominante e atendeu às demandas de uma nova sociedade de consumo de bens culturais e serviços de informação. Por conta de sua vulgarização, ainda no século XIX, a fotografia conheceu o declínio de seu valor como objeto estético ao se tornar objeto de puro comércio e de uso corriqueiro nos periódicos. Na primeira metade do século XX, a fotografia recuperou seu prestígio entre os artistas da vanguarda modernista e se destacou como expressão da arte contemporânea. Essa recuperação também se deveu ao destaque que recebeu nos veículos impressos, difundindo e propagando a moda e as diferentes visões de mundo.

Popularizada como prática social que registra os momentos marcantes da vida, a fotografia consolidou sua posição como uma grande indústria que passou a determinar as formas de representação da realidade. Considerada como uma manifestação típica do ideal de uma sociedade fundada no pensamento moderno, a fotografia, para os pensadores pós-modernos, apresentava-se, então, como algo anacrônico e sem lugar. Contudo, no presente, com as novas tecnologias da informação e da imagem digital, presenciamos a reinvenção da fotografia como forma de representação. Como no passado, a fotografia digitalizada reafirma a identidade do sujeito, descreve os cenários, amplia a memória e coloca em ação o poder de expressão de um número maior de pessoas. Apesar disso, poucas são as

pesquisas acadêmicas no campo da comunicação e trabalhos de intelectuais sobre a fotografia como expressão social, uma vez que ela foi deixada à margem do cinema e da televisão como produto cultural.

Atualmente vemos um número maior de pessoas fotografando. A tecnologia digital, mais que banalizar a fotografia, tornou-a íntima de nosso cotidiano. Em um celular, a câmera fotográfica é quase que acessório obrigatório, possibilitando a duplicação da realidade que alimenta o mundo virtual dos dígitos eletrônicos. Os sítios de relacionamentos recebem milhares de imagens por minuto. Os programas de tratamento de imagens não mais se destacam pelo poder de manipulação da fotografia<sup>53</sup> e sim pela capacidade de organizar e de tornar as imagens acessíveis. Questiona-se, agora, como dar sentido a essa produção. Uma nova realidade de representação e de relacionamento se encontra em movimento.

#### 4.3.1 O documentário fotográfico

Newhall, em sua *História da Fotografia*, descreve a fase que dá origem à reportagem e ao documentário fotográfico *The Faithful Witness* (A testemunha fiel). Nele, o autor destaca aqueles fotógrafos e empresas que investiram na realização de imagens fotográficas de acontecimentos da atualidade para o noticiário de jornais e de revistas ilustrados<sup>54</sup> ocupados com a proposta de formar a opinião pública de seu tempo. Newhall destaca o nome de Roger Fenton (1819-1869) e suas fotografias da Guerra da Crimeia (1853-1856), que serviram de referência para ilustrar as reportagens publicadas no semanário *The Illustrated London News* (1842-2003).<sup>55</sup> Fenton teria inaugurado um estilo de fotografia que, sob o pretexto de registrar a realidade, serviu para ilustrar e construir uma imagem de referência

---

<sup>53</sup> Coisa que já se fazia no processo fotoquímico desde os primeiros momentos da história da fotografia e que ganhou dimensão de expressão como arte (arte gráfica) com as experiências das fotomontagens e dos fotogramas realizados pelos artistas de vanguarda do início do século XX: Dadaísmo, Surrealismo, Construtivismo; Bauhaus; Moholy-Nagy, Man Ray e John Heartfield [“The quest of form”, em: Newhall (1978, p. 161); “Art, photography, and modernism”, em: Rosenblum (1984, p. 392)].

<sup>54</sup> Tudo indica que os periódicos ilustrados começam a ganhar forma na virada da terceira década para a quarta do século XIX. Isso coincide com a divulgação do invento da fotografia e com as pesquisas feitas para a produção de fotogravuras, a exemplo de Niepce (heliografia) e Talbot (fotogravura). Entre as revistas ilustradas mais lembradas, estão os semanários *Haper's Weekly* (Nova York, 1857), *L'illustration* (Paris, 1843) e *The Illustrated London News* (Londres, 1842).

<sup>55</sup> De fato, as ilustrações eram talhadas em blocos de madeiras, eram xilogravuras (*wood engravings*) que serviam de matrizes para a impressão de figuras nos periódicos ilustrados.

para ser compartilhada socialmente: “Documentação de batalha era um novo aplicativo de fotografia. [...] Fenton fotografou os campos de batalha debaixo de fogo”<sup>56</sup> (NEWHALL, 1978, p. 67, tradução nossa).

Outra experiência que marca a construção da ideia de que a fotografia realiza documentos ocorreu por ocasião da Guerra Civil Norte Americana (1861-1865). Mathew Brady (1822-1896), fotógrafo comercial estabelecido na capital Washington, já havia orientado sua empresa para o registro histórico ao compor uma galeira de personalidades ilustres do cenário norte-americano. Ele, organizou uma grande operação para o registro fotográfico da Guerra de Secessão: “Este sentimento de documentação fotográfica o levou a realizar o registro da Guerra Civil”<sup>57</sup> (NEWHALL, 1978, p. 67, tradução nossa).

Para Newhall, o documentário fotográfico é um estilo desenvolvido por fotógrafos que identificam seus trabalhos com os dos historiadores que buscam, na fonte primária, o documento histórico, no caso, o próprio acontecimento histórico. Surge a expressão *documentação fotográfica*, que traz consigo a frágil ideia de que a fotografia, por si só, vale como testemunho do fato histórico registrado. Em suma, que sua verossimilhança seja capaz de reproduzir o evento ou as condições materiais e sociais de um acontecimento; de que ela seja capaz de representar fidedignamente o dado do real. Aqui, é possível identificar toda a força do espírito pragmático da cultura de massa e da ciência empírica fundada no século XIX.

Outro fotógrafo que se destacou no registro de imagens da Guerra de Secessão foi Alexander Gardner (1821-1882), que havia trabalhado para Brady, mas que discordava de sua prática comercial de não valorizar os fotógrafos da empresa, isto é, não lhes creditava o nome em suas fotografias. Em 1863, Gardner funda uma cooperativa com outros fotógrafos associados para a partilha dos haveres obtidos com a venda das imagens para a imprensa e para que seus nomes figurassem junto às imagens publicadas. Conforme vimos (Seção 3.2.3), eles

---

<sup>56</sup> “*Documentation of battle was a new application of photography. [...] Fenton photographed the battlefields under fire*”. É interessante que o uso da palavra *documentação* assume um significado que foge ao sentido original de papel oficial tratado por procedimentos que atestam a veracidade de suas informações. Notamos que, na denominação do estilo, Newhall acompanha o pensamento de que existiria um mecanismo de atestação da fotografia inerente a ela que a dispensaria do tratamento previsto para documentos com fé pública.

<sup>57</sup> “*This sense of photographic documentation impelled him to undertake the recording of the Civil War.*”

publicam *Photographic Sketch Book of the War*, composto por dois volumes com centenas de imagens de acontecimentos captados de forma imediata e com os nomes de seus autores.

De fato, o reconhecimento do autor da fotografia se mostrou uma iniciativa importante para o registro histórico, colocando na cena o fotógrafo e suas qualidades, em vez de a máquina fotográfica e sua fria presença. Dessa forma, Gardner e suas imagens marcam a história da fotografia, a história da arte e a história de seu país e ainda se oferece como elemento de certificação do realismo fotográfico.

Newhall descreve uma das muitas fotografias de Gardner que reportaram cenas dos campos de batalhas:

O atirador morto, de Gardner, seu longo rifle brilhando ao seu lado, não é imaginável. Estes homens viveram; este é o local onde ele caiu; esta é a forma como ele estava ao morrer. Aí reside a grande diferença psicológica entre a fotografia e outras artes gráficas; esta é a qualidade que a fotografia pode transmitir mais fortemente do que qualquer outra forma de produzir imagem. [...] A câmera grava o que está focado em cima do vidro fosco. [...] Nós temos demonstrado uma e outra vez que isso é pura ilusão. [...] Sabemos disso, ainda que nos deliciemos com isso ocasionalmente, mas o conhecimento ainda não pode abalar a fé implícita na verdade de um registro fotográfico. [...] Nem palavras, nem ainda a pintura mais detalhada podem evocar um momento do tempo desaparecido de maneira tão poderosa e tão completamente como uma boa fotografia (NEWHALL, 1978, p. 71, tradução nossa)<sup>58</sup>.

Janson também destaca Gardner como um personagem da história da arte, ao mesmo tempo que toma sua fotografia como exemplo do jornalismo fotográfico, conforme o espírito romântico daquele tempo, que demanda uma visão verdadeira e natural. Assim, em sintonia com os valores de seu tempo, Gardner se interessou pelo indivíduo e pelo acontecimento, fazendo ver o herói anônimo e registrando o presente para a história. De acordo com Janson,

---

<sup>58</sup> “Gardner’s dead sharpshooter, his long rifle gleaming by his side, is not imagined. This men lived; this is the spot where he fell; this is how he looked in death. There lies the great psychological difference between photography and the other graphic arts; this is the quality which photography can impart more strongly than any other picture making. [...] The camera records what is focused upon the ground glass. [...] We have been shown again and again that this is pure illusion. [...] We now know it, and even delight in it occasionally, but the knowledge still cannot shake out implicit faith in the truth of a photographic record. [...] Neither words nor yet the most detailed painting can evoke a moment of vanished time so powerfully and so completely as a good photograph.”

*O Lar de um Atirador Rebelde* (grav. 866), de Alexandre Gardner (1821-1882), que se separou de Brady e formou o seu próprio grupo, é um marco da história da arte, captando numa só imagem a sinistra realidade e o significado da morte no campo de batalha. [...] A fotografia é convincente por usar o mesmo realismo brutal da *Morte de Marat*, de David (grav. 827) (JANSON, 1992, p. 617).

Não apenas as guerras marcaram o aparecimento do documentário fotográfico como estilo e registro para história e estudos sociais. As revoluções e as desigualdades sociais, a modernização e as transformações dos grandes centros urbanos, as migrações, as grandes obras de engenharia, enfim, as conquistas e os conflitos de um mundo afetado pelas novas tecnologias também foram temas tratados pelos fotógrafos nos cinco continentes. Diga-se, de passagem, que esses temas compunham a agenda dos fotógrafos ligados à imprensa; compunham a pauta daquilo que deveria ser apurado, registrado e noticiado.

Assim, é recorrente que o documentário fotográfico seja ilustrado com imagens que mostram as transformações das cidades (a demolição das áreas medievais para a modernização das metrópoles e das capitais: Paris, Nova York, Rio de Janeiro); a conquista do Oeste nos Estados Unidos da América do Norte e as conquistas coloniais dos países industrializados da Europa; as grandes obras de engenharia em todos os continentes: estradas de ferro, pontes, túneis, canais, torres e monumentos; as máquinas.

Na sequência de seu livro, Newhall dedica o capítulo *Documentary* ao documentário fotográfico como um estilo que se consolidou a partir na segunda metade do século XX. Ele destaca a descoberta da obra de um fotógrafo parisiense, Jean Eugène Auguste Atget (1857-1927), que chamou a atenção para o trabalho daqueles que, alheios às discussões aristocráticas dos salões de artes e clubes de fotógrafos, registravam os detalhes e as mudanças das paisagens urbanas e da vida em sociedade. Atget era conhecido dos artistas de vanguarda, cujas fotografias serviam de modelo para pintores de ateliê e de inspiração para o imaginário surrealista. Fotografava as ruas da velha Paris, suas esquinas e vitrines, largos e monumentos, seus habitantes e seus negócios, os antigos bairros. Porém, como bem nos lembra Newhall, o documentário fotográfico exige, do fotógrafo, mais que uma ingênua ação de registro da realidade, ele deve ser o instrumento de

transformação da realidade: “O fotógrafo documentarista procura fazer mais do que transmitir informações através de suas fotografias: seu objetivo é persuadir e convencer”<sup>59</sup> (NEWHALL, 1978, p. 137, tradução nossa).

Com esse espírito, um grupo seleto de fotógrafos é lembrado por Newhall: John Thompson (1837 – 1921) e Adolphe Smith publicaram *Street Life in London* (1877), com ilustrações do primeiro e texto do segundo; Jacob A. Riis (1849 – 1914), repórter policial do Sun que, em 1888, fotografou e publicou uma série de artigos sobre a vida nos cortiços da periferia de Nova York, intitulada *Flashes from the Slums*<sup>60</sup>; Lewis W. Hine (1874-1940), sociólogo formado pelas universidades de Chicago, Columbia e Nova York que fotografou o mundo do trabalho, destacadamente, o trabalho infantil (1908-1918), contribuindo para o fim dessa prática na indústria norte-americana. Em 1932, publicou seu livro *Men at Work* (Life Library of Photography, 1972, p. 14).

Da mesma forma que as fotografias de Hine foram utilizadas para a transformação social defendida por instituições como *National Child Labor Committee*, os governos também passaram a contar com um corpo de fotógrafos para a produção de documentos que, veiculados nos meios de comunicação social, convencessem os políticos e a sociedade da necessidade de políticas públicas muitas vezes contrárias ao espírito dominante na sociedade governada. Assim, o governo norte-americano, em 1935, sob a presidência de Franklin Delano Roosevelt (1882-1945), que implementou “o *New Deal* e as técnicas de formação

---

<sup>59</sup> “The documentary photographer seeks to do more than convey information through his photographs: his aim is to persuade and to convince”. Outras expressões sobre documentário fotográfico podem ser colhidas, como a dos editores da *Life Library of Photography*, no volume dedicado ao tema, *Documentary Photography*: “The documentary photograph tells us something important about our world – and in the best examples, makes us think about the world in a new way” (TIME-LIFE, 1972, p. 7). [A fotografia documental nos diz algo importante sobre o nosso mundo – e nos melhores exemplos, nos faz pensar sobre o mundo de uma nova maneira” (TIME-LIFE, 1972, p. 7, tradução nossa)]

<sup>60</sup> Segundo os editores de *Documentary Photography*, “Jacob Riis, um repórter dinamarquês do final do século XIX, foi um dos primeiros a mostrar como as fotografias podem se tornar documentos sociais. [...] Deseja que os americanos vissem por si mesmos aquilo sobre que ele estava escrevendo – a brutalidade da vida nas favelas de Nova York” (TIME-LIFE, 1972, p. 14, tradução nossa). [Jacob Riis, a Danish-born newspaper reporter of the late 19th Century, was one of the first to show how photographs could become social documents. [...] He wanted Americans to see for themselves what he had been writing about – the grinding brutality of life in New York’s slums” (TIME LIFE, 1972, p. 14)]. Jacob Riis se alinhava com os intelectuais que introduziram a crítica social na literatura, suas fotografias lembram os cenários descritos por Charles Dickens em seus romances e novelas, e antecedem, visualmente, os cenários dos filmes de Charles Chaplin e o ambiente onde atua de seu personagem, Carlitos.

da opinião pública” (MATTELART e MATTELART, 1999, p. 39), formou um grupo de fotógrafos para que fossem produzidas imagens que retratassem a trágica situação vivida pelas famílias rurais. Contratados pelo Departamento de Agricultura, esses fotógrafos foram lotados em uma de suas secretarias, *Resettlement Administration* (R.A.), rebatizada *Farm Security Administration* (F.S.A., 1935-1944).

Para dirigir a R. A., Roosevelt nomeou Rexford G. Tugwell, economista rural professor da Universidade de Columbia que, por sua vez, designou seu colega e ex-aluno Roy E. Stryker para coordenar a seção de documentação, na qual atuariam os fotógrafos. De acordo com Newhall “O Governo Federal dirigiu-se aos fotógrafos para obter ajuda no combate à depressão, visto que os assessores e os estrategistas em Washington entendiam que a evidência da câmera poderia ser uma ótima ferramenta para educação”<sup>61</sup> (NEWHALL, 1978, p. 146, tradução nossa). Entre os treze fotógrafos<sup>62</sup> destacados por Stryker, Newhall lembra os nomes de Arthur Rothstein (1915-1985), que havia sido diretor de fotografia da revista *Look*; e Walker Evans (1903-1975) e Dorothea Lange (1895-1965).<sup>63</sup>

Com a entrada dos Estados Unidos na Segunda Grande Guerra, a Farm Security Administration (FSA) foi desarticulada e seus fotógrafos passaram a operar para o serviço de informação e propaganda de mobilização para a guerra. Hoje, as imagens realizadas para a FSA estão sob a guarda e os cuidados da Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos da América do Norte e, junto com o as imagens produzidas durante a Guerra de Secessão, formam um acervo de documentos que

---

<sup>61</sup> “The Federal Government turned to photographers for help in fighting the depression, for those in Washington found that the evidence of the camera could be a great tool for education” (NEWHALL, 1978, p. 146).

<sup>62</sup> Além dos fotógrafos citados, outros nomes são lembrados por outros autores, entre eles: Ben Shahn, Carl Mydans, Gordon Parks, Jack Delano, John Colier Jr., John Vachon, Marion Post Wolcott, Paul Carter, Russell Lee e Theo Jung. (TIME, 1971, p. 66-71; CENTRE NATIONAL DE La Photographie, 1983, p. 5-6; ROSENBLUM, 1984, p. 379; AMAR, 2001, p. 98). Surpreendentemente, na obra de Helmut Gernsheim, *History of Photography*, não foi encontrada qualquer referência ao projeto da F.S.A. ou, também, qualquer referência aos fotógrafos acima relacionados. De fato, Gernsheim desconsidera o conceito, ou o estilo documentário fotográfico (*documentary photography*). Em um pequeno capítulo, *Documentation*, Gernsheim nos apresenta exemplos de registros fotográficos de caráter social e seus respectivos autores, entre os quais, John Thompson, Jacob Riis, Lewis Hine e Eugène Atget e algumas instituições que constituíram arquivos fotográficos a partir da segunda metade do século XIX até o início da Primeira Guerra Mundial, em 1914. (NEWHALL, 1978, p. 447-451).

<sup>63</sup> Disponível em: <http://www.loc.gov/pictures/>.

permite, aos historiadores e cientistas sociais, ilustrarem, ou melhor, fazerem ver aspectos significativos da história e da sociedade daquele país.

Pelo que foi exposto acima, o documentário fotográfico pode ser definido como um estilo e diz respeito à dedicação e ao envolvimento do fotógrafo com seu tema. Assim, o fotógrafo grava sua experiência e sua visão de mundo em fotografias que visam à transformação da realidade. Para Newhall, o documentário fotográfico é um estilo determinado pela abordagem do fotógrafo ao seu objeto. A fotografia, no documentário fotográfico, é o resultado de duas fontes que iluminam a realidade: uma iluminação externa, com qualidades físicas, dada pela natureza ou criadas pelos homens, mas também de uma luz que vem da iluminação interior (a luz das ideias criativas; do fogo das paixões e das ideologias).

#### **4.3.2 Fotografia e reprodutibilidade técnica**

Para entendermos melhor o significado da fotografia como técnica de expressão e de comunicação social, faz-se necessário voltar no tempo e rever o desenvolvimento da fotografia como uma tecnologia de impressão gráfica que permitiu a reprodução de uma imagem em meio-tom, a similitravura, também denominada de fotogravura. Esta se caracteriza como uma tecnologia que permite a reprodução de imagens monocromáticas com suas diversas gradações de cinza entre o preto e o branco, deixando impresso, sobre o papel, as formas e as qualidades que estimulam os sentidos da paixão e da consciência.

Os historiadores da fotografia costumam destacar o desenvolvimento desta tecnologia como um capítulo a parte, que trata da transformação da linguagem e da expressão da mídia impressa na virada do século XIX para o século XX. De fato, este havia sido o intento de Niépce, ao pesquisar um método para a realização de matrizes gráficas para impressão de desenhos e de gravuras. Sua invenção, que batizou de heliografia, tem como resultado uma imagem gravada em metal com a mesma técnica da gravura escavada por ácido, por água-forte (*aquatint engraver*). A diferença entre a gravura e a técnica desenvolvida por Niépce está no fato de que o trabalho do gravador, que traça o desenho sobre o metal e deixa a marca de seu estilo, passou a ser uma reação química em contato com elemento físico, a luz. Com a heliogravura, a imagem é realizada de forma natural, dentro da *camera*

*obscura* sobre o metal coberto com Betume da Judeia, que reage à luz e fixa as diferentes intensidades luminosas em diferentes densidades de matéria solidificada, permitindo, por sua vez, que o ácido reaja e corroa as partes não expostas à luz (AMAR, 2001, p. 33).

É comum, então, associarmos a fotografia à imagem obtida na *camera obscura*, e o seu resultado imediato, a cópia sobre papel, serve-nos de lembrança dos momentos vividos ou nos encanta por sua estética. Esquecemos ou ignoramos que esta é uma das formas como a fotografia atua em nossa sociedade. Geralmente, associamo-la à experiência particular de nosso hábito doméstico de fotografar para compor álbuns de recordações (agora, nas chamadas nuvens; em sítios de relacionamento fotográfico na internet) ou aos profissionais da fotografia que realizam retratos para documentos oficiais, ou registram eventos sociais e familiares (reportagem social).

No entanto, a fotografia também se transformou em uma tecnologia industrial que permitiu a reprodução de qualquer outra imagem se adaptando às exigências da indústria gráfica e editorial. Além disso, a fotografia, por sua qualidade de registrar e de reproduzir o que o olho não vê, não apenas se transformou em instrumento de medida para observações de novos mundos, como permitiu que o gênio humano desse início a manipulações na ordem do micro e do macrocosmo<sup>64</sup>. Assim, a fotografia não somente introduziu uma imagem de caráter realista que agradava ao gosto do novo ser social gestado pela Revolução Industrial e pelas revoluções sociais consequentes, mas ofereceu também uma nova maneira de ver o mundo e dele fazer parte.

Para nós, no entanto, interessa a relação da fotografia com a indústria gráfica e editorial, de forma a compormos o quadro em que a fotografia se faz presente na

---

<sup>64</sup> A fotografia é utilizada nos mais variados procedimentos industriais e científicos: ela se faz presente no estudo do movimento, fracionando o tempo em múltiplas imagens, ou comparando imagens feitas em tempos esparsos que mostram o desenvolvimento de algo ao longo do tempo; no registro de ondas eletromagnéticas invisíveis aos olhos humanos; e na espectrografia: Raio-X, ultravioleta, infravermelho etc. (utilizado nos procedimentos para o diagnóstico na medicina, na avaliação de estruturas na engenharia, na espectrografia da física e na geologia, na detecção de corpos celestes na astronomia etc.); na aproximação de mundos; na mudança de perspectiva (micro e macro fotografia; fotografia aérea, subterrânea, submarina, espacial etc.). Do ponto de vista industrial, além da tecnologia de impressão gráfica, a fotografia está presente na indústria de estamparias de tecidos (serigrafia ou *silk-screen*) e, atualmente, ela compõe a tecnologia de produção de circuitos eletrônicos reduzindo impressos fotograficamente (fotolitografia), com base em projetos e em desenhos feitos na escala humana (Gernsheim, 1969, p. 505-517).

comunicação social. Seguimos os passos de Newhall, que assevera que “a câmera e a impressora estão ligadas desde o nascimento da fotografia” (NEWHALL, 1978, p. 175). Desde a descoberta de Niépce, várias foram as tentativas no sentido de conseguir reproduzir, na prensa gráfica, uma imagem com as mesmas qualidades observadas na fotografia. Entre essas diversas tentativas, Newhall destaca: *fotogravura*, processo desenvolvido da heliogravura de Niépce; *photoglyphic engraving*, patenteado por Talbot em 1852; *fotolitografia*, método para impressão fotográfica e reprodução litográfica, em 1855; e *fotogliptia (woodburytype)*, uma insuperada técnica que permitia uma reprodução da imagem fotográfica com alta qualidade, embora obsoleta nos dias de hoje.

Apesar de essas técnicas possibilitassem a reprodução gráfica das qualidades de uma fotografia, elas não permitiam que o texto e a imagem fossem impressos simultaneamente na mesma folha. Isso obrigava os impressores a trabalharem, separadamente, cada unidade de expressão, o que limitava a edição de livros e de periódicos ilustrados. A solução para a impressão simultânea de texto e imagem se deu na segunda metade do século XIX com o desenvolvimento do processo de impressão de meio-tom (*halftone printing*) com base na fotolitografia e na fotogravura.

A partir dos anos 1870, com o aperfeiçoamento de ambas as técnicas, elas se tornaram economicamente viáveis, permitindo que a indústria gráfica as utilizasse na edição de livros ilustrados associados ao texto simultaneamente. Na imprensa diária, destaca-se o periódico *The New York Daily Graphic* que, em 1880, publicou, pela primeira vez, uma ilustração fotográfica com sua respectiva legenda simultaneamente, utilizando-se do aperfeiçoamento da fotogravura (GERNSHEIM, 1969, p. 454). O processo *halftone photoengraving* (fotogravura com meio-tom) permitiu a produção de matrizes gráficas das imagens em relevo da mesma forma como se imprimia o texto tipográfico. De outro modo, a ilustração fotográfica, que havia de ser codificada pelo estilo do gravador como uma xilogravura para que pudesse ser impressa em um texto, passava por um novo processo que gravava, fotograficamente, qualquer outra imagem projetada sobre o metal através de uma retícula. Assim, os diferentes tons da imagem são codificados em pontos maiores ou menores, que são gravados fotoquimicamente em uma chapa de metal, que

possibilita a reprodução mecânica, com tinta e papel, de uma imagem matriz (clichê) similar à original (GERNSHEIN, 1969, p. 539-552).

A consequência desse avanço tecnológico foi o aumento da quantidade e da qualidade das imagens fotográficas impressas em livros, em periódicos e em outros tipos de impressos. Newhall sintetiza esse momento com as seguintes palavras:

Esta invenção importante foi aperfeiçoada precisamente no momento em que a revolução técnica na fotografia estava acontecendo. Chapas secas, filmes flexíveis, lentes e câmeras anastigmat tornaram possível produzir negativos mais rapidamente, mais facilmente e de uma maior variedade de assuntos que nunca. O meio-tom permitiu que essas fotos fossem reproduzidas economicamente e em quantidade ilimitada em livros, revistas e jornais. A consequente demanda por fotografias se tornou tão grande que a especialização se tornou comum: os fotógrafos começaram a produzir imagens para a página impressa de revistas e jornais (NEWHALL, 1978, p. 175, tradução nossa).<sup>65</sup>

A demanda por fotografias para a ilustração de reportagens em jornais, em revistas e em demais impressos produzidos pela indústria gráfica e editorial propiciou a especialização do fotógrafo de acordo com a expressão jornalística e publicitária. Os periódicos ilustrados não eram novidades, mas, com a impressão do meio-tom, o poder de certificação (fazer ver) e de sedução (enfeite) da fotografia se instalou em suas páginas e contribuiu para a popularização da imprensa. Se os jornais e as revistas já eram um veículo de formação da opinião pública entre membros de uma classe letrada e culta, eles ampliaram seu poder com uma linguagem que atingiu todas as classes sociais. Se, por um lado, a demanda pelas informações dadas pelas ilustrações era um diferencial mercadológico para aumentar o público consumidor pouco letrado, o interesse do público pelas ilustrações foi ao encontro do interesse ideológico em disputa entre as diferentes classes e suas visões de mundo.

---

<sup>65</sup> "This important invention was perfected at precisely the time that the technical revolution in photography was taking place. Dry plates, flexible film, anastigmat lenses and hand cameras made it possible to produce negatives more quickly, more easily, and of a greater variety of subjects than ever before. The halftone enabled these photographs to be reproduced economically and in limitless quantity in books, magazines and newspapers. The consequent demand for photographs became so great that specialization became common: photographers began to produce pictures for the printed page of magazines and newspapers."

A história da similigravura pode ser bem lida na obra de William Mills Ivins Jr., *Prints and Visual Communication* (1953), na qual faz uma análise das diferentes tecnologias de impressão e de reprodução da imagem e narra o desenvolvimento histórico da imagem gráfica com relatos pictóricos reproduzidos de maneira exata. A obra coloca a invenção da imprensa como uma importante etapa no desenvolvimento da comunicação visual, baseada na produção e a reprodução da imagem em tacos de madeira – a xilogravura –, técnica que se fortalece e se consolida como indústria juntamente com as técnicas da gravura em metal e que, a partir do século XIX, com a invenção da fotografia, alcança seu estado de perfeição. Ivins Jr. defende a tese de que

Fotografia e processos fotográficos [de impressão gráfica, *half-tone print*], os últimos de uma longa sucessão de tais técnicas, têm sido responsáveis por uma das maiores mudanças nos hábitos e no conhecimento visual que já ocorreu e levaram a uma quase completa reescrita da história da arte, bem como a uma reavaliação mais aprofundada das artes do passado (IVINS JR., 1975, p. 2, tradução nossa).<sup>66</sup>

Sua tese está amparada em sua experiência como curador do departamento de imagens impressas (Department of Prints) no Metropolitan Museum of Art de Nova Iorque desde sua fundação, em 1916, até 1946. Ele foi o responsável pela organização e pela aquisição das peças que hoje podem ser apreciadas no museu. Para tanto, teve de lutar contra o preconceito dos críticos que julgavam vão o seu trabalho e o investimento da instituição em uma arte tida como menor. Simplesmente ignoravam que a memória e o imaginário dos norte-americanos e a história das artes gráficas estivessem diretamente ligados à imprensa e que esta foi a ferramenta para constituição e união dos Estados Unidos como nação. E podemos dizer o mesmo em relação ao estabelecimento de outros países nos velhos e nos novos continentes, frutos das revoluções sociais e tecnológicas, nas quais a imprensa desempenha papel fundamental na difusão das ideias de igualdade, fraternidade e liberdade, e do conhecimento positivo<sup>67</sup>.

---

<sup>66</sup> “Photography and photographic process, the last of the long succession of such techniques, have been responsible for one of the greatest changes in visual habit and knowledge that has ever taken place, and have led to an almost complete rewriting of the history of art as well as a most thoroughgoing reevaluation of the arts of the past” (IVINS JR., 1975, p. 2)

<sup>67</sup> Destaquemos que a obra de Ivins preenche uma lacuna nos estudos da comunicação que, tradicionalmente, atêm-se à comunicação oral e escrita e a seus desdobramentos tecnológicos,

A fotografia conhece, dessa maneira, dois caminhos de desenvolvimento: o da expressão da luz (o “documento”) e o da impressão da luz (a reprodução). O primeiro provoca uma mudança na forma de se representar, substituindo o desenho, a gravura e a pintura. O segundo provoca a mudança nas formas de reprodução da imagem. Se, por um lado, a fotografia se oferece à sociedade como uma tecnologia capaz de garantir a verossimilhança às representações figurativas de acontecimentos, de pessoas e de objetos do presente, por outro, o desenvolvimento da fotogravura com a impressão do meio-tom (*halftone printing*) se oferece como tecnologia que reproduz qualquer outra imagem, inclusive, a própria fotografia, de forma verossimilhante. Como resultado, as matrizes utilizadas nas prensas gráficas, que antes eram realizadas por uma equipe de gravadores, passam a ser produzidas mecanicamente com a mesma precisão de uma fotografia e com a eficiência da automação dos meios mecanizados. A nova tecnologia se impõe aos profissionais da imprensa e ao gosto do público com imagens objetivas de um mundo real, de acordo com o espírito positivista e pragmático do século XIX.

#### **4.3.3 A fotografia de imprensa: jornalismo, publicidade e propaganda**

Recordemos que, desde 1840, os fotógrafos assumiram a função social de registrar os eventos públicos e suas imagens serviram de modelo para as gravuras que ilustravam os semanários desde então. No entanto, foi somente após a adoção da impressão de meio-tom, em 1880, quando o texto e a ilustração puderam ser impressos simultaneamente que a fotografia passou a ser utilizada de forma sistemática, aumentando sua própria demanda por parte dos editores. Progressivamente, abre-se para o fotógrafo a perspectiva de um campo de especialização profissional: o de operário da indústria da informação (indústria cultural) e de agente da comunicação social (comunicação de massa).

O aperfeiçoamento do processo de impressão da imagem fotográfica pela indústria gráfica e editorial coincidiu com o desenvolvimento de outras tecnologias que contribuíram para o surgimento de uma nova expressão gráfica. Além do

---

talvez por considerarem estas artes – desenho, pintura e gravura – objetos de estudo próprios do campo da Arte. Somente a partir da segunda metade do século XX, críticos e historiadores da Arte se interessam pelas artes gráficas na busca de respostas para as questões que dizem respeito às tecnologias de criação e de reprodução de objetos estéticos característicos da sociedade industrializada e da cultura de massa.

desenvolvimento da impressão com meio-tom, as máquinas impressoras foram aperfeiçoadas para aumentar sua capacidade de produção. Isto, conseqüentemente, implicou no consumo maior de papel, que teve de ser padronizado e melhorado para a reprodução da imagem fotográfica. Por sua vez, novas emulsões e filmes flexíveis foram desenvolvidos para atender à crescente demanda por parte do cinema, que acabava de surgir. O aparecimento das câmeras fotográficas portáteis e a invenção do *flash* para iluminar os ambientes de toda ordem, estimularam o surgimento de fotógrafos especializados em registrar acontecimentos para jornais e revistas. Por sua vez, surgem as agências de notícias especializadas na distribuição de fotografias e, conseqüentemente, a tecnologia para transmissão da imagem fotográfica a distância. Dessa maneira foram criadas as condições para que a imprensa ocidental oferecesse, a seu público, uma nova visão do mundo e das sociedades.

A prensa já havia se aperfeiçoado quando se acoplou à máquina a vapor, ganhando mais força e maior velocidade, aumentando e melhorando sua produção. Ademais, a invenção da máquina de impressão rotativa (matriz de impressão cilíndrica e papel em rolo) e a utilização da eletricidade como fonte de energia são marcos tecnológicos que garantiram produtividade e eficiência para uma indústria que se tornou estratégica na formação dos impérios contemporâneos. Por seu turno, o desenvolvimento da indústria do papel, que também se tornou mecânica e elétrica na mesma ordem que a imprensa, aumentou e melhorou sua produção. Dessa forma, a indústria gráfica e editorial se consolidou como vetor de transformação social e de (in)formação, uma nova cultura, a cultura de massa.<sup>68</sup>

Para atender à nova demanda, tecnologias foram desenvolvidas de forma a oferecerem um maior número de informações visuais, assim como para obtê-las e transmiti-las a distância. Foi o caso da invenção da *fototelegrafia*, serviço inaugurado em 1907 entre a França e a Inglaterra, que permitia transmitir uma imagem via telégrafo e oferecer, ao leitor de ambos os lados do Canal da Mancha,

---

<sup>68</sup> Essa é uma questão tratada por Harold A. Innis em sua obra, *The bias of communication* (1971), quando estuda o desenvolvimento dos impérios pelo viés da comunicação. E, da mesma forma que em sua tese a indústria da comunicação, a partir da invenção da imprensa, foi responsável pela difusão da língua vernácula e pelo monopólio do conhecimento, podemos afirmar que ela também foi responsável pela difusão das imagens técnicas e, conseqüentemente, do regime de verdade instaurado pela fotografia.

a ilustração do fato que fosse notícia de interesse público das duas nações mais industrializadas. De acordo com Newhall:

Na virada do século, o público começou a esperar para ver a notícia em fotografias. Operadores de câmaras começaram a se especializar na ação rápida, no imediato, na cobertura de novos eventos, e agências de notícias foram criadas para a distribuição das imagens. Mas, para enviar fotos por mensageiro especial, correio expresso, ou transporte oceânico revelou-se demasiado lento. [...] "Fototelegrafia", ou "transmissão por cabo elétrico" não foi praticada, no entanto, até 1907, quando um serviço regular foi inaugurado pelo semanário francês *L'illustration*, e pelo *The Mirror London Daily*. [...] Hoje [1978], transmissão eletrônica é rotina; há dois serviços nos Estados Unidos, a Associated Press [AP] e United Press International [UPI], cada um servindo a mais de 1200 jornais, e cada um enviando mais de 100 fotos por dia. Redes similares cobrem a Europa, América Latina, Austrália e Oriente (NEWHALL, 1978, p. 177-178, tradução nossa).<sup>69</sup>

Embora os serviços comerciais das agências de notícias permaneçam em operação, ainda hoje, seu monopólio foi quebrado com o advento da tecnologia digital, da rede de computadores e dos múltiplos sítios de fotógrafos, ou dedicados à fotografia, que disponibilizam imagens de toda ordem para todos os fins.<sup>70</sup>

Antes, porém, ainda no início do século XX, o advento das novas tecnologias que marcaram a fotografia e a imprensa permitiu que diferentes gêneros narrativos fossem propostos à fotográfica e ganhassem forma nas mãos de fotógrafos e editores dos periódicos ilustrados, de jornais diários e de revistas semanais. Conhecemos tais gêneros, ainda hoje praticados nos modernos veículos de comunicação social, como *spot news*, *photo-essays* e *feature stories*. A primeira corresponde às imagens distribuídas pelas agências ou de pautas cotidianas da

---

<sup>69</sup> "By the turn of the century the public began to expect to see the news in photographs. Cameramen began to specialize in fast, on the spot, coverage of news events, and agencies were set up for the distribution of pictures. But to send photographs by special messenger, fast mail, or ocean liner proved too slow. [...] "Phototelegraphy," or "wire transmission," was not put to practical use, however, until 1907, when a regular service was inaugurated by the French weekly *L'illustration* and *The London Daily Mirror*. [...] Today [1978] wire transmission is routine; there are two services in the United States, the Associated Press [AP] and United Press International [UPI], each serving over 1200 newspapers, and each transmitting upwards of 100 pictures per day. Similar networks cover Europe, Latin America, Australia and the Orient" (NEWHALL, 1978, p. 177-178).

<sup>70</sup> O texto de Vicki Goldberg, "La fotografia periodista" (1997) trata do momento em que a fotografia como informação e notícia ganha visibilidade simultânea em lugares diferentes a partir de sua distribuição por cabos telefônicos e telegráficos (*wirephoto* ou *telephotography*). O mesmo tema foi tratado em seu livro *The Power of Photograph: how photography changes our lives* (1991) onde ela percorre a história da fotografia destacando sua influência nas transformações sociais.

redação. As duas últimas resultam em um conjunto de fotografias sobre um mesmo tema que são publicadas em sequência, geralmente, ocupando mais de uma página do jornal ou da revista, seja no produto impresso, seja no eletrônico. Além disso, caracteriza-se o ensaio fotográfico como o resultado de uma abordagem autoral, enquanto a matéria especial é o resultado do trabalho coletivo, feito pelo corpo de fotógrafos e de redatores do veículo de comunicação social.

De posse de câmeras fotográficas compactas e portáteis (em relação às câmeras de grande formato que predominavam no século XIX, conhecidas como *view cameras*), os fotógrafos de imprensa puderam se especializar na produção de imagem/notícia ou imagem/reportagem. Eles podiam se deslocar com maior facilidade e conseguir imagens em maior quantidade, com menor esforço, em situações que antes seriam impróprias, impensáveis ou, mesmo, impossíveis. Dessa forma, tornou-se um marco na história da fotografia e da fotografia de imprensa a primeira entrevista fotográfica realizada por Felix Nadar e seu filho, Paul, para *Le Journal Illustré*, em 1886. A pauta foi proposta como uma homenagem ao centenário do químico Michel Eugène Chevreul. Paul Nadar, como repórter fotográfico, fez 27 fotografias de Chevreul (INNIS, 1971) com sua câmera portátil ao longo da entrevista dirigida por seu pai, das quais 8 foram publicadas em uma sequência com legendas que reproduziam diferentes trechos de seu depoimento sobre a descoberta da lei de contraste simultâneo das cores (GERNSHEIM, 1969, p. 453; NEWHALL, 1978, p. 182; ROSENBLUM, 1984, p. 464 - 466).

A partir de então, as narrativas fotojornalísticas foram aperfeiçoadas e se apresentaram como uma nova “linguagem” para um público ávido por informações e notícias de um mundo cheio de novidades e de revoluções. Essa nova linguagem gráfica acompanhou de perto as teorias de montagem cinematográfica, assim como as experiências dos movimentos de vanguarda da arte moderna. Das inúmeras publicações que experimentaram a nova linguagem, duas são frequentemente lembradas, além de seus respectivos editores, marcando, na história do jornalismo impresso, uma revolução em sua própria forma de expressão: a *Münchner Illustrierte Presse* e a *Life*.

Na Alemanha, com foco de experimentação da linguagem e da comunicação visual, destacou-se o periódico ilustrado *Münchner Illustrierte Presse* (Munique,

Alemanha, 1924-1944), onde se destacou um de seus editores, Stefan Lorant (1926-1933), também conhecido por suas qualidades como cineasta, escritor e fotógrafo. Lorant incentivou seus repórteres a utilizassem as câmeras de pequeno formato, conhecidas como *detective câmeras*, que utilizavam chapas e filmes com emulsões mais sensíveis à luz e objetivas com maior diâmetro de abertura para a entrada de luz. As fotografias eram, assim, realizadas, de forma discreta, usando a luz do ambiente, o que resultava em imagens espontâneas e em atmosfera preservada. A tal forma de abordagem fotográfica, denominou-se *candid photography*. Com a ascensão do nazismo, Lorant se viu obrigado a migrar para a Inglaterra, onde foi co-fundador do *Picture Post* (Londres, 1938-1957). Sem ter conseguido a cidadania inglesa, ele se mudou para os Estados Unidos da América do Norte, em 1940, onde trabalhou como editor de livros ilustrados, assessorando, inclusive, Henri Luce, editor da prestigiosa revista *Life*. Fundada em 1936, a história da revista representou a forma acabada da prática do fotojornalismo nos seus diversos gêneros narrativos. Modelo para os periódicos ilustrados em todo mundo, ela esteve presente nos lares norte-americanos, europeus e de diversos outros países, tornando-se um poderoso canal da visão de mundo do pensamento liberal e *do american way of life*.

Menos visível na história da fotografia e da imprensa, a fotografia publicitária apareceu como campo de expressão de fotografia alegórica e de fantasia. Neste campo, os fotógrafos podiam explorar todo o potencial criativo da técnica fotográfica, fosse na captura da imagem, fosse na composição da arte final de um anúncio. Desde o anúncio da descoberta da fotografia, neste caso, quando Bayard disse que ela se prestava à representação de um mundo idealizado e sedutor, o movimento pictorialista deixou claro que a fotografia não representaria necessariamente o mundo real, mas que ela poderia compor um mundo de felicidade, de abundância e de sedução. O próprio documentário fotográfico, a serviço de instituições públicas e privadas, visava dar visibilidade social aos respectivos projetos de transformação social. Entre a venda de um produto e a publicidade de uma causa, os fotógrafos se viram arregimentados, como soldados para uma frente de batalha. Poderíamos dizer que a fotografia publicitária foi responsável pelo refinamento da expressão fotográfica, tendo, a seu encargo,

fotógrafos-artistas que souberam explorar todos os recursos à sua disposição. É o caso da introdução dos filmes coloridos, de grande apelo popular, e que promoveu uma revolução na mídia impressa, antes monocromática, que passou a ser impressa em policromia. Destacam-se, nesse cenário, as revistas de moda, entre as quais, *Vogue*, que, sob a supervisão Condé Nast, tornou-se modelo editorial de sucesso publicando o que de mais refinado e de vanguarda havia no mundo da fotografia.

Cumpram ainda lembrar que, no Brasil, todas essas experiências foram vivenciadas, mas com o retardo padrão de nossa cultura agrária e de bacharéis letrados. Por não termos sido um núcleo de desenvolvimento tecnológico, exportadores que somos de matérias-primas para a indústria nos novos e velhos mundos, a fotografia, mesmo que inventada de forma isolada em nossa terra, seguiu passos lentos. Não chegamos a desenvolver uma indústria fotográfica e, por isso, ficamos dependentes da oferta internacional, atrasando e limitando o desenvolvimento de uma indústria da imagem em nosso país. Mesmo assim, a fotografia não tardou em se fazer presente pelas mãos dos fotógrafos comerciais, dedicados ao retrato e à paisagem, ao longo de todo o século XIX, e aos amadores, que, na primeira metade do século XX, foram responsáveis pelo movimento fotoclubista. No comércio e nos fotoclubes, formaram-se os fotógrafos que dariam suporte aos projetos editoriais brasileiros que acompanhavam as mudanças sociais de uma nação cada vez mais urbana e industrializada, que demandava informações e alterava seus hábitos de consumo. Assim, tivemos nossas revistas ilustradas nos moldes das que foram editadas na Europa e nos Estados Unidos da América do Norte, da mesma forma que os jornais se viram obrigados a se modernizar, praticando um texto mais enxuto e objetivo para dar lugar à ilustração fotográfica.<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup>Esse tema foi tratado por vários autores brasileiro e está compilado em “Fotojornalismo: a fotografia como expressão tecno-imaginária” (BENTES, 2001)

## 5 ANÁLISE DOS AUTORES SIGNIFICATIVOS

No presente capítulo analisaremos o estatuto comunicacional da fotografia, tendo como referência textos nos quais se conjugam fotografia e comunicação. Distribuídos sobre a linha do tempo ao longo século XX, estes textos correspondem a diferentes estágios da fotografia como fundamento da reprodutibilidade técnica nos meios de comunicação.

Tenhamos em conta que tomamos como referência não a fotografia em si, mas como objeto de reflexão, segundo autores considerados significativos para a Comunicação. Na primeira categoria temos Walter Benjamin, Marshall McLuhan e Roland Barthes, autores que, conforme nosso critério, introduziram abordagens paradigmáticas ou que representam uma linha de análise com caráter epistemológico próprio (escolas) e que, direta ou indiretamente, contribuíram para a constituição do campo da Comunicação. Portanto, são autores que influenciaram o pensamento comunicacional, exploraram o potencial da fotografia entre os meios de comunicação de massa e que viram nela um fenômeno relevante para o entendimento dos respectivos estágios de desenvolvimento da sociedade contemporânea” (Capítulo II, p. 2).

Por seu turno, consideramos os pensadores de uma geração seguinte: Jean Baudrillard, Lev Manovich e Fred Ritchin; que refletem sobre a fotografia e seu estado de desenvolvimento a partir de suas relações teóricas e empíricas com a fotografia. Eles a observam no contexto da tecnologia eletrônica e digital; distinguindo-se dos primeiros pelo que conhecem da fotografia como atividade habitual, exercitando seu poder de síntese, de criação e de instituição social.

### 5.1 A FOTOGRAFIA EM WALTER BENJAMIN

Do *corpus* que selecionamos, primeiramente, trabalharemos com um texto seminal de Benjamin (1892-1940), *Pequena história da fotografia*, publicado na Alemanha em 1931, no qual o autor nos apresenta seu testemunho para os diferentes usos da fotografia e as contradições que a nova tecnologia apresentava como realidade técnica. Esse trabalho representa o esforço em historiar a fotografia, tratando-a como fenômeno social que impôs transformações profundas nas formas de produção, circulação e consumo da imagem, na medida que se torna

um objeto de fruição e cognição. Nesse ensaio, no qual desenvolve a análise dialética, Benjamin formula seu célebre conceito de *aura*, que liga o valor estético à existência única da obra de arte, para contrapor à sua reprodutibilidade a partir da técnica.

Na sequência de sua produção, destacaremos *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, redigido entre 1935 e 1936. Neste ensaio, em um cenário histórico que confirma os prognósticos de Karl Marx, ao analisar o modo de produção capitalista, Benjamin aponta novas perspectivas no horizonte da teoria da arte. Da fotografia ao cinema, o autor discorre sobre a reprodutibilidade técnica, a autenticidade, a aura, a política, o valor de culto e exposição e outros valores que entram em choque na sociedade de seu tempo. Como sabemos, estes valores estão impregnados de ideologias distintas, que ainda estão a conformar o mundo de nosso tempo.

### 5.1.1 Contexto

Em relação ao campo da Comunicação, Benjamin representa a contribuição da Escola de Frankfurt, uma visão crítica sobre a indústria cultural e os meios de comunicação de massa. Segundo Fernandes e Kothe (1991), “Walter Benjamin (1892-1940) é um dos pilares da Escola de Frankfurt, mas afasta-se dela à medida que avança na direção do marxismo. Crítico literário, ensaísta, tradutor, ficcionista e poeta destaca-se especialmente por sua contribuição no âmbito da sociologia da literatura. Estudou a metamorfose da palavra mercadoria, sabendo aliar a análise microestilística à visão histórica abrangente. Caracterizou o moderno modo de produção literária e a modernidade do seu produto dentro das relações e forças de produção do capitalismo industrial em momentos marcantes da revolução burguesa, mas considerando isso a partir da tensão entre as tendências revolucionárias do proletariado e a reação e o reacionarismo do capital”. O período no qual nosso texto se inclui é considerado o da maturidade intelectual de Benjamin, “mas também uma perspectiva mais marxista, que revê, reelabora e supera a produção anterior” (KOTHE, 1991, p. 7)

O suicídio de Benjamin, aos 48 anos, em 1940, ao ver frustrada sua tentativa de atravessar a fronteira entre a França e a Espanha, fugindo da perseguição

nazista, adquire dimensão social e cultural mais ampla por ser ele “um dos principais representantes da chamada Escola de Frankfurt” (BENJAMIN, HORKHEIMER, *et al.*, 1980, p. VI). Fundado em 1923, o Instituto de Pesquisas Sociais de Frankfurt (Institut für Sozialforschung), de onde se origina o termo “Escola de Frankfurt”, mantinha a Revista de Pesquisa Social, na qual se encontram os “documentos mais importantes para a compreensão do espírito europeu do século XX<sup>72</sup> [e seus] colaboradores estiveram sempre na primeira linha da reflexão crítica sobre os principais aspectos da economia, da sociedade e da cultura de seu tempo; em alguns casos chegaram mesmo a participar da militância política” e, por tudo isso, foram alvo de perseguição (*Idem, ibidem*). Com a ascensão do nacional-socialismo ao poder, na Alemanha de 1933, o instituto é transferido para Genebra; depois, para Paris e, finalmente, para o Instituto de Pesquisa Social (Institute for Social Research) em Nova York, onde, passa a editar a revista Estudos de Filosofia e Ciências Sociais (WOLF, 2001).

Benjamin, contudo, não segue os mesmos caminhos que os colegas Theodor W. Adorno, Max Horkheimer e demais. Ele permanece na Alemanha dominada por Hitler até 1935, publicando sob pseudônimos. Foi nesse período, mais precisamente em 1931, que ele publicou o texto *Pequena história da fotografia*, nosso texto em questão. Perseguido, vê-se obrigado a refugiar-se em Paris, onde os dirigentes da Escola de Frankfurt<sup>73</sup> o recebem como um de seus colaboradores. Em tal, condição escreve alguns de seus mais importantes trabalhos, entre os quais, destacamos *A obra e arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1986)<sup>74</sup>, que dá sequência às ideias gestadas no texto sobre a história da

---

<sup>72</sup> Segundo Gian Enrico Rusconi, estudioso da Escola de Frankfurt, o pensamento do grupo pertencente a essa escola não pode ser compreendido sem ser vinculado à tradição da esquerda alemã. Para Rusconi, o significado histórico e político do pensamento dessa escola reside na “continuidade em relação ao marxismo e à ciência social anticapitalista (...) tendo como pano de fundo as experiências terríveis e contraditórias da república de Weimar, do nazismo, do stalinismo e da guerra fria” e representa “uma expressão da crise teórica e política do século XX (...) exercendo grande influência, direta em alguns casos, indireta em outros, sobre os movimentos estudantis (...) nos fins da década de 60.” (*apud*, BENJAMIN, HORKHEIMER, *et al.*, 1980, p. VI). Lembremos dos estudantes, nas ruas de Paris em maio de 68, do movimento de contracultura dos *hippies*.

<sup>73</sup> Segundo Lima (*passim*, 1990), em 1936, Theodor W. Adorno e Herbert Marcuse encontram-se em Paris, onde dirigem e editam a revista Zeitschrift für Sozialforschung (Revista de Pesquisa Social).

<sup>74</sup> Temos alguns títulos para este ensaio: “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução” (BENJAMIN, ADORNO, HORKHEIMER, HABERMAS; Coleção *Os Pensadores*, Editora Abril, 1980), que corresponderia à segunda versão em alemão, e “A obra de arte na era de sua

fotografia. Trata-se de um texto de importância maior no conjunto da obra do autor.<sup>75</sup> Em Benjamin, devemos destacar as reflexões sobre as técnicas de reprodução da obra de arte, a fotografia e o cinema, assim como as consequências sociais e políticas resultantes das novas formas de expressão. Para Arantes (1980, p. XII), “Benjamin tinha seu ensaio *A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução* na conta de primeira grande teoria materialista da arte” e “o ponto central desse estudo encontra-se na análise das causas e consequências da destruição da ‘aura’ que envolve a obra de arte, enquanto (sic) objetos individualizados e únicos”. Da mesma forma, Lima (apud ADORNO, 1990, p. 207) comenta que Benjamin “empreende a remodelação dos conceitos da estética clássica a partir da experiência suscitada pelas técnicas de reprodução da obra”, que dissolve a aura como um valor de culto e autenticidade. Por sua densa exposição, este texto se tornou referência para os estudos sobre a arte contemporânea e o cinema como meio de comunicação. Porém, arriscamo-nos dizer que, em *a Pequena história da fotografia*, essas mesmas ideias já estavam configuradas, embora o ensaio seja raramente lembrado, pois se trata de uma das primeiras tecnologias, portanto, fora do foco dos estudos sociais e de comunicação, em função de um interesse maior sobre o cinema.

### 5.1.2 Análise

De acordo com Kothe (1991, p. 10), em sua coletânea de textos sobre Walter Benjamin, o texto *Pequena história da fotografia* “foi escrito em 1931 e publicado em três sequências, em setembro e outubro de 1931, pelo semanário *Die literarische Welt* [O mundo literário], acompanhado de várias ilustrações comentadas no texto (...)”. Ele destaca este ensaio entre os principais trabalhos de Benjamin e salienta que nele encontramos “a questão-chave da assim chamada

---

reprodutibilidade técnica” (BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, 1986). E ainda existe um terceiro título, “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” (LIMA. *Teoria da cultura de massa*, 1990).

<sup>75</sup> De acordo com Maurício Lissovsky, em sua dissertação: “Passagens importantes deste ensaio foram reutilizadas, literalmente ou pouco modificadas, em textos posteriores: “A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade técnica”, “Franz Kafka. A Propósito do Décimo Aniversário de sua Morte”, “A Doutrina das Semelhanças”, “Sobre o Conceito de História”, entre outros. Está igualmente atravessada pelos principais investimentos de Benjamin nos anos vinte: a “história filosófica” e a “mônada” de Origem do Drama Barroco Alemão, a tradução de Em Busca do Tempo Perdido, e as primeiras investigações sobre a Paris de Baudelaire” (LISSOVSKY, 1995, p. 8).

‘indústria cultural’” e ainda acrescenta que “esse ensaio define o conceito central de todo o sistema de pensamento de Benjamin: o conceito de ‘aura’, que está presente inclusive em muitos lugares onde ele nem sequer é citado” (KOTHE, 1991, p. 22).

Nesta mesma linha, Molly Nesbit afirma que:

A pequena história [da fotografia] de Benjamin, embora curta, teve uma enorme influência. Em relação ao século XX, ela começa com [Eugène] Atget: “O primeiro, escreve ele, [que] desinfeta a atmosfera sufocante que todas as convenções de retrato fotográfico espalharam ao longo de uma era de decadência. Ele introduz essa liberação do objeto em relação à aura, que tem o mérito menos questionável da mais recente escola fotográfica”.

Na realidade, Benjamin não apenas descreve o trabalho de Atget e o dos fotógrafos de vanguarda, mas também o do fotógrafo de documentários em geral, aquele cuja tarefa é detalhar e vender imagens do mundo. Saber mostrar é, por definição, a qualidade principal do documento. E a insistência de Benjamin na função de tudo o que é exibido no mundo moderno torna possível explicar um fenômeno cultural mais amplo, que é a tendência a considerar o documento como a imagem moderna por excelência. Também ajuda a entender as razões inexplicáveis pelas quais os fotógrafos de vanguarda estão tão interessados em Atget e em seus semelhantes. “Dia após dia, há uma necessidade crescente de ter do objeto a maior aproximação possível, da imagem e, principalmente, sua reprodução”, concluiu Benjamin. Mas a reprodução do objeto já tinha uma história e um lugar na cultura que não era primariamente estético. No momento em que o documento se tornou uma parte essencial do trabalho de vanguarda, os comerciantes, de sua parte, se apropriaram dele e produziram imagens publicitárias para seus produtos: eles transformaram o valor de apresentação [*mostration*] em publicidade (NESBIT, 1986, p. 112, tradução nossa).<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> No original : « La *Petite histoire [de la photographie]* de Benjamin, bien que courte, eut une énorme influence. A propos du XX<sup>e</sup> siècle, il commence par [Eugène] Atget : « Le premier, écrit-il, il désinfecte l’atmosphère suffocant qu’ont répandue sur une époque de décadence toutes les conventions du portrait photographique. Il introduit cette libération de l’objet par rapport à l’aura, qui est le mérite le moins contestable de la plus récente école photographique ».

« En réalité, Benjamin ne décrit pas seulement le travail d’Atget et celui de photographes d’avant-garde, mais aussi celui du photographe documentaire en général, celui dont la tâche consiste à détailler, et à vendre des images du monde. Savoir montrer est, par définition, la qualité primordiale du document. Et l’insistance de Benjamin sur le rôle de tout ce que est exhibition dans le monde moderne permet de rendre compte d’un phénomène culturel plus large qui est la tendance à considérer le document comme l’image moderne par excellence. Il permet aussi de comprendre les raisons autrement inexplicables pour lesquelles les photographes d’avant-gardese sont tellement intéressés à Atget et à se semblables. « De jour en jour le besoin s’impose davantage de posséder de l’objet la plus grande proximité possible, dans l’image et surtout sa reproduction », concluait Benjamin. Mas la reproduction de l’objet avait déjà une histoire, et une place dans la culture, que n’était pas d’abord esthétique. Au moment où le document devenait un élément essentiel du travail de l’avant-garde, les commerçants, de leur côté, s’en emparaient et réalisaient de images

Com *Pequena história da fotografia* Benjamin procura preencher o vazio existente entre a história da técnica e a história do fato social engendrado pelas tecnologias.<sup>77</sup> Na abertura da obra, descortina um novo objeto para a história, que se caracteriza pela proximidade no tempo e no espaço, um indício de que para o historiador e crítico, as fontes são mais abundantes, mas também diversas. De toda forma, uma distância temporal é necessária para que os acontecimentos se contrastem revelando, assim, as características que marcam na linha do tempo, os momentos significativos como fato social. Não se trata mais de analisar documentos administrativos, mas também de novos objetos colocados à disposição da sociedade nos espaços públicos e domésticos. A fotografia, com certeza, seria um desses objetos que compõem a cultura material e simbólica de um povo.

É significativo, então, para a interpretação desse ensaio, colocar-se no lugar do autor, isto é, compreender o contexto social vivido. A Primeira Guerra Mundial havia deixado verdadeiros traumas nas mentes das pessoas e as questões sobre a soberanias das nações europeias não haviam sido resolvidas. As nações se mantinham mobilizadas desconfiando uma das outras e uma nova realidade social e econômica havia sido estabelecida. Com a Revolução Russa em 1917, o comunismo e socialismo colocando em prática uma alternativa ao capitalismo e à social-democracia, que, ao longo da década de 1930 experimentou uma crise financeira profunda: a Grande Depressão ou Crise de 29. Os embates ideológicos estavam presentes em todas as instâncias das sociedades tendo os meios de comunicação de massa como vetores de informações sobre a atualidade e sobre as diferentes visões de mundo. Os próprios meios de comunicação não escapam a uma análise crítica que experimentam um conjunto de novas técnicas de produção, reprodução e difusão de informações: a comunicação social por excelência.

Em *Pequena história da fotografia* encontramos as marcas de um momento histórico significativo: o embate entre os valores ideológicos conservadores e

---

publicitaires pour leurs produits : ils transformaient la valeur de mostration en publicité » (NESBIT, 1986, p. 112).

<sup>77</sup> “A fotografia se enquadraria como objeto com uma história que compõe uma outra história, a história da cultura material de uma sociedade ou civilização” (*passim*, PESEZ, *História da cultura material*, in Le GOFF, *A História Nova*, 1990, p.177-213).

progressistas, que se faziam representar por intelectuais e artistas na vanguarda dos movimentos sociais, tendo nos meios de comunicação social a forma própria de expressão. O teatro e o cinema, o rádio e a imprensa são os meios próprios para a difusão de ideias e de críticas. No universo da mídia impressa era possível contar com diferentes formas de expressão: cartazes, panfletos, periódicos e livros, que se apropriaram dos processos de produção e reprodução foto-mecânicos: *halftone print*, ou *similigravure*. Os processos de “impressão de meios tons” possibilitaram a conjugação de texto e imagem como elementos de composição gráfica e que podiam ser impressos ao mesmo tempo. Além disso, a impressão de meios tons possibilitou que a imagem fotográfica pudesse ser codificada preservando a qualidade que a distinguia de outras imagens. A fotografia ganha, então, maior relevância como elemento de significação no meio social.

No esforço de situar o trabalho de Sander, fotógrafo alemão, especializado em retratos, Benjamin necessitava escrever uma história da fotografia que ainda não existia, a história da fotografia tomando como referência a atividade do retrato herdada da pintura e do desenho.

Para Benjamin, tratava-se de situar o trabalho desse fotógrafo em um contexto histórico, como uma maneira de mostrar a relevância de sua obra e justificar sua difusão entre as obras impressas, o que era próprio da literatura e outras formas de texto. Ao final de sua *Pequena história da fotografia*, Benjamin destaca o trabalho de August Sander que se propôs a fotografar seus conterrâneos de forma a mostrar sua diversidade, numa atitude que o distinguia dos fotógrafos dedicados exclusivamente à fotografia comercial. Concluído seu trabalho, Sander desejava que suas fotografias fossem apresentadas na forma de livro, algo tecnicamente possível, mas culturalmente inusitado. Nessas condições, ele encontrou sérias dificuldades para realizar seu projeto editorial, seja pelo fato de ser estranho que um fotógrafo publicasse um “livro” de fotografias, seja pelo fato que o tema não agradava aos censores nazistas, que propugnavam pela pureza genética do alemão idealizado pelos mentores de uma Alemanha nazista.

Para qualificar o trabalho de Sander, Benjamin discorre sobre o trabalho de vários fotógrafos que se destacaram como herdeiros dos valores estéticos dos retratos pintados pelos grandes mestres; aponta para a contradição do sistema

econômico que promove a decadência da prática do retrato por conta do seu comércio, que abria mão do valor estético e favor do lucro financeiro; para então recuperar o valor do retrato na fotografia, tomando como referência os fotógrafos que desenvolveram seus trabalhos como “documentais”, independente do lucro financeiro e que muitas vezes colocava em jogo a própria segurança e qualidade de vida, caso de Sander.

Ainda sobre o projeto editorial de Sander, Benjamin observa que:

[...] Seria uma pena se as condições econômicas impedissem a publicação completa desse *corpus* extraordinário. Mas podemos oferecer à editora, além desse encorajamento de princípio, outro, mais concreto. Trabalhos como o de Sander podem alcançar da noite para o dia uma atualidade insuspeitada [...] (BENJAMIN, 1986a, p. 103)

Recuperada a dignidade da prática do retrato ao promover criticamente as fotografias de August Sander e seu projeto editorial, Walter Benjamin trata da reprodutibilidade técnica. Toma como referência aquilo que faz valorizar o retrato fotográfico como uma obra de arte, mas propõe transpor sua investigação da esfera da arte para a esfera das funções sociais. Benjamin observa que:

[...] É característico que o debate tenha se concentrado na estética da “fotografia como arte”, ao passo que poucos se interessaram, por exemplo, pelo fato bem mais evidente da “arte como fotografia. No entanto a importância da reprodução fotográfica de obras de arte para a função artística é muito maior que a construção mais ou menos artística de uma fotografia, que transforma a vivência em objeto a ser apropriado pela câmera [...] Em última instância, os métodos de reprodução mecânica constituem uma técnica de miniaturização e ajudam o homem a assegurar sobre as obras um grau de domínio sem o qual elas não mais poderiam ser utilizadas (1986a, p. 104).

De toda forma, Benjamin reconhece que existe uma tensão não resolvida entre “a fotografia como arte” e a “arte como fotografia”, e isso se daria na experiência de artistas que assumiram a fotografia como forma de expressão e, principalmente, na experiência dos fotógrafos que precisam se deslocar de seus contextos utilitários para uma ação puramente criadora.

A partir daí a problemática configurada por Benjamin coloca em cheque a ideia de fotografia daquela época, mas o importante a se destacar é que boa parte dessa nova perspectiva se assenta na possibilidade de deslocar a análise para o

contexto comunicacional, de propiciar uma análise que passa a levar em conta a função social da fotografia como prática e objeto para os meios de comunicação. Observa que “na fotografia, ser criador é uma forma de ceder à moda” (1986a, p. 105), o que equivale a submeter o processo criativo ao comércio, que absorve “infinitas montagens com latas de conservas, mas incapaz de compreender [sequer] um único dos contextos humanos em que aparece” (p. 106). De acordo com Benjamin, a incapacidade da fotografia “compreender” seus contextos poderia ser superada com as palavras da legenda, que a própria fotografia teria suscitado: “Aqui deve intervir a legenda, introduzida pela fotografia para favorecer a literalização de todas as relações da vida e sem a qual qualquer construção fotográfica corre o risco de permanecer vaga e aproximativa” (p. 107).

Sintetizamos abaixo, na forma de apontamentos, o texto de Benjamin objetivando destacar suas contribuições para o pensamento comunicacional.

1) A fotografia se apresenta como objeto de reflexão para Benjamin ao elaborar uma crítica do trabalho de August Sander. Esse é o quadro de referência para sua reflexão, que parte, portanto, de uma obra e aplicação concreta da fotografia.

2) Benjamin percebe que Sander não é um artista, mas um autor; compreende que se trata de alguém que busca levar seu trabalho para a sociedade através de um projeto editorial e que, para isso, se vale das mais modernas técnicas de reprodução “mecânica”. Técnicas que são as mesmas com que se faz um jornal, uma revista, ou outra espécie de impresso. Não somente reconhece o novo contexto em que a fotografia está sendo empregada, os novos usos que lhe são dados, ele formula a essência dessa transformação criativa, quando expressa: “Mas, se a verdadeira face dessa “criatividade” fotográfica é o reclame [publicidade] ou a associação [com o referente], sua contrapartida legítima é o desmascaramento ou a construção [Dada]”. Com isso, ele vislumbra dois potenciais imediatos da fotografia, o da resignificação da arte, que se tornaria célebre, com seu famoso texto *A arte na era de sua reprodutibilidade técnica*; mas também o potencial revolucionário da fotografia, ao mostrar a realidade social, ou seja, sua capacidade informativa colocada a serviço da justiça social.

3) Isso o leva a fazer uma contribuição importante para a história da fotografia, pois estabelece um encadeamento dos fatos a partir da prática do retrato (*portrait*) – uma prática social que se difundia na época. E também uma contribuição importante ao pensamento materialista, aplicando com rigor o método dialético. Em suas análises podemos discernir: a) Uma tese: a fotografia como tributária de uma estética reconhecida na tradição das Belas Artes. b) Uma antítese: a fotografia de caráter comercial que passa a predominar com a vulgarização da fotografia advinda do barateamento dos materiais com a implantação dos processos industriais c) Uma síntese: quando o desenvolvimento técnico e o contexto social suscitam o surgimento de uma fotografia voltada para sua reprodução técnica, o que a liga a novas práticas sociais – e não à Arte. É justamente neste descolamento que se abre a possibilidade de uma fotografia que se insere nas práticas comunicacionais. Seu incrível potencial de reprodutibilidade passa a ser utilizado para a circulação de informação.

4) Em consequência, a contribuição de Benjamin necessariamente implica a elaboração de categorias de avaliação da fotografia fora do contexto tradicional e acadêmico das Belas Artes, colocando-a no contexto do comum, ou seja, no contexto da comunicação social.

## 5.2 A FOTOGRAFIA EM MARSHALL MCLUHAN

Entre os autores significativos está McLuhan (1911-1980), um autor conhecido por suas provocações, mas que nos coloca em contato com a Escola de Toronto de comunicação e seus desdobramentos, como a Teoria do Meio ou a corrente da *Media Ecology*.

Sua maior contribuição para o pensamento sobre a fotografia, sem dúvida, é um texto publicado em *Understanding Media: The extensions of man* (1964), *A fotografia: um bordel sem paredes* (McLUHAN, 1969, p. 214-229). Esse título é uma referência explícita tanto à peça de Jean Genet, *O balcão* (1976 [1953]), na qual “a sociedade é apresentada como um bordel cercado de violência e humor”. No título do ensaio de McLuhan, por seu turno, fica subentendido a expressão criada por André Malraux em “O museu imaginário” (1954), quando reconhece o valor da ilustração fotográfica nos livros de arte, transformando a obra impressa em “museus

sem paredes”. Quando McLuhan redige esse ensaio, a fotografia não só é vista como parte dos meios impresso de comunicação de massa, ela está integrada à indústria cultural como forma de expressão de seu próprio tempo.

McLuhan faz uma analogia entre a imprensa e a fotografia, se o aparecimento dos tipos móveis na imprensa estabeleceu uma ruptura entre a “palavra” proferida e a “palavra” impressa, “a fotografia teve um papel quase semelhante na ruptura entre o industrialismo meramente mecânico e a era gráfica eletrônica” (1969, p. 216). Tomando o fotográfico como um novo padrão estético, McLuhan explora as consequências da reprodução técnica, se interessa pelos modos como a fotografia reconfigura a representação da relação com o tempo e o espaço. Em particular, ele destaca a influência da fotografia nas estratégias de venda de diversos produtos, à medida que provoca alterações de comportamento no público consumidor.

### 5.2.1 Contexto

É interessante notar que *A fotografia: bordel sem paredes*, até onde pudemos verificar, nunca tenha aparecido entre as citações de autores que abordam a fotografia. Aliás, chama atenção que na literatura especializada, são escassas as referências a qualquer outro dos 26 artigos que compõem *Understanding media* (Os meios de comunicação como extensões do homem), um livro considerado clássico na área da comunicação. De fato, quando aparecem, as discussões se detêm na primeira parte do livro, onde McLuhan coloca em relevo a importância de se pensar os instrumentos técnicos e objetos de consumo como “meios”.

Tecnologias são estruturas materiais acopladas ao sistema nervoso dos seres humanos, como extensões funcionais, que implicam a relação do ser humano com a natureza (matéria) e o mundo (cultura). São, portanto, extensões do corpo humano, tal qual uma prótese, as tecnologias mecânicas e eletrônicas podem estimular ou inibir determinados canais sensoriais e, conseqüentemente, a forma de participação do espectador (cidadão e consumidor) na experiência mediada

pelas diferentes tecnologias comunicacionais, isto é, nos meios de comunicação de massa (*mass media*), ou simplesmente meios (*media*)<sup>78</sup>.

Nesse sentido, é notável a discriminação ao pensamento de McLuhan, seja por ele não estar entre os que qualificaram a Comunicação entre as Ciências Sociais Aplicada<sup>79</sup>, seja por ser identificado como o arauto de um determinismo tecnológico.<sup>80</sup> As ideias de McLuhan foram muito criticadas ao logo dos anos 1970. A maior objeção veio de pensadores sociais que têm o ser humano como agente social e protagonista da história. Sua proposição de que “o meio é a mensagem” serviu para desqualificá-lo entre os intelectuais progressistas, já que se entendeu que assim defendia a técnica como um fator determinante na sociedade (determinismo tecnológico)<sup>81</sup>.

Mesmo assim, é comum ouvir ecos de suas ideias nas entrelinhas de outros autores que se colocam na condição de pensar os efeitos dos meios de comunicação na sociedade contemporânea.<sup>82</sup> Ainda vivas no pensamento contemporâneo, as ideias de McLuhan voltaram a impressionar quando das transformações operadas pelas novas tecnologias de computação eletrônica, que elevou a capacidade de processamento de dados e a troca de informações. Entre

---

<sup>78</sup> É interessante notar que, a simplificação estilística da expressão “meios de comunicação de massa” para “meios”, ou “mídia” (*media*), faz com que a palavra “meio” ganhe um sentido figurado que permite aos intelectuais e acadêmicos, estender a discussão sobre a experiência comunicacional. Por exemplo, o objeto artístico, um museu, um edifício etc. muitas vezes são tratados como “meios de comunicação” por serem um canal de expressão de uma mensagem que na maioria das vezes deveria ser qualificada como expressão estética conforma a intenção do artista que, em tese, não deveriam ser entendidos como expressão útil para uma experiência utilitária, tal qual a experiência comunicacional. Assim, a redução de “meios de comunicação” para “meios” confunde o entendimento do objeto comunicacional, que está relacionado às relações sociais.

<sup>79</sup> Wolf, em *Teorias da comunicação* (2001, p. 106), reserva uma nota de pé de página para traçar o perfil de McLuhan como “autor fecundo e famoso na literatura dos *mass media*”, mas marginal em relação à *communication research*.

<sup>80</sup> Luiz Costa Lima, em *Teoria da cultura de massa*, ao apresentar o texto de McLuhan, *Visão, som e fúria*, faz sérias objeções pensamento do professor canadense que, no entanto, nos parecem parciais ao qualifica-lo como antiquado. Mesmo assim, Lima reconhece o valor de McLuhan quando este insiste “sobre o caráter decisivo das análises sobre e a partir da linguagem, i.e., sobre e a partir do próprio meio em que a mensagem se formula” (1990, p. 144).

<sup>81</sup> Compreende-se a pertinência parcial dessa objeção, mas uma vez que uma tecnologia é “escolhida” como forma de construção e representação, ela acaba por estabelecer possibilidades e limitações. Como consequência, ela gera sentidos nas relações sociais.

<sup>82</sup> É frequente, nas leituras de trabalhos de pensadores contemporâneos, encontrarmos argumentos muito próximos daquele esboçados por McLuhan, o que nos traz sua importância seminal. Entre os numerosos autores que discutiram suas ideias estão, por exemplo, Paul Virilio (1994) e Vilém Flusser (2002). Temos também Jean Baudrillard (1995) que reconhece nas ideias de McLuhan um valor heurístico para pensar a relação dos meios de comunicação com o desenvolvimento, ou manutenção, das relações sociais.

outras coisas, as novas tecnologias computacionais substituíram ou potencializaram os meios de comunicação social que já funcionavam como simulações dos sentidos da visão e audição (a fotografia digital é um claro exemplo disso). A experiência computacional (ou cibernética) nos oferece uma nova maneira de se fazer o mesmo em termos de comunicação social, mas nos impõe uma nova forma para as relações sociais.<sup>83</sup> De fato, as relações humanas em redes não hierárquicas, estabelecidas em uma “aldeia” global, como previa McLuhan, nunca foram tão difundidas. Neste aspecto merece atenção outra de suas obras, *A galáxia de Gutenberg* (McLUHAN, 1972 [1962]), na qual apresenta uma evolução cultural – não progressiva, mas na forma de um mosaico –, onde as transformações das relações humanas e sociais são interpretadas a partir das formas comunicacionais.

Um dos primeiros exemplos de influência do pensamento e do método de McLuhan no Brasil pode ser encontrado no trabalho do professor Anísio Teixeira, um dos fundadores e mentores da Universidade de Brasília. Anísio Teixeira e Leônidas Gontijo de Carvalho foram responsáveis pela tradução do original *The Gutenberg galaxy: the making tipographic man* para a língua portuguesa, em 1972, dez anos após a primeira edição em língua inglesa publicada pela Universidade de Toronto, em 1962. Teixeira também faz a apresentação da edição brasileira, concluindo que:

A sua obra é como a revelação de uma fotografia. Não é um criador de pensamento, ou de ideologia, ou de teorias de natureza humana ou de sociedade, mas alguém que busca ver e descrever o que se passou com a evolução do homem em seu esforço por desenvolver-se e criar o seu mundo, inventando as tecnologias que lhe estenderam os sentidos e o poder de formar suas culturas (TEIXEIRA, in McLUHAN, 1972, p. 12).

Sob a influência de McLuhan, Anísio Teixeira prepara a conferência Cultura e Tecnologia para os alunos do curso de Teoria e Prática de Microfilmagem, a convite do Instituto de Documentação da Fundação Getúlio Vargas, no segundo semestre de 1970. Nela, Teixeira destaca a separação entre o Saber Humanístico e o Saber Científico e sobre a possibilidade de se estender o método científico ao

---

<sup>83</sup> No ano presente (2020), a pandemia do Covid-19 fez com que esta realidade se manifestasse com toda sua força ao impor as mídias sociais e os meios digitais como referência imperativa para as relações sociais: as relações afetivas, o ensino e para o trabalho remoto.

processo cultural, restaurando assim a educação humanística do homem. A preocupação do professor Anísio Teixeira diz respeito ao projeto de educação brasileira, que se encontrava muito próxima dos métodos pedagógicos dos seminários católicos, e precisava dar um salto de qualidade e quantidade na formação do cidadão e da cidadã brasileiros. Para tanto, e inspirado na tese de McLuhan, Teixeira fez a defesa do uso do microfilme nas bibliotecas brasileiras como forma de colocar o estudante em contato com todo um acervo bibliográfico reunido ao longo da história da humanidade. Teixeira chega a afirmar que considerava “o microfilme como descoberta equivalente à do livro” (TEIXEIRA, 1971, p. 24).<sup>84</sup> Por fim, ele aponta o valor das novas tecnologias que estariam por vir com o avanço do projeto educacional brasileiro, permitindo, dessa forma, que o Brasil, ainda sob a influência de uma cultura oral, alcançasse uma posição de destaque frente às nações educadas pela tipografia.

Neste ponto, entendemos algumas posições que se firmam a partir do pensamento de McLuhan, no momento em que as novas tecnologias digitais são colocadas em funcionamento e toda uma nova realidade se configura. De um lado, existe a intenção de que essa tecnologia sirva aos propósitos do desenvolvimento humano, dando ênfase a uma ação comunicativa em detrimento do uso instrumental dos meios de comunicação controlados por interesses de classe social. Por outro lado, a obra de McLuhan sugere mais que uma visão determinista da ação dos meios de comunicação sobre o desenvolvimento das sociedades. De acordo com Wolf (2001, p. 106), em nota de rodapé, a obra de McLuhan é complexa por fazer referências a um acervo de conhecimento a que teve acesso em seus estudos literários e, por isso, cheia de “invenções definidoras” por conseguir tomar emprestado, da literatura clássica, exemplos de fatos acontecidos no passado que se repetem, reconfigurados, no presente.

Em outra linha completamente diferente, McLuhan é visto como representante da Escola de Toronto, inserido, portanto, no pensamento

---

<sup>84</sup> Acredito que Teixeira tenha conhecido o trabalho elaborado por Eugene Power que “especializou-se em microfotografia para preservar acervos de bibliotecas” e, em 1930, fundou a University Microfilms International (UMI). A UMI, tornado alguns bancos de dados disponíveis, deu origem ao ProQuest Online Information Service (Wikipédia: University Microfilms International: disponível em [https://pt.wikipedia.org/wiki/University\\_Microfilms\\_International](https://pt.wikipedia.org/wiki/University_Microfilms_International) e acessado em 12 de fevereiro de 2020).

comunicacional canadense. De fato, como o próprio McLuhan admite, ele segue a trilha aberta por Harold Innis, que estabelece um programa de pesquisa que tem como foco (núcleo duro) o estudo da “ação da técnica nos processos de comunicação e a centralidade dos meios de comunicação para entender a organização social” (MARTINO, 2008, p. 123). Martino destaca a problematização do autor sobre a invisibilidade dos meios de comunicação e como eles constituem as próprias mensagens, ou seja, “a distinção de meio e mensagem constitui o primeiro passo do desdobramento da tese da centralidade dos meios de comunicação (...)”. É uma das teses que “formam o núcleo central da fundamentação da comunicação como domínio de conhecimento (uma disciplina das ciências sociais)” (MARTINO, 2008, p. 145).<sup>85</sup>

Para finalizar, chamamos a atenção, então, para a invisibilidade da fotografia – não só como *medium*, mas também como objeto dos estudos da comunicação. Atento às tecnologias de seu tempo, McLuhan nos desafia a pensá-la como agente transformador dos processos de comunicação e contribuinte para a reorganização social.

### 5.2.2 Análise

Em *A Fotografia. O Bordel sem Paredes*, McLuhan nos oferece um raro momento de reflexão sobre a fotografia como meio e como elemento significativo nos meios de comunicação. Podemos dizer que, por sua estrutura e conteúdo, é um bom exemplo de um método indutivo, cujo resultado é apresentado pelo autor como um “mosaico”, isto é, composto por diferentes objetos que procuram dar sentido aos fenômenos da atualidade. É uma porta de entrada para a compreensão e apreensão do pensamento desse autor, considerado uma autoridade mundial em comunicações de massa.

Não deixa de ser surpreendente que, após mais de quatro décadas do lançamento de *Understanding Media*, nos voltemos para esta obra e ainda possamos encontrar elementos para uma reflexão sobre a fotografia como meio de comunicação, mesmo com um novo cenário onde as novas tecnologias eletrônicas

---

<sup>85</sup> Na sequência do trabalho de Martino, destacamos as dissertações de mestrado de Janara Sousa, *Teoria do meio: contribuições, limites e desafios* (SOUSA, 2009), e de Rodrigo Miranda Barbosa, *A Internet como meio de comunicação a partir da Teoria do Meio* (BARBOSA, 2009).

e digitais promovem a reinvenção da fotografia. Trata-se de um texto cheio de insinuações e provocações, rico em citações literárias e acadêmicas e amparado em importantes referências para o estudo da fotografia como *medium*.<sup>86</sup>

Quanto a sua apresentação, pode-se dizer que é um mosaico formado por múltiplas abordagens, ligadas pelo estilo da escrita do autor, que não esconde seu incomodo com a limitação imposta pelo livro como *medium* e pela cultura por ele engendrada. O texto se compara a uma das constelações que formam o universo da indústria cultural. Usando de suas categorias, McLuhan entende a fotografia como um *gadget* que possibilitou a projeção do indivíduo para fora de si mesmo, bem como a transformação das pessoas em mercadoria para o consumo em massa. Em outro instante, ele descreve a fotografia como uma forma híbrida, resultado do cruzamento entre a *camera obscura* (aparato que controla a luz refletida dos objetos e permite que uma imagem desse objeto se forme no interior de um quarto ou uma caixa escura) e reações químicas, capazes de transformar substâncias fotossensíveis. Contudo, de maneira mais própria a seu pensamento, a fotografia é apresentada como uma prótese que estende o sistema nervoso central do homem e, conseqüentemente, como tecnologia que impõe uma nova forma de ver e conhecer o mundo. O que o liga às tradições de pesquisa dos estudiosos dos meios de comunicação, levando McLuhan a fazer uma extensa análise da presença da fotografia no corpo social, bem como de seus híbridos, quer dizer, de tecnologias que resultam de seu cruzamento com outras tecnologias e funções. Como em outros textos, não deixa de fazer sua crítica aos cientistas sociais e historiadores que não estão acostumados “à noção de que as formas de uma ambiência tecnológica constituem também janelas-ideias” (MCLUHAN, 1990, p. 146-147).<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> Apontamos na sequência algumas referências, classificadas por áreas de estudo. Arte: GOMBRICH, E. H. (1950). *The History of Art*.; MALRAUX, A. (1951) *Voices do Silêncio*. Artes gráficas e comunicação visual: IVINS Jr., W. M. (1953). *Prints and Visual Communication*. Fotografia: NEWHALL, B. (1949). *The History of Photography*. GERNESHEIM, H. & GERNESHEIN, A. (1955). *The History of Photography*.

<sup>87</sup> Em especial, McLuhan faz uma crítica contundente ao conceito de *pseudo-evento* de Daniel Boorstin, apresentado em seu livro *A Imagem: ou O que Aconteceu ao Sonho Americano* (*The Image; or What Happened to the American Dream*. New York: Atheneum, 1962). Ele considera o conceito de Boorstin como uma “etiqueta aplicada aos novos meios em geral, graças ao poder que manifestam em dar nova estrutura às nossas vidas pela aceleração das velhas estruturas” (1969, p. 226). Para o professor canadense, Boorstin emite “juízo de valor a partir do ponto de referência fixo que caracteriza a perspectiva fragmentária da cultura letrada” (*Idem*, p. 225). E mais,

Para McLuhan a fotografia tem um papel importante na passagem do Homem Tipográfico em direção à era do Homem Gráfico, na qual ele deixa de ser regido por forças mecânicas e passa a ser regido pela energia elétrica (p. 216). Especificamente, a fotografia se apresenta como uma linguagem de caráter gráfico e icônico, cuja lógica “não é verbal nem sintática” (p. 223). Ela seria responsável por uma nova *gestalt* cuja consequência é a reconfiguração do próprio indivíduo e das formas de organização social. Um exemplo disso seriam as mudanças observadas na estrutura do ato de viajar; “a fotografia inverte” os valores que até então motivavam o viajante, como a busca do “encontro com o estranho, o pitoresco e o não-familiar” (p. 224). Como todo *medium*, a fotografia existe “para conferir às nossas vidas uma percepção artificial e valores arbitrários” (p. 226), que se configuram pela aceleração do fluxo das informações e pelas qualidades do próprio meio. De outra parte, o cruzamento da fotografia com os meios de reprodução gráfica, cria a imprensa ilustrada e com isso abole a relação tempo e espaço, “elimina as fronteiras nacionais e barreiras culturais” (p. 223). Nos meios de comunicação de massa seus efeitos podem ser verificados ao observarmos a influência que exerceu na maneira de se fazer propaganda e na forma de se apresentar a publicidade. Nesse campo, a fotografia teria influenciado até mesmo na “organização das lojas e magazines” (p. 227).

Nesta mesma linha, a fotografia jornalística alterou de forma radical os hábitos e costumes tidos como socialmente aceitáveis enquanto distante dos olhos do público e das autoridades. Para uma sociedade ainda ingênua em relação aos meios de comunicação “a fotografia tornou desaconselhável a exibição externa da riqueza”, assim como se deixava chocar pelos atos de violência e a barbárie contra a pessoa. McLuhan observa, no entanto, que a fotografia de imprensa e o cinema, aliados às estratégias do *merchandising* comercial da indústria do entretenimento, promoveram uma nova classe social composta de atores, atrizes, e personagens tidos como famosos, “um reino consumista de dimensões plutocráticas” (p. 228). De outra parte, McLuhan chama a atenção para o impulso dado pela fotografia ao “delineamento do mundo interior”, que desde o século XVI, poetas e pintores

---

McLuhan chama a atenção para o fato de que “o estudioso dos meios logo verá que os novos meios de qualquer período não tardam em ser classificados como *pseudo*, por aqueles que viviam em função dos padrões anteriores” (*Idem*, 226).

havia “estruturado, ordenado e analisado como paisagens pictóricas isoladas” (*Idem*). Tal impulso contribuiu para a constituição de uma arte abstrata e surreal, própria dos movimentos de vanguarda do século XX, quando a arte e a ciência usam a fotografia para sua divulgação, com a imprensa ilustrada e o cinema.

Por fim, em “Fotografia: O Bordel sem Paredes” (como nos demais ensaios que compõem *Understanding Media*), McLuhan não restringe a análise ao meio em questão, se coloca no plano da totalidade – histórica e social –, situa-se em relação às consequências culturais. O que implica em criticar os estudiosos dos meios que pecam por seus juízos de valor em relação aos novos meios de comunicação e por produzirem uma digressão focada no conteúdo, sem propriamente se aterem ao meio em questão. Em síntese, o professor canadense observará que a lógica não verbal e a ausência de sintaxe tornam a fotografia incompreensível para a cultura letrada (p. 223). Portanto, para compreender a fotografia como fenômeno contemporâneo, McLuhan sugere o estudo da interação da fotografia com os outros meios, velhos e novos, para entender como ela altera a percepção e interação com a realidade. Ou mesmo para saber em que grau de hipnose nós estamos.

### 5.3 A FOTOGRAFIA DE ROLAND BARTHES

“A sociedade procura tornar a fotografia sensata, temperar a loucura que ameaça constantemente explodir no rosto de quem olha. Para isso ela tem à sua disposição dois meios. O primeiro consiste em fazer da fotografia uma arte, pois nenhuma arte é louca. Donde a insistência do fotógrafo ao rivalizar com o artista, submetendo-se à retórica do quadro e a seu modo sublimado de exposição. A fotografia pode ser, de fato, uma arte: quando não há mais nela nenhuma loucura, quando seu nome é esquecido e conseqüentemente sua essência não age mais sobre mim [...] O cinema participa dessa domesticação da fotografia – pelo menos o cinema ficcional, justamente o que é chamado de sétima arte; [...] Outro meio de tornar a fotografia sensata é generalizá-la, gregarizá-la, banalizá-la, a ponto de não haver mais diante dela nenhuma outra imagem em relação à qual ela possa se marcar, afirmar sua especialidade, seu escândalo, sua loucura. É isso o que ocorre em nossa sociedade, na qual a fotografia esmaga com sua tirania as outras imagens” (BARTHES, 1984a, p. 172).

### 5.3.1 Contexto

Na sequência, entre os autores indicados, temos Roland Barthes (1915-1980), que aborda a fotografia ainda como uma novidade que espanta por seu poder de significação. Seu interesse pela fotografia se revela quando prepara uma resenha sobre a 1ª Conferência Internacional sobre a Informação Visual, realizada em Milão em 1961. Nela observa que a expressão *informação visual*, então empregada, representava nada mais que o cinema, “relegando a televisão a uma categoria simbólica e considerando a fotografia de imprensa um simples derivado da imagem fílmica” (BARTHES, 2005, p.72-3)<sup>88</sup>. Tal fechamento tornava compreensível a razão da luta pelo caráter específico da percepção cinematográfica. Para ele, a “imagem da televisão e a imagem imóvel têm estrutura própria (e) o imperialismo atual do cinema sobre os outros procedimentos de informação visual pode ser entendido historicamente, mas não poderia ser justificado epistemologicamente” (BARTHES, 2005, p. 73). Isso faz com que Barthes se volte para a imagem fotográfica e dedique a ela alguns de seus artigos e ensaios publicados na revista *Communications*, publicada pelo pioneiro Centre d'Études des Communications de Masse, da prestigiosa École des Hautes Études. Entre estes artigos destacamos *A mensagem fotográfica* (BARTHES, 1990a [1961], p. 11-25)<sup>89</sup>, que traz uma análise da fotografia de imprensa (a fotografia de caráter jornalístico); e *A retórica da imagem* (BARTHES, 1990b [1964], p. 27-43)<sup>90</sup>, que aborda a função da fotografia em um cartaz publicitário. Em *O sistema da moda* (1981 [1967]) temos *A fotografia de moda*, um pequeno texto publicado como anexo, onde a fotografia de moda é descrita como uma cena teatral e temática, cujos enredos enfatizam o vestuário, o objeto da moda.

Posteriormente, a convite dos editores de *Cahiers du Cinéma*, Barthes compõe sua obra mais lembrada nas reflexões sobre a fotografia: *A câmara clara*

---

<sup>88</sup> Première conférence internationale sur l'information visuelle, Milan, 9-12 juillet 1961. In: *Communications*, 1, 1961. pp. 223-225; disponível em [http://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1961\\_num\\_1\\_1\\_938](http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1961_num_1_1_938) e acessado em 21/03/2017.

<sup>89</sup> Barthes Roland. Le message photographique. In: *Communications*, 1, 1961. pp. 127-138; disponível em [https://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1961\\_num\\_1\\_1\\_921](https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1961_num_1_1_921) e acessado em 21/03/2017.

<sup>90</sup> Barthes Roland. Rhétorique de l'image. In: *Communications*, 4, 1964. Recherches sémiologiques. pp. 40-51; disponível em [https://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1964\\_num\\_4\\_1\\_1027](https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1027) e acessado em 21/03/2017.

(1984 [1980]). Nesta o autor reafirma seu interesse pela fotografia (1984, p. 11) e, tomado por um desejo ontológico sobre o que seria a fotografia em si, se lança em sua última aventura textual. Do ponto de vista epistemológico, um dos méritos desse texto foi o de complementar suas categorias de análise da fotografia chamando a atenção para a posição do fotógrafo – o *Operator* –, do fotografado – o *Spectrum* – e do espectador – o *Spectador*. Ele entende estas categorias como posições que precisam ser descritas na análise de um objeto técnico, pois essas diferentes posições implicam saberes, bem como uma cultura que influenciará na observação do objeto e no seu entendimento (1984, p. 20). Barthes também estabelece outros três conceitos importantes para a qualificação de sua análise: o *Studium*, que é o ato de detenção sobre uma imagem fotográfica junto ao texto; o *Punctum*, que é algo que o espectador acrescenta à fotografia quando pungido por um detalhe; e a *fotografia unária*, que tem por função veicular uma única mensagem, a exemplo das reportagens fotográficas e das fotografias pornográficas (*passim*, 1984, p. 40-91).

Roland Barthes falece no ano em que *A câmara clara* foi publicado, deixando-nos como herança um arcabouço teórico cheio de conceitos, que até hoje servem de referência para aqueles que procuram teorizar a fotografia. É interessante observar que embora este último trabalho seja um marco para a reflexão sobre a fotografia, ele entra em choque com os teóricos que se preocupam com o futuro da fotografia como objeto para fruição estética, bem como com aqueles interessados nas transformações estruturais pela qual passa a fotografia, por conta das tecnologias eletrônicas e digitais. Profundamente envolvido com o tema da morte, o passado e a qualidade indicial dessa tecnologia, Barthes define o *noema* da fotografia como sendo o “*isso foi*”. O que mostra que sua abordagem se coloca no plano do objeto visado pela consciência, vale dizer, um plano de análise muito diferente daquele de outros estudiosos, seus contemporâneos, mais interessados nos elementos estéticos. Novamente Barthes seria alvo de severas críticas, ainda mais em um momento em que a fotografia acabara de entrar nos museus, sendo reconhecida como objeto de valor artístico. A fotografia também tinha um novo horizonte diante de si, com o advento da tecnologia eletrônica e digital que colocavam novos desafios para se pensar a natureza da fotografia e do

fotográfico como representação da realidade. De toda forma, Barthes deixou como herança um conjunto de categorias e métodos de abordagens para a análise da fotografia que até então não existiam. Por ter se dedicado à fotografia nos contextos dos meios de comunicação impressos, suas análises oferecem um excelente material de reflexão sobre a fotografia como objeto comunicacional, que ainda guardam muitos paradoxos a serem desvendados.

### 5.3.2 Análise

Como pesquisador do Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), entre 1952 e 1959, Barthes se dedica a função de observador dos meios de comunicação e intérprete dos produtos da indústria cultural. A partir de 1960 ele compõe o corpo de pesquisadores da Ecole Pratique des Hautes Etudes e assume sua direção em 1962, quando é criado o novo Centre d'Études des Communications de Masse e participa da criação da revista *Communications*.

Em 1957, lança *Mythologies*, onde reuniu vários textos produzidos a partir de temas da atualidade publicados nos meios de comunicação. Ai também formula seu conceito de mito na atualidade, para demonstrar o sistema de signos que compõe as mensagens nos meios de comunicação. Assim, Barthes trabalha em duas frentes, ao “realizar, por um lado, uma crítica ideológica da linguagem da cultura dita de massa, por outro, uma primeira desmontagem semiológica dessa linguagem” (BARTHES, 1989, p. 181).

Do conjunto de seus primeiros textos, publicados na imprensa francesa e reunidos nesse livro, destacamos aqueles que tratam da fotografia no meio social, a saber: *Fotos-choques* (1989, p. 67-69), *Fotogenia eleitoral* (*Idem*, p. 102-104) e *A grande família dos homens* (*Idem*, p. 113-116). Neles a fotografia está associada ao que Edgar Morin trata como *fait divers*, isto é, aquela “franja do real em que o inesperado, o bizarro, o assassinio, o incidente, a aventura, irrompem na vida cotidiana” (*apud*. WOLF, 2001, p. 103). Nesse contexto e sob a influência dos ensinamentos de Saussure, em seu *Curso de Linguística Geral* (1916), Barthes dá vida à Semiologia como forma de desconstrução do uso da linguagem nos meios de comunicação. Linguagem que, para ele, “transforma a cultura pequeno-burguesa em natureza universal” (1989, p. 181).

Como esclarece em *Elementos de semiologia*, “a história da Semiologia é curta e, todavia, já bastante rica” (1992, p. 7). Seu nascimento remonta à postulação de Saussure de “que pode existir, que existirá uma ciência dos signos, que tomaria emprestado da Linguística seus conceitos principais, mas da qual a própria Linguística não passaria de um departamento” (BARTHES, 1992, p. 7). Lembra Barthes que a Semiologia francesa, em seus primórdios, cumpria duas tarefas: “de um lado, esboçar uma teoria geral da pesquisa semiológica, de outro elaborar semióticas particulares, aplicadas a objetos, a domínios circunscritos (o vestuário, a alimentação, a cidade, a narrativa etc.)” (*Idem, ibidem*). Ele publica, então, vários escritos que procuram dar corpo à postulação de Saussure e que, ao mesmo tempo, apresentam os resultados de sua pesquisa sobre as representações coletivas com sistema de signos. É nessa época que Barthes dá atenção à questão da imagem, que ele considera uma característica marcante do século XX.

Para Barthes é claro que cinema, televisão e imprensa ilustrada se impõem como sistemas codificadores da realidade e têm em comum a imagem como elemento significante. No entanto, em sua resenha para o livro *Civilisation de l'image*<sup>91</sup>, ele constata que as reflexões expostas pelos autores dessa obra coletiva ainda carecem de uma análise objetiva, o que o leva a se lançar na tarefa de encontrar (ou criar) os conceitos próprios para a análise das imagens, da mesma forma que propôs a análise semiológica como forma privilegiada para a crítica dos “mitos” da cultura de massa, postos em circulação pelos meios de comunicação.

Em seu esforço em analisar a cultura de massa como linguagem, Barthes observa as ilustrações fotográficas das revistas semanais e todo um conjunto de imagens fotográficas que compõem os produtos impressos, sendo que seu interesse recai primeiro sobre a fotografia de imprensa, que lhe atraía em meio às matérias das revistas ilustradas. Já em *A mensagem fotográfica*<sup>92</sup>, Barthes dá atenção às imagens fotográficas que ilustram os textos jornalísticos. Ele opera uma

---

<sup>91</sup> *Civilization de l'image* (Recherches et débats du Centre catholique des intellectuels français), Paris, Fayard, cahier no33, décembre de 1960 ; resenha publicada em *Communications* 4o semestre 1961 (BARTHES, 2005, p. 65-69)

<sup>92</sup> Esse texto também pode ser encontrado na coletânea organizada pelo professor Luiz Costa Lima, *Teorias da Cultura de Massa*. (1990). Apresentando o texto e seu autor na forma de comentário, Lima se alinha entre os que criticam a forma de análise de Barthes e suas conclusões. Lima também se fixa no dado inicial que Barthes coloca para desenvolver sua análise, a saber, que a fotografia seria uma “mensagem sem código”.

decomposição dos elementos de conotação da imagem fotográfica, da relação entre imagem e texto; também examina as condições necessárias para que uma mensagem fotográfica possa vigorar, uma vez que a fotografia, por princípio, é “uma mensagem sem código” (*Idem*, p. 13).

Essa premissa não agradou certos setores que se mostraram muito críticos, considerando sua abordagem ambígua e superficial (BECEYRO, 2005; LIMA, 1990). Contudo, não reconheceram que ele expunha um dos “mitos” que sustentam o gosto popular pela fotografia e a crença da natureza especular de sua imagem. A análise barthesiana desconstrói a fotografia de imprensa, de caráter noticioso publicado em jornais e revistas, principalmente aquelas presentes nas revistas ilustradas, a exemplo de *Paris Match*. De fato, Barthes reconhece a relação analógica da imagem fotográfica com o objeto, mas a desconstrói para identificá-la como signo dentro de um sistema de significação, ou seja, como a linguagem dos meios de comunicação e da cultura de massa. Não tendo à disposição categorias próprias para a análise da imagem fotográfica, Barthes recorre às categorias dadas pela linguística e pelas análises do cinema. Isso causa um sério desconforto aos intelectuais dedicados a pensar a fotografia como um objeto estético, dotado de múltiplas funções.

Enfim, cobram do autor mais do que ele propõe analisar e não reconhecem no texto a desconstrução da analogia (foto-objeto) como elemento a certificar as ilustrações fotográficas nos veículos noticiosos. Dessa forma, nos parece que foram leituras apressadas, visto que Barthes se propõe a apresentar o “mito”, a fotografia como espelho do real, para desconstruir a ilustração fotográfica como mensagem conotada pela estética dos recursos técnicos, a relação com o texto e o campo semântico do receptor. Um exemplo de análise da fotografia de imprensa feita a partir dos postulados de Barthes foi apresentado por Stuart Hall em seu artigo *The determinations of news photographs* (1981). De toda forma, seus críticos reconhecem o mérito de seu texto por colocar em questão a significação na fotografia de imprensa e de iniciar um debate sobre as propriedades analíticas da fotografia, seja ela um objeto único para a fruição ou imagem gráfica reproduzida nos meios de comunicação. Enfatizemos o fato de que as abordagens propostas por Barthes objetivaram majoritariamente as imagens fotográficas publicadas nos

meios de comunicação, principalmente, os periódicos impressos. Em outras palavras, Barthes tratava a fotografia como um signo dentro de um sistema de significação que é a linguagem propriamente dita.

Além do produto fotojornalístico e seu contexto, Barthes coloca em questão a imagem publicitária. Em *A retórica da imagem* (1990b), ele faz a desconstrução semiológica de um cartaz publicitário onde a fotografia aparece como um signo de uma mensagem publicitária. Sua análise da publicidade das massas decompõe a imagem publicitária em diferentes níveis de significação: uma mensagem dada pela palavra – a mensagem linguística – e outra pela imagem cujos, signos, mesmo que descontínuos, formam um conjunto coerente – a mensagem icônica. Decomposta a imagem dos signos, Barthes observa que resta um resíduo de “material informativo”, que dispensa a intermediação de um código arbitrário. Esta terceira mensagem se sustenta na representação analógica que a fotografia proporciona enquanto resultado de uma relação quase que tautológica entre significante e significado: “uma imagem literal” – ou seja, uma imagem icônica não codificada, própria à denotação. Um tipo de imagem que podemos entender na medida em que a contrastamos com a “imagem simbólica”, que é uma imagem icônica codificada e própria à conotação (1990b, p. 30).

Barthes conclui que a mensagem fotografia, enquanto representação analógica dos objetos fotografados, tem por função a naturalização das outras duas mensagens, que visam a um fim de persuasão próprio do discurso, a retórica. Com isso se desvenda, então, uma função conotativa da fotografia nas estratégias retóricas reproduzidas nos meios de comunicação de massa, “que transforma a incultura de uma arte mecânica na mais social das instituições” (1990a, p. 25).

Por fim, em seu último ensaio, *A câmara clara* (1984), é o sentido ontológico da fotografia que passa a ser investigado. Tomando como ponto de partida a imagem de sua mãe recém-falecida, uma fotografia onde ela ainda é uma criança, Barthes se interroga sobre a essência daquela imagem, não mais como um signo, mas como ela lhe toca e se faz especial. Desta vez, prevenido pelas críticas recebidas por seus primeiros ensaios, ele se coloca na condição do espectador, daquele que não tem a fotografia como *hobby* ou profissão, mas que a admira como um fenômeno significativo para os indivíduos da sociedade contemporânea. Desse

modo, na condição de espectador, Barthes descreve sua experiência como “leitor” de fotografia a partir de três categorias de análise: o *Studium*, quando o olhar se detém em uma imagem e a decompõe dando nomes às suas partes (seus signos); e outras duas: o *Punctum*, quando o espectador acrescenta um significado à fotografia a partir de sua subjetividade, e a *fotografia unária*, a fotografia que “transforma enfaticamente a realidade, sem duplicá-la, sem fazê-la vacilar (a ênfase é uma força de coesão): nenhum duelo, nenhum indireto, nenhum distúrbio” (BARTHES, 1984, p. 66). Exemplos de *fotografia unária* são as fotografias de reportagens e a imagem pornográfica em relação à erótica. Assim, *fotografia unária* seria a típica imagem fotográfica publicada nos meios de comunicação de massa, puramente analógica, cujo tema é apresentado de forma simples e tem como função naturalizar o material publicado. Barthes, no entanto, não abordaria mais essa questão, deixando como legado suas reflexões anteriores.

Uma avaliação do conjunto mostra que a obra de Barthes é generosa com a fotografia, sugere um sentido diacrônico na construção do objeto e um sincrônico na relação com os estudos da Comunicação. É neste último que se instaura a relação da Semiologia com as outras áreas do saber e particularmente com a Comunicação.

Juntamente com Barthes podemos concluir que a imagem fotográfica impressa é um signo que representa a fotografia por sua qualidade, o fotográfico. De fato, em um veículo impresso não temos a fotografia como objeto em si, mas sua representação gráfica, sua simulação por outros meios técnicos, onde se preserva sua qualidade de cópia exata, o fotográfico. Por sua vez, a reprodutibilidade técnica alcança sua maturidade com as técnicas fotográficas que permitem a impressão em série de uma mesma imagem em escala industrial. Em outras palavras, deixa de ter como referência a escala da reprodução do trabalho humano e passa a se referir às escalas das tecnologias mecânicas, eletrônicas e seus híbridos.

A fotografia nos meios de comunicação, a partir de sua reprodutibilidade técnica, forma uma nova estrutura sintagmática no texto impresso graficamente. Como ilustração na composição gráfica com o texto, a fotografia equivale à um sintagma cuja função é ilustrar uma narrativa, da mesma forma quando escrevemos

“a rosa branca”. Ela forma uma “unidade sintática que, na hierarquia da estrutura gramatical de uma língua, se situa entre a palavra e a oração”. Por conseguinte, a ilustração fotográfica forma uma unidade que sugere muitas palavras, mas não chega a formar uma oração. Ela se insere no texto como um sinal gráfico nos períodos, separando as orações e pontuando as frases. Desse modo, a fotografia se coloca literalmente como “figura” no meio de textos, produzindo uma nova estrutura significativa; uma nova “figura de linguagem”, tal qual a metáfora e a metonímia.

## 5.4 JEAN BAUDRILLARD

Na companhia de Marshall McLuhan e de seu amigo Paul Virilio, Baudrillard foi o grande teórico de um ambiente eletrônico cada vez mais preso como a aranha em sua própria teia. Em 1990, em suas *Cool Memories II*, resumiu assim sua própria trajetória: "Patafísico aos 20, situacionista aos 30, utópico aos 40, transversal aos 50, viral e metaléptico aos 60 – [eis] toda a minha história". Como os situacionistas, Baudrillard não tinha senão desprezo pela "cultura" e seus avatares midiáticos, dos quais ele foi obrigado a se tornar o analista mais lúcido e jubiloso.<sup>93</sup>

### 5.4.1 Contexto

Ano de 1991: em janeiro temos o início da Primeira Guerra do Golfo que termina no mês seguinte; ao longo do ano, a Europa Oriental tem seu mapa político reconfigurado com a independência dos países ligados à União Soviética; em dezembro, a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) é oficialmente declarada extinta; a História terá seu fim decretado e uma nova ordem mundial se estabelece. É nesse mesmo ano que Baudrillard tem sua fama consolidada com a publicação de seus polêmicos ensaios sobre a Guerra do Golfo.<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> « Baudrillard n'est pas mort, il a juste disparu », par Sylvère Lotringer, *Liberation*, 2017 ; disponível em [https://www.liberation.fr/debats/2017/06/14/baudrillard-n-est-pas-mort-il-a-juste-disparu\\_1576841](https://www.liberation.fr/debats/2017/06/14/baudrillard-n-est-pas-mort-il-a-juste-disparu_1576841) e acessado 5/3/2020). Tradução nossa de: "En compagnie de Marshall McLuhan et de son ami Paul Virilio, Baudrillard a été le grand théoricien d'un environnement électronique de plus en plus pris comme l'araignée dans sa propre toile. En 1990, dans ses *Cool Memories II*, il résumait ainsi sa propre trajectoire : 'Pataphysicien à 20 ans, situationniste à 30, utopiste à 40, transversal à 50, viral et métaleptique à 60 – toute mon histoire.' Comme les situationnistes, Baudrillard n'avait que mépris pour la 'culture' et ses avatars médiatiques, dont il était par force devenu l'analyste le plus lucide, et jubilant ».

<sup>94</sup> Baudrillard, Jean. *La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu* (Paris : Galilée, 1991).

Considerado inclassificável, Baudrillard é um intelectual conhecido por sua visão cética em relação à sociedade ocidental contemporânea e por tratar com ironia os discursos que pregam verdades absolutas. Seus escritos trazem uma dura crítica aos sistemas de signos e aos discursos hegemônicos das instituições e corporações que dominam os meios de comunicação de massa. É essa abordagem crítica que o faz um intelectual representativo para se pensar a comunicação mediada pela tecnologia. Posição que fica bem marcada quando ele coloca em questão o tratamento dado pelos intelectuais à significação da tecnologia, que a deixam de lado e preservam as instâncias tradicionais do modelo comunicacional.<sup>95</sup> Coerente com seu pensamento, ele se distancia do círculo social dos intelectuais e assume a atitude de “transgressão”, quando se propõe a ficar à margem das instituições acadêmicas e a adotar um estilo ensaístico para interpretar o mundo de simulações e dissimulações que configuram a hiper-realidade. Pouco observada, porém, é sua faceta como fotógrafo, uma prática de mão-dupla, que faz dele um observador operado pela tecnologia na medida mesmo que se faz operador de seus códigos.

Para um intelectual, a prática de uma atividade medíocre, que não demanda dons ou maiores habilidades, como a fotografia, pode até chegar a parecer uma “transgressão” dos códigos nos círculos intelectuais, mas com Baudrillard, ela assume o estatuto de uma vivência que lhe permite refletir sobre a maquinação dos simulacros, que se tornaram dominantes no meio social.

A fotografia aparece em sua vida, quando em suas viagens, ele a adota dando-lhe vários usos, seja como um dispositivo para a memória, seja como dispositivo para imaginação e reflexão, mas não consta que ele tivesse qualquer pretensão de praticar a fotografia como um artista. De forma expressamente declarada, o que se constata é um uso da fotografia como um recurso antropológico, empregado na observação dos objetos enquanto signos, ao mesmo tempo que experimentava a transmutação do signo como objeto. Baudrillard expressa sua relação com a fotografia em termos que evocam um ambiente de segredo e intimidade:

---

<sup>95</sup> BAUDRILLARD, Jean – “Réquiem pelos *medias*”, em *Para uma crítica da economia política do signo* (Lisboa: Edições 70, 1995, p. 167-189).

Na verdade, existe um segredo a ser preservado na fotografia. Digo isso na qualidade de usuário e praticante selvagem, intermitente. O que eu lamento, é a estetização da fotografia, é que esse tipo de imagem tenha se tornado uma das belas-artes e tenha caído no abismo da cultura. A imagem fotográfica chegou aquém e além da estética, até por sua essência técnica, e sob este aspecto constitui uma revolução considerável em nosso modo de representação. A irrupção da fotografia questiona a própria arte em seu monopólio estético da imagem. Ora, foi a arte que devorou a fotografia, e não o contrário. (E pagou o preço, ao se esvaziar pouco a pouco de sua substância). A fotografia vem de um outro lugar, e deveria aí permanecer. Faz parte de uma outra tradição, intemporal e não propriamente estética, que é a do *trompe-l'oeil*, que percorre toda a história da arte, mas indiferente às suas peripécias. O *trompe-l'oeil* está ligado à evidência do mundo e a sua semelhança de tal forma minuciosa que é só aparentemente realista (de fato, é mágica). Ele mantém o estatuto mágico da imagem, enquanto a arte percorre a estética segundo uma curva que vai do sagrado ao belo e, em seguida, à estética generalizada. Ora, a força antropológica da imagem se opõe à representação moderada e a qualquer visão realista – ela conserva qualquer coisa da ilusão radical do mundo (BAUDRILLARD, 1999, p. 111, tradução ligeiramente modificada).

Isso permite entender por quê a relação de Baudrillard com a fotografia é profícua. Ele é autor de uma obra fotográfica espalhada em galerias e museus; catálogos, resenhas e artigos. Sua primeira exposição, intitulada *Jean Baudrillard: photographies 1985-1998*, no Museu de História Natural de Joanneum, Áustria, em 1999, foi significativa ao revelar o fotógrafo que é e por deixar um catálogo com dois textos que sintetizam suas reflexões sobre a fotografia e o mundo dos signos. Na verdade, sua relação com a fotografia vem desde os anos 1960, quando assina o texto do livro do fotógrafo suíço René Burri (*Les Allemands*. Paris: Delpire, 1963). E desde de então Baudrillard sempre dedicou parte de seu trabalho à crítica de arte e, especialmente, tornou-se um crítico da fotografia de imprensa, do fotojornalismo e da fotografia de informação. Por isso a fotografia lhe serviu como dispositivo de observação, experimentação e teorização sobre a forma de representação da realidade virtual.<sup>96</sup>

---

<sup>96</sup> Da resenha do livro dirigido por Nicolas Poirier (dir.), *Baudrillard, cet attracteur intellectuel étrange*, Lormont, Le Bord de l'eau, coll. « La bibliothèque du MAUSS », 2016 (in *Lectures*, disponível em <https://journals.openedition.org/lectures/22216> e acessado em 6/3/2020).

### 5.4.2 Análise

Para compreender o significado que Baudrillard dá à fotografia tomaremos como referência “La Photographie ou l’Écriture de la lumière: Littéralité de l’image”, texto que compõe seu livro *L’Échange impossible* (1999).<sup>97</sup>, Nele encontra-se a essência de suas ideias sobre a fotografia e também a chave para seu pensamento mais abstrato sobre a representação da realidade virtual, a hiper-realidade.

O tema do ensaio é a fotografia e a inobjetividade de um sistema técnico que se propõe objetivo. Baudrillard faz uma fenomenologia “apofática” da fotografia, procurando sua essência no que resta do que dela se denega. Assim, ele aborda a fotografia no seu modo “selvagem”, desbastando o excesso de significações dadas pelo senso comum e pelos manuais técnicos. De outra parte ele procura desnaturalizar os sentidos de “real” e de “realidade”, como se fossem próprios da fotografia. O que lhe permite formular um paradoxo para a fotografia:

O milagre da fotografia, dessa imagem supostamente “objetiva”, é que, através dela, o mundo se revela radicalmente não objetivo. É a objetiva fotográfica que, paradoxalmente, revela a inobjetividade do mundo – esse algo que não será resolvido nem pela análise, nem pela semelhança. É a técnica que nos leva para além da semelhança, ao cerne do *trompe-l’oeil* da realidade. É a força do jogo irrealista com a técnica, ao mesmo tempo que por seu recorte, sua imobilidade, seu silêncio, sua redução fenomenológica do movimento, que a foto se impõe como a imagem mais pura e mais artificial (2002, p. 143).

A objetividade é um tema recorrente nas discussões sobre a fotografia, mas Baudrillard inverte o sentido da significação, não é a fotografia que deixa de ser objetiva, mas o ser social que necessita da fotografia para se manter na subjetividade. Certamente, esse é o sentido da fotografia que a faz um meio de comunicação.

Baudrillard entende o fenômeno da reprodutibilidade técnica como manifestação de um mundo artificialmente representado. A reprodutibilidade técnica, ao reconfigurar a relação com o tempo e o espaço, coloca em questão o próprio estatuto da imagem. A imagem que resiste no silêncio se opõe àquela que se instaura no fluxo de sua reprodução técnica; assim como a instantaneidade da

---

<sup>97</sup> Traduzido para o português como “A fotografia ou A escrita da luz: literalidade da imagem”, em *A troca impossível* (BARTHES, 1990a).

imagem contemplada se opõe a simultaneidade da imagem visionada em tempo real. O que o leva a afirmar que “o fluxo visual só conhece a mudança, e a imagem não tem sequer tempo de se tornar imagem” (2002, p. 144).

Baudrillard fala de uma imagem literal, que se faz pura figuração, da qual a fotografia possibilita a sua vivência. Ele retoma o sentido estrito da palavra “fotografia” – a escrita da luz –, mas vai além do que é dado por sua materialidade. A imagem fotográfica é também a escrita de uma “luz interior” cuja a fonte é a imaginação. Para ilustrar este sentimento de iluminação, Baudrillard lembra da luz representada nos quadros de Edward Hopper:

Luz absoluta, fotográfica no sentido literal e que exige, mais que ser olhada, que cerremos os olhos sobre ela e sobre a noite interior que ela encerra. Mesma intuição de Vermeer, exceto que neste o segredo é o da intimidade, enquanto que em Hopper é o de uma exterioridade inexorável, de uma materialidade das coisas, de seu vencimento imediato, de uma evidência do vazio (2002, p. 145).

A experiência fotográfica de Baudrillard faz trata-la enquanto um ato voltado para a intimidade, que é feita de forma silenciosa como a leitura de um livro. Essa experiência o leva a confrontá-la com os meios de comunicação social que também têm como base a reprodução técnica dos seus produtos. Por natureza, a reprodução técnica é ruidosa, não permitindo que se ouça algo mais que sua própria significação.

Face a um fenômeno que não pode, ou não deve ser objetivado sem que se caia na armadilha de uma significação arbitrada pela linguagem, Baudrillard propõe o exercício de uma fenomenologia “selvagem” que lhe permita identificar o objeto de forma indireta. É dessa maneira que a fotografia se faz modelo de pensamento, onde toda representação é uma ficção:

Há também, sob a ótica dessa “apófase” e dessa abordagem pelo vazio, toda uma dramaturgia da foto, uma dramaturgia da passagem ao ato, que é uma maneira de apreender o mundo expulsando-o (*acting out*), um exorcismo do mundo pela ficção instantânea de sua representação (e não por sua própria representação, que faz sempre o jogo da realidade) (2002, p. 146).

Baudrillard chama a atenção para o fato de que a realidade da fotografia não é a realidade do objeto fotografado:

Entre a realidade e sua imagem, a troca é impossível, há, na melhor das hipóteses, uma correlação figurativa. A realidade 'pura', se é que ela existe, permanece uma pergunta sem resposta. E a foto é também uma pergunta à realidade pura, uma pergunta ao Outro, que não espera resposta (2002, p. 146).

Paradoxalmente, a fotografia tem como referente o que não existe mais. Baudrillard observa que essa ocultação da realidade e o consequente desaparecimento do objeto e do sujeito, cria uma situação de "incomunicabilidade" somente conjurada pela significação forçada da imagem como informação e testemunho. Segundo o autor,

É assim que a fotografia contemporânea (e não somente a de reportagem) se dedica a fotografar as vítimas enquanto tais, os mortos enquanto tais, os miseráveis enquanto tais, entregues à prova documental e à compaixão imaginária (2002, p. 147)

De acordo com Baudrillard,

Essa foto "realista", aliás, não capta o que é, mas o que não deveria ser: a realidade da miséria. Fotografa de preferência não o que existe, mas o que não deveria existir, de um ponto de vista moral e humanitário – ao mesmo tempo fazendo um uso estético e comercial perfeitamente imoral dessa miséria (2002, p. 148).

Esta é a crítica que faz a uma fotografia interessada, que se faz cúmplice do sistema dominante de significação, o qual tem na hiper-realidade seu modelo de representação para o real.

Baudrillard reconhece que se vê sonhando com o retorno de uma era heroica da fotografia, quando teria se apresentado pelo que ela é: "a exaltação do que vê em sua evidência pura, sem intercessão, sem concessão, sem variações" (2002, p. 149). No entanto, podemos dizer que, nem mesmo a fotografia espontânea deixa de ter a sua significação forçada pelas contingências técnica, que acaba por refletir as condições sociais e culturais. Assim, recorrendo às quatro causas aristotélicas, pode-se dizer que a fotografia espontânea acaba por obedecer aos imperativos da matéria, os limites da forma, às práticas eficientes e aos fins desejados.

O que estaria em jogo, conclui Baudrillard, é a "taxa de realidade". Ele observa que não é surpresa "que a foto tenha aparecido como meio técnico numa época, a era industrial, em que a realidade começou a desaparecer" (2002, p. 150). Assim, a urbanização dos espaços de vivência e industrialização dos produtos de

consumo engendram novas formas de representação e de comunicação. Por fim, Baudrillard sugere que:

“Talvez seja ele mesmo, esse desaparecimento do real, que teria suscitado essa forma técnica em que procurava se metamorfosear em imagem” (2002, p. 150). E, de maneira específica, Baudrillard pondera que, “Não são, talvez, a técnica e os meios de comunicação que estão na origem desse famoso desaparecimento do real – talvez seja, ao contrário, a extenuação progressiva da realidade, da qual, como uma progenitura fatal, procedem todas as nossas tecnologias” (2002, p. 150).

Para concluir, podemos dizer que Baudrillard contribui para o estudo dos meios de comunicação por reconhecer neles uma variável significativa para a compreensão da organização das sociedades complexas. O que não significa que deva ser visto como um estudioso da comunicação no sentido estrito, mas como um filósofo que pensa a cultura de massa na contemporaneidade, onde os meios de comunicação certamente não podem ser desconsiderados. Baudrillard representa um elo na corrente de pensamento iniciada por Walter Benjamin, quando este reconhece a reprodutibilidade técnica como um fenômeno social e culturalmente significativo. A exemplo dos antropólogos, Baudrillard fez da fotografia um instrumento de observação, para refletir sobre os regimes de signos, comportamentos e práticas sociais (como o turismo, o consumo), mas sobretudo sobre as alterações de sentido da realidade. Por isso que, para ele, a fotografia representa algo mais que um dispositivo técnico, capaz de captar e gravar as figurações da natureza em seus detalhes ou servir como dispositivo para a lembrança. Se ele flerta com o aparelho, mergulha em seus segredos e se transforma em fotógrafo, é para desvelar o que está além da objetiva e aquém do operador. E dessa experiência afetiva, Baudrillard descortina o mundo das representações técnica e seus simulacros.

A fotografia teria um fascínio próprio a ser desvendado, Baudrillard evita apreende-la diretamente na sua aparência, prefere lançar-se na aventura de encontrar sua essência para preservar a potência de seu simbolismo. Dessa forma, Baudrillard restitui a fotografia ao campo de estudo dos signos sem encerrá-la ao campo de estudo das linguagens ou da lógica pragmaticista. Indiretamente, porém,

coloca a fotografia no campo da comunicação, pois não a toma como um objeto de fruição estética, tal qual uma obra de arte.

Bem entendido, Baudrillard não visa e nem revela o estatuto comunicacional da fotografia, mas a relaciona com os meios de comunicação, quando critica sua significação forçada como informação (foto publicitária) e testemunho (fotojornalismo). É esse ato de força sobre as imagens que o faz interpretar a imagem técnica como o mecanismo pelo qual se instaura a hiper-realidade. Hiper-realidade que é a representação idealizada, projetada pela imaginação; um ambiente produzido e reproduzido como imagem, que se faz signo e toma o lugar do objeto de origem, dispensando-o de sua existência, mas não de sua presença. Reproduzido como imagem, o objeto de representação é a própria imagem, enquanto que a realidade não é mais que a simulação do referente original. Por conseguinte, a imagem como objeto é o que resta da ligação com uma dada realidade que desaparece no fluxo do tempo.

Para suprir-se da realidade que necessita, a sociedade inventa suas formas de representação. Assim, no entendimento de Baudrillard, os meios de comunicação seriam efeito e não a causa do desaparecimento da realidade; funcionam de modo a recobrir os vazios em que esta sociedade se encontra. A fotografia é uma das invenções que atende a esta demanda da sociedade, em seu anseio por representações que se multipliquem com as imagens. Ela representa a técnica que permite materializar a imaginação, tomando do referente os elementos de sua significação. Com isso a fotografia se torna um objeto de conhecimento, um signo que significa e se deixa significar.

## 5.5. LEV MANOVICH: PARADOXOS FOTOGRÁFICOS E A NOVA MÍDIA

### 5.5.1 Contexto

Chegado o ano de 2001, o futuro colocado em perspectiva por Stanley Kubrick em seu famoso filme *2001 – Uma Odisseia no Espaço* (1968) ainda está por acontecer, mas a Terra já está repleta de satélites artificiais que a orbitam embalada, não pela valsa de Strauss, mas pela *dance music* que tocam nos rádios e reproduzidas de Compact Disc (CD). Alguns satélites são especializados na produção de imagens fotográficas da superfície da Terra, mas a maior parte deles

é utilizada para serviços que viabilizam a comunicação global, incluindo a rede de computadores que permite o compartilhamento de informações em tempo real entre milhões de pessoas todos os dias. Sob este aspecto, chegamos a meio caminho do cenário idealizado por Kubrick, não faltando muito para que a inteligência artificial assuma o comando do destino da humanidade.

Estes são elementos do cenário do ano em que foi lançado *The Language of New Media*, que rapidamente se torna referência para a reflexão sobre os novos meios de comunicação visual, eletrônicos e digitais, denominados genericamente de “novas mídias”. Traduzido para 14 línguas, o livro foi saudado pela crítica como “a primeira teorização rigorosa e abrangente do assunto”; ‘coloca [as novas mídias] na história da mídia mais sugestiva e abrangente desde Marshall McLuhan’.<sup>98</sup>

Um segundo texto, ainda mais significativo, nos interessa analisar. Antes de publicar *The language of new media* (2001), Manovich já havia exposto suas ideias em listas de discussão, catálogos e revistas especializadas. Entre esses trabalhos está *The paradoxes of digital photography*, no qual problematiza as concepções sobre imagem tradicional – as imagens formadas pelas lentes das objetivas nas câmeras fotográficas e cinematográficas – e imagem digital. O texto foi publicado originalmente no catálogo da exposição *Photography after Photography*, realizada na Alemanha, em 1995, e republicado na coletânea *The photography reader* (WELLS, 2003).

Sobre o autor, é preciso dizer que a formação e a carreira de Manovich chamam a atenção pelo ecletismo<sup>99</sup>; nela a teoria do cinema, a história da arte e a teoria literária se conjugam com as atividades de artista, designer, animador de audiovisual e programador gráfico.<sup>100</sup> De origem russa, Manovich é formado em belas-artes, arquitetura e programação de computadores. Em 1981, radicou-se nos

---

<sup>98</sup> “According to the reviewers, this book offers ‘the first rigorous and far-reaching theorization of the subject’; ‘it places [new media] within the most suggestive and broad ranging media history since Marshall McLuhan.’”). Manovich; disponível em <http://manovich.net/index.php/about> e acessado em 22/02/2020, tradução nossa).

<sup>99</sup> Nesse mesmo livro pode-se ler uma cronologia pessoal feita pelo próprio autor: formação em Moscou em 1975; em 1985 trabalha com animação em computador em New York; em 1995 participa do Ars Electronica, festival anual de arte computacional. Ainda que não mencione, Manovich participa da exposição *Photography after Photography*, na Alemanha, e tem seu texto *The paradoxes of digital photography* (2003), publicado no catálogo da exposição.

<sup>100</sup> No Prefácio de seu livro, Mark Tribe, fundador de [Rhizome.org](http://Rhizome.org), o observa que Manovich “aborda as novas mídias de maneira teórica e prática” (“Manovich approaches new media in a way that is both theoretical and practical”, 2001, p. XI).

Estados Unidos, onde completou sua formação superior como Mestre em *Visual Science and Cognitive Psychology* (NYU, 1988) e Doutor em *Visual and Cultural Studies* na *University of Rochester* (1993). Ele é autor de 13 livros e vários artigos onde descreve a estrutura de significação das novas tecnologias eletrônicas e digitais. Sua obra levou-o a ser reconhecido como um dos pensadores mais influentes para se compreender o computador como uma nova mídia. Atualmente, é professor do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Computação na The Graduate Center da City University of New York (CUNY), onde alcançou a posição de Presidential Professor, em 2019.<sup>101</sup>

Lev Manovich, se destaca, então, como um realizador de animações gráficas para o cinema e o audiovisual, e pensador das imagens técnicas que transformaram os meios de comunicação desde o início da última década do século XX. Além da experiência prática e do conhecimento teórico, chama atenção ter sido cidadão soviético e hoje ser cidadão estadunidense naturalizado, tendo vivido tanto o regime comunista, como o regime de economia capitalista. Essa dupla experiência certamente influenciou no tratamento que dá ao realismo e ao hiper-realismo como experiência estética “concretas”; sendo-lhe particularmente útil para lidar com modelos distintos de representação ideológica, o que deve tê-lo deixado à vontade no mundo globalizado, impregnado de objetos reais e virtuais gerados pelas novas tecnologias.

Em suma, não apenas o cenário, mas também a particular inserção nesse ambiente de grandes transformações e que repercutem fortemente sobre a fotografia, fazem com que Manovich desenvolva uma problematização bastante especial, diferente, em muitos aspectos, à dos outros autores aqui selecionados.

## 5.5.2 Análise

### 5.5.2.1 Sobre *The paradoxes of digital photography*

Este ensaio (2003) apresenta a imagem digital e discute suas diferenças em relação à imagem tradicional. O ponto de partida de Manovich é a fotografia de cinema na sua unidade de significação, o fotograma, um a unidade de informação

---

<sup>101</sup> Lev Manovich Named A Presidential Professor, The Graduate Center – City University of New York (CUNY). Disponível em <https://www.gc.cuny.edu/News/All-News/Detail?id=53518> e acessado em 22/02/2020.

tanto na produção como na projeção do filme. Contudo, no que nos diz respeito à imagem do fotograma, Manovich a considera uma fotografia como outra qualquer. Ele não a distingue da imagem fotográfica vulgar, nem mesmo das imagens reproduzidas nos meios de comunicação, já que todas possuem atributos semelhantes: são imagens bidimensionais, baseadas na conjunção da luz, da intermediação de um dispositivo óptico e mecânico e de materiais fotossensíveis. Tampouco as difere entre imagem estática e imagem em movimento, pois suas naturezas são as mesmas, distinguindo-se na forma de exibição.

Outro aspecto geral importante, é que, para Manovich, assim como para outros investigadores mais céticos, a imagem digital rompe de forma radical com os modos tradicionais de representação visual, porém, discorda destes ao apresentar seus argumentos. De modo paradoxal, observa ele, a ruptura tecnológica entre estes dois tipos de imagem não afeta as funções dadas à imagem tradicional, ao contrário, elas estão preservadas enquanto imagens técnicas socialmente compartilhadas. É exatamente isso que acontece com a fotografia na contemporaneidade, que se tornou referência para a cultura – e mesmo para uma cultura visual.

Uma vez estabelecidas estas premissas, Manovich empreende um exame das “alegadas diferenças físicas entre a representação digital e da imagem fotográfica tradicional – baseadas em filme e a noção de realismo na fotografia sintética, gerada por computador” (2003, p. 241). Para o autor, as diferenças entre estes dois tipos de imagem caminham no sentido contrário ao colocado pelos críticos das imagens digitais. Do ponto de vista da cultura, Manovich não endossa à previsão de que a imagem digital substituiria as técnicas de filmagem, introduzindo novas regras e novos valores. Contrariamente ao que se pensava, ele formula outro resultado: “o que a imagem digital preserva e propaga são apenas os códigos culturais do filme ou da fotografia” (2003, p. 242). Em outras palavras, nada mudaria em relação aos efeitos já dados pelas as imagens tradicionais. Assim, a diferença física não implicaria em uma diferença na função de representação, o que

leva Manovich a afirmar que: “A fotografia digital, simplesmente, não existe” (*Idem, ibidem* tradução nossa).<sup>102</sup>

Tomando esta observação como um paradoxo fundamental, Manovich propõe analisar mais outros três, sempre em relação a questão das diferenças entre as imagens e tomando como referência as alegações correntes na bibliografia especializada. Com este propósito estabelecido, ele se volta para as ideias de William Mitchell<sup>103</sup>, pesquisador do Media Lab do Instituto de Tecnologia de Massachusetts (MIT), que havia lançado um livro no qual descreve a tecnologia da imagem digital, seus efeitos e consequências. Uma das diferenças aí apontadas diz respeito à relação da imagem original com sua cópia. Para Mitchell uma fotografia (analógica) não poderia ser replicada sem degradação de sua informação, enquanto uma imagem digital pode ser replicada infinitamente sem que suas informações sejam alteradas. No entanto, Manovich argumenta que uma cópia digital tem muito mais informação perdida que uma cópia feita com a tecnologia tradicional e isso acontece por conta de uma economia que rege as relações de tempo e de espaço nas representações enquanto objetos administrados. No limite da representação do fotográfico, a imagem digital deve se degradar ao longo de seu tratamento por programas de compressão de arquivos. Com este segundo paradoxo Manovich chama a atenção para a distinção entre duas formas de imagem digital, uma realizada a partir de uma ideia e projetada no computador, e outra imagem derivada da primeira que é compartilhada socialmente nas telas de todos os formatos, das telas dos celulares às do cinema.

O terceiro paradoxo surge quando se compara a quantidade de informação em uma fotografia e uma imagem digital. Era dado como certo que uma fotografia teria uma infinidade de informações por conta de seus tons contínuos e que a imagem digital teria menos informações por conta dos limites dos tons do pixel, pois é uma unidade discreta. Segundo Manovich esta diferença não se confirma nas operações com computador, uma imagem digital já se apresentava com uma quantidade de informação maior que a visão humana é capaz de perceber. O que,

---

<sup>102</sup> “But surely, what digital imaging preserves and propagates are only the cultural codes of film or photography” (2003, p. 242); “Digital photography simply does not exist” (*Idem, ibidem*).

<sup>103</sup> William Mitchell, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge, MA.: MIT, 1992.

na prática, anula a diferença entre as imagens, quando estas são situadas nas condições concretas de recepção e de seu uso no meio social.

Outro aspecto a destacar, está na comparação entre a imagem tradicional e a imagem digital, tomando-se a primeira como paradigma da segunda. Nessa comparação, é compreensível que venha à tona o realismo como significado em uma e outra. Manovich, uma vez mais, se contrapõe a um dos princípios básicos do pensamento de Mitchell, que defende o paradigma da “fotografia direta” (*straight photography*) como o “normal” para a representação fotográfica, isto é, uma fotografia sem manipulações além do foco e da nitidez dos detalhes. Manovich pondera que, de maneira geral, se uma fotografia não apresenta os sinais de sua manipulação, ela é creditada como cópia exata do objeto fotografado. O que não o impede de asseverar que a condição de pureza da fotografia nunca existiu, isto é, que a imagem real não deve ser apontada como paradigma da normalidade da fotografia moderna. Logo, a imagem digital não poderia ser acusada de perverter as imagens pelo fato de serem manipuláveis, embora deva-se reconhecer que as imagens – no caso a fotografia direta – são objetos que atendem ao desejo e intenções de seu criador.

Manovich coloca em questão a relação do realismo nas imagens digitais. Ele chama a atenção para as pesquisas feitas no campo da computação gráfica e para a realização de imagens em 3-D. Lembra que fazia parte do senso comum dizer que fotografias sintetizadas em computadores gráficos não tinham a mesma precisão das feitas com as câmeras fotográficas e suas lentes objetivas. Essas pesquisas tinham por objetivo a produção de representações realistas, de tal forma que a imagem de um objeto criado em computador não deveria ser distinta da imagem fotográfica desse objeto. De acordo com Manovich, o realismo de uma imagem de um objeto virtual...

É a capacidade de simular imagens fotográficas de objetos reais ou imaginados, que possibilitam o uso da computação gráfica 3-D em simuladores militares e médicos, em comerciais de televisão, em jogos de computador e, é claro, em filmes como “Terminator 2” ou “Jurassic Park” (2003, p. 246, tradução nossa).<sup>104</sup>

---

<sup>104</sup> “It is this ability to simulate photographic images of real or imagined objects which makes possible the use of 3-D computer graphics in military and medical simulators, in television commercials, in computer games, and, of course, in such movies as ‘Terminator 2’ or ‘Jurassic Park’” (2003, p. 246).

Seguindo o pensamento de Manovich, a simulação do realismo fotográfico em computação gráfica, dissimula uma realidade onde a imagem digital só faz sentido como representação para um outro computador. Tomando como exemplo as fotografias do espaço sideral, observa-se que essas “imagens” são “objetos” construídos das radiações eletromagnéticas que estão fora do espectro visível e que são codificadas de modo a se ter uma visão dos fenômenos no espaço profundo. Para ele, esta “visão” é a visão do ciborgue, dos satélites e dos mísseis teleguiados.

De toda forma, se há diferenças incontestáveis de natureza tecnológica entre estes dois tipos de imagem, essas se anulam quando transposta para o plano do uso social. Os argumentos que desqualificam a imagem digital diante da imagem fotográfica tradicional não se sustentam, e de nada valem os mitos fundantes da fotografia, ser um espelho da realidade ou uma janela para o real. Não há razão para invocar o sentimento de uma fotografia “pura”, isenta de outras intenções que a de fixar a imagem real na câmera escura.

Quando Manovich afirma que *a fotografia digital não existe*, ele se apoia no fato de que a imagem digital tem propriedades que não dependem da imagem óptica. Por consequência, para que seja inteligível ou perceptível, a imagem digital depende da capacidade de simular um objeto virtual tomando como parâmetro a imagem fotográfica desse objeto. Por conseguinte, Manovich defende que a imagem digital nada deve à imagem tradicional, que ela não lhe é inferior, muito pelo contrário. Assim, como um último paradoxo, ele destaca que: “Ela [a imagem digital] é perfeitamente real – muito real” (MANOVICH, 2003).

#### 5.5.2.2 Sobre *The Language of New Media*

Em *The Language of New Media* (2001), Manovich manifesta seu desejo de deixar uma obra que descreva o surgimento do computador, para que no futuro se possa ter uma ideia precisa de seu desenvolvimento. Manovich se ressentido de não ter encontrado algo semelhante para a história do cinema e reclama das abstrações que criam um cinema imaginário distante daquele que seria reconhecido pelos seus praticantes. Assim, Manovich manifesta seu desconforto diante das teorias clássicas e propõe uma abordagem pela perspectiva do programador visual, a qual

designou como “materialismo digital”. De certo, Manovich propõe uma abordagem histórica e comparativa para colocar em paralelo os desenvolvimentos do cinema e do computador enquanto formas de representação e expressão.

Para atingir seus objetivos ele discute a necessidade de se fazer uma “história do presente”, ou um tipo de história que possa fornecer a futuros observadores um conjunto de referências conceituais e descritivas que sirvam de base para uma compreensão capaz de romper com a tradicional produção e reprodução de imagens sobre filme (imagens analógicas formadas a partir da luz e processadas com reagentes químicos sobre um suporte material). A exemplo dos historiadores do cinema, ele propõe descrever e compreender a lógica das novas mídias, em particular, sua “linguagem” assim definida:

[...] Pretendo descrever e entender a lógica que impulsiona o desenvolvimento da linguagem das novas mídias. (Não estou afirmando que exista um idioma único para as novas mídias. Uso "linguagem" como um termo genérico para me referir a várias convenções usadas pelos designers de novos objetos de mídia para organizar dados e estruturar a experiência do usuário.) (MANOVICH, 2001, p. 7, tradução nossa).<sup>105</sup>

Paralelamente à interpretação do computador como um novo meio de comunicação, ele toma o cinema como fenômeno cultural, que tem na fotografia sua base de significação. E para tanto, ele utiliza os mesmos argumentos já dados anteriormente.

O texto está estruturado como um mapa das novas mídias, onde a informatização da cultura não se apresenta apenas sob a forma de novos produtos, ela também redefine os já existentes, inclusive a fotografia. Conseqüentemente, interessa ao autor especular sobre os efeitos desta nova tecnologia sobre as linguagens visuais que caracterizam a cultura contemporânea. Para tanto, Manovich analisa os fundamentos dos dispositivos informáticos e dos programas utilizados na criação dos objetos culturais de seu tempo, e define os conceitos de linguagem, objeto e representação, os quais utiliza para suas análises. Embora seu trabalho se volte para as experiências com o cinema, ele nos oferece um arcabouço

---

<sup>105</sup> [...] I aim to describe and understand the logic driving the development of the language of new media. (I am not claiming that there is a single language of new media. I use “language” as an umbrella term to refer to a number of various conventions used by designers of new media objects to organize data and structure the user’s experience.)(Manovich, 2001, p.7)

teórico e metodológico que contribui para as análises dos aspectos comunicacionais das tecnologias baseadas na eletrônica e no código digital.

Voltando a Manovich, ele problematiza a nova tecnologia eletrônica e digital como meio para a realização cinematográfica, mas não coloca em discussão sua estética. No interesse da Comunicação, Manovich, faz emergir o aspecto comunicacional da nova tecnologia quando estabelece os princípios da nova mídia e quando trata da programação visual nas animações gráficas dedicadas à veiculação de informações e ao entretenimento, respectivamente, as animações para TV e vídeo games.

Para Manovich, “media” é a matéria formatada como instrumento que dá forma (sentido) aos objetos idealizados e que podem ser acessados por uma outra pessoa, ou máquina e, desse modo, reagir aos seus estímulos de forma objetiva e uniforme, ou de forma subjetiva e afetiva. Manovich, trata o computador como um meio de comunicação. Tal qual outros meios técnicos, o computador e seus programas são instrumentos que viabilizam a realização de projeto que se moldam aos diferentes meios de comunicação hoje reunidos em torno do computador.

Manovich desenvolve sua reflexão sobre a “nova mídia” descrevendo com detalhes o ambiente computacional naquilo que ele é e no que não é e, com certeza, vai além do interesse de nossa pesquisa. A importância de seu trabalho é o de expor o novo ambiente a partir da visão de quem acompanha de perto o desenvolvimento tecnológico, conhece profundamente seus modos de operação, e é capaz de problematizar a “nova mídia” de forma que ela possa ser apropriada por diferentes campos do conhecimento.

Por sua formação e vocação, poderíamos ponderar que as reflexões de Manovich se voltam exclusivamente para o campo da Arte, mas sua experiência aponta o caminho para os estudos da Comunicação, quando evidencia o computador e seus programas como um ambiente comunicacional dedicado a uma arte aplicada, dirigida para a informação e o entretenimento da sociedade.

## 5.4 FRED RITCHIN

### 5.4.1 Contexto

No final da década de 1980, o universo das imagens técnicas foi totalmente reestruturado e a fotografia, que até então estava fortemente radicada na realidade material, foi desconstruída para dar lugar ao discurso sobre sua natureza simbólica.

Este impacto acompanhava as mudanças no cenário político e econômico que prenunciaram o fim da Guerra Fria e a hegemonia do pensamento liberal. Nos meios de comunicação, operava-se uma mudança significativa na produção de bens culturais com o uso intensivo da informática e o maior controle da informação. Ao mesmo tempo, filósofos, historiadores, cientistas sociais e intelectuais elaboravam diferentes análises e interpretações dessas mudanças, identificando e problematizando os valores colocados em circulação pelas mídias nas sociedades: o acontecimento como espetáculo, a afecção, a surpresa e a simulação.

É nesse contexto turbulento, mas também de afirmação do caráter comunicacional da fotografia, que se tornam representativas as observações feitas pelo decano da fotografia de imprensa norte-americana Fred Ritchin.

Com formação em Psicologia pela Universidade de Yale (1973), iniciou sua carreira como fotógrafo de imprensa e pesquisador no arquivo de fotografia para publicação dos livros na empresa *Time-Life* (1973-1976) (RITCHIN, 1989). Ocupou importantes posições na imprensa estadunidense, foi editor do *The New York Times on the Web* e editor de fotografia da *The New York Times Magazine*. Suas incursões no campo da arte inclui a curadoria dos trabalhos de Sebastião Salgado e outros fotógrafos latino-americanos. Sua experiência no campo acadêmico não foi menos rica, é professor de fotografia e comunicação na Escola de Artes Tisch da Universidade de Nova York e seus ensaios sobre fotografia e novas mídias ganharam certa notoriedade. Também foi fundador do programa de fotojornalismo e fotografia documental no Centro Internacional de Fotografia” (1999), sendo reconhecido como Emérito Decano<sup>106</sup>.

Seu interesse pela fotografia é amplo, mas podemos discernir a preocupação com as consequências da incorporação das novas tecnologias na produção,

---

<sup>106</sup> “Fred Ritchin,” in: *International Center of Photography*, disponível em <https://www.icp.org/users/fredritch> acessado em 14 de maio de 2018.

tratamento e distribuição da imagem fotográfica nos meios de comunicação, especificamente, na cobertura fotojornalística e na realização da fotografia documental. No prefácio da primeira edição de seu livro, *In Our Own Image* (1999), ele chama a atenção para a responsabilidade dos editores dos meios de comunicação em relação ao que restava da popularidade da fotografia como um meio crível de representação jornalística. Guardando o otimismo, defendia a preservação da função da fotografia como forma de representação dos acontecimentos de interesse público. Posição revista em 1999, na apresentação da segunda edição, Ritchin reconhece que a fotografia sofreu uma transformação radical, podendo ser editada mais facilmente do que antes e distribuída na velocidade da luz nas redes sociais e nos meios de comunicação. Mesmo assim, ele reafirma suas posições e aponta alternativas para o trabalho do fotógrafo independente.

Ritchin lançou a primeira edição de seu livro no mesmo ano da queda do Muro de Berlin (1989), quando os meios de comunicação de massa ensaiavam formas renovadas de apresentação de eventos como espetáculo eletrônico. No ano seguinte, a deflagração da Primeira Guerra do Golfo Pérsico foi noticiada com imagens produzidas por câmeras de vídeo das “bombas inteligentes”. Tais imagens apresentavam um novo estilo de conflito, a “guerra cirúrgica” e “sem sangue”, onde as instalações militares seriam destruídas sem baixas humanas, civis ou militares. Além do exercício militar e seus novos artefatos, tratava-se de aplicar uma nova estratégia de comunicação social afastando os repórteres fotográficos e cinematográficos da frente de batalha e, até mesmo, tornando-os dispensáveis ou obsoletos para as agências de notícias e meios de comunicação de massa que foram abastecidos pelos escritórios de relações públicas das fontes militares.

A partir desse cenário é que se pode entender as problematizações e as alternativas de Fred Ritchin para a fotografia de imprensa. Um cenário de transformações que nos ajudam a refletir sobre o caráter comunicacional da fotografia e sua pertinência como objeto epistêmico da Comunicação. Com este propósito, destacamos duas obras que marcam sua trajetória como profissional de imprensa, professor de fotografia e intelectual crítico dos meios de comunicação:

- *In Our Own Image* (1999)

- *After Photography* (2009).

Seus questionamentos sobre a utilização das novas tecnologias eletrônicas e digitais ainda são bastante atuais e chamam a atenção para os valores éticos e morais dos profissionais dos meios de comunicação: repórteres fotográficos, fotógrafos documentaristas, diretores de arte, chefes de redação, editores... e, sem exagero, podemos dizer que se estendem a todos os profissionais dos meios de comunicação: jornalistas, publicitários, profissionais de relações públicas e comunicadores organizacionais.

Esse caráter nitidamente deontológico<sup>107</sup> de seu pensamento não estabelece uma perspectiva teórica, pelo menos não nos moldes mais clássicos de problematização da fotografia até então, marcando uma posição de claro distanciamento em relação aos modelos semiológicos, psicanalíticos e filosóficos que vigoram na segunda metade do século XX. Para ele "a fotografia, apresentada como a herdeira mais eficiente da função replicadora, sobreviveu ao advento de Freud e da semiologia; sua reputação de fidelidade permanece praticamente intacta na imaginação popular" (1999, p. 126). Minha interpretação é que Ritchin faz uso do discurso de "autoridade" legitimado por seu lugar de fala como profissional e intelectual dedicado à fotografia e ao jornalismo.

## 5.4.2 Análise

### 5.4.2.1 A imagem sempre presente

Quando a primeira edição de *In Our Own Image* foi lançada, a fotografia praticada nos meios de comunicação de massa já estava em ritmo acelerado de transformação. Novas tecnologias eletrônica e digital promoviam maior controle sobre a informação e maior eficiência nos meios de produção e revolucionaram os meios de produção de bens materiais e simbólicos. A quantidade e a qualidade dos produtos culturais haviam sido substancialmente alteradas sem que seus

---

<sup>107</sup> Deontologia: [...] "o obrigatório, o justo, o adequado". [...] Para Jeremy Bentham (1742-1832), a deontologia tem como objeto o estudo dos "deveres que devem ser cumpridos para se atingir o ideal utilitário do maior prazer possível para o maior número possível de indivíduos [...] Desde Bentham, foi comum não considerar a deontologia uma disciplina estritamente normativa, mas uma disciplina descritiva e empírica cujo fim é a determinação dos deveres que cabe cumprir em determinadas circunstâncias sociais, e muito especialmente no âmbito de uma profissão determinada" (MORA, 2001, p. 668).

significados tivessem sido colocados em questão. De forma específica, os novos meios técnicos colocaram em circulação uma nova forma de representação, a “fotografia digital”, que substituiu a fotografia analógica e os processos fotoquímicos tradicionais, valendo-se, no entanto, de seu capital simbólico, construído ao longo de cerca de um século de existência. Assim, Ritchin propõe uma reflexão sobre o estatuto da fotografia como forma de representação dos fatos narrados nos meios de comunicação de massa. Ele chama a atenção para as mudanças nas rotinas de trabalho nos meios de comunicação e suas implicações sobre situações consideradas como razoáveis no processo de significação da informação destinada ao público. Como ele próprio observa: “Se há uma urgência nos temas discutidos neste livro, deriva-se da percepção de que, embora a tecnologia de comunicação de massa esteja evoluindo rapidamente, as questões relativas ao conteúdo e à estrutura de tal comunicação estão sendo mal abordadas”<sup>108</sup> (RITCHIN, 1999, p. xxi, tradução nossa).

Ao problematizar a utilização da fotografia como forma de representação dos fatos de interesse público no contexto das novas tecnologias, Ritchin coloca em discussão os valores éticos e morais praticados pelos profissionais dos meios de comunicação; especificamente, ele coloca em discussão um problema deontológico do jornalismo. Ele chama a atenção para as práticas de editores que consideram razoável a publicação de ilustrações “fotográficas” que, de fato, são montagens e colagens a partir de imagens fotográficas fragmentadas e descontextualizadas. Dessa forma, é comum encontrar em jornais e revistas, impressas e eletrônicas, ilustrações de acontecimentos que nunca existiram do modo como se vê. Retratos, paisagens e fotografias de eventos podem ser forjados de forma a atender interesses editoriais que burlam o interesse público. Ritchin coloca em questão o valor das ilustrações que apresentam personagens reunidos artificialmente em um evento ainda por acontecer; uma ilustração que rompe com as barreiras do tempo e do espaço e que faz ver um acontecimento agendado para o futuro; imagem que elimina a distância entre diferentes personagens e que mostra um encontro abstrato, um acontecimento que teve lugar apenas na imaginação. Ele

---

<sup>108</sup> “If there is an urgency in the book's arguments, it is derived from a perception that although the technology of mass communications is rapidly evolving, the concomitant issues concerning the content and fabric of such communication are barely being addressed.”

questiona também a liberdade de se interpretar esteticamente as fotografias fornecidas pelas fontes e que são consideradas pouco atraentes. Fazendo uma analogia, tais representações não seriam aceitas pelos editores se elas tivessem sido apresentadas na forma de textos, pois seriam classificadas como narrativas mentirosas, ou notícias falsas (*fake news*). No entanto, são consideradas razoáveis como ilustração de uma matéria, como um assessorio do texto que estimula a imaginação com informações que não cabem no corpo de uma reportagem ou notícia.

Este questionamento das práticas editoriais dos meios de comunicação problematiza o advento da eletrônica digital na linha de produção dos meios de comunicação de massa. A adaptação da indústria cultural à informática permitiu que a produção e o tratamento da imagem se tornassem mais eficientes e por isso uma vantagem diante das tecnologias analógicas. Como consequência, a base da informação fotográfica deixou de ser material e seu objeto deixou de ser tangível. A fotografia digital torna-se o simulacro da fotografia analógica. Ela é uma imagem formada por números, uma imagem codificada na forma de *bit* e *byte*. Assim, a mudança tecnológica altera a natureza da fotografia e eleva o grau de incerteza sobre as ilustrações tidas como fotográficas.

Ritchin reconhece que o fotojornalismo tem sofrido transformações ao longo de sua história, que deixou de ser a captura de um testemunho ocular ou uma representação de eventos apreendidos no calor dos acontecimentos para ter que se adequar ao império da “fotografia de oportunidade” (*photo-opportunities*) e aos parâmetros da “fotografia editorial” (*editorial photography*). O que tem reflexos diretos na cobertura dos eventos, já que o repórter fotográfico passa a ter a imagem pautada previamente e trabalha na produção do acontecimento imaginado. Como consequência, o fotógrafo de imprensa acaba por ter sua autoria relativizada, dando margem para que uma máquina ocupe seu lugar. E em 1989 tais iniciativas já estavam sendo elaboradas nos laboratórios de institutos tecnológicos, empresas e universidades sob a encomenda da agência aeroespacial norte-americana, a NASA, interessada em câmeras para dispositivos teleguiados.

Antecipando os acontecimentos e em sintonia com os críticos de seu tempo, Fred Ritchin aborda o paradoxo da fotografia que se apresenta como cópia da

realidade (mensagem realista), mas que é uma representação sujeita às intencionalidades de quem a codifica (emissor) e a decodifica (receptor). Com o surgimento da fotografia digital, Ritchin chama a atenção para a necessidade de reafirmar os valores intrínsecos da fotografia de imprensa, tal qual os cultivados pelas tradicionais escolas de fotojornalismo<sup>109</sup> e defende a necessidade de educar o público para a recepção das mensagens que a nova tecnologia coloca em circulação.<sup>110</sup> Por conta dos processos editoriais passíveis de serem orientados ideologicamente, as novas tecnologias estariam colocando em risco o próprio regime democrático.

No final dos anos noventa, Ritchin afirma que serão necessárias novas competências e habilidades para a comunicação no ambiente digital e, parafraseando uma expressão famosa de Robert Capa (1913-1954)<sup>111</sup>, nos alerta: “se suas fotografias não estão boas o suficiente, você não é suficientemente matemático”<sup>112</sup> (1999, p. 64, tradução nossa). Ele reaviva a preocupação de László Moholy-Nagi quando, em 1936, diante da fotografia e das máquinas de reprodução fotomecânicas asseverou que: “os analfabetos do futuro serão ignorantes quanto ao uso da câmera e da caneta”<sup>113</sup> (1981, p. 348, tradução nossa). Se a citação de Robert Capa vale para o fotógrafo na codificação da mensagem fotográfica, a citação de Moholy-Nagi vale para o receptor na decodificação da fotografia. Em outras palavras, hoje não bastaria ao cidadão dominar os segredos da linguagem escrita para manter-se bem informado e formar uma opinião, ele também teria que

---

<sup>109</sup> Nesse sentido, Ritchin faz referência a dois manuais de fotojornalismo que compõem os currículos de formação dos profissionais de imprensa nos Estados Unidos, a saber: Wilson Hicks, *Words and Pictures* (1952) e Clifton C. Edon *Photojournalism: Principles and Practices* (1976).

<sup>110</sup> Dessa forma, vale lembrar a máxima de Marshall McLuhan (1969a) de que “o meio é a mensagem”, isto é, a opção por uma tecnologia já é uma mensagem em si. Da mesma forma, de acordo com a estrutura do signo elaborado por Roland Barthes (1989), uma tecnologia pode funcionar como um significante em um signo. Este signo, por sua vez, pode ser uma matéria jornalística, um anúncio publicitário, uma peça de propaganda etc.. Além da mensagem veiculada, o meio se impõe como opção eficiente para a enunciação do triunfo sobre outras opções tecnológicas dadas.

<sup>111</sup> Das imagens fotográficas realizadas durante a cobertura da Guerra Civil Espanhola (1936-1939), Robert Capa teria formulado a seguinte expressão: “se suas fotografias não estão boas o suficiente, [é por que] você não está perto o suficiente” [tradução nossa de “If your pictures aren’t good enough, you aren’t close enough (TIME-LIFE, 1971, p. 67)]

<sup>112</sup> “If your pictures aren’t good enough, you aren’t mathematical enough.”

<sup>113</sup> “The illiterate of the future will be ignorant of the use of camera and pen alike”.

adquirir habilidades e competências em relação às imagens e tecnologias que vigoram nos meios de comunicação de massa.

Ritchin percebe a impossibilidade da fotografia se constituir em uma linguagem universal dadas as diferenças de acesso às tecnologias, bem como as diferentes formas de enquadrar os significantes, já que em cada cultura remetem para significados próprio. Assim, diante de uma situação sem volta, ele se rende às experiências do Realismo Mágico<sup>114</sup>, exemplo a ser observado pelos fotógrafos de imprensa contemporâneos, para que suas imagens provoquem o espanto nos leitores. Assim, Ritchin coloca a questão da autoria nos meios de comunicação e chama a atenção para as responsabilidades de todos os envolvidos no processo de edição das ilustrações “fotográficas”<sup>115</sup>: fotógrafos, artistas gráficos, editores e diretores.

Atualmente a atuação do fotógrafo nos meios de comunicação de massa vem perdendo a função de dar significação. Para recuperar seu espaço como autor, ele precisaria recorrer a meios alternativos para a apresentação de seus trabalhos. E isso tem acontecido particularmente com aqueles que trabalham na perspectiva do fotojornalismo enquanto testemunho ocular dos acontecimentos de interesse público. Mas aqui surge o problema que coloca em questão a fotografia como meio de comunicação e como objeto da Comunicação. Cada vez mais excluído dos meios de comunicação de massa, o fotógrafo recorre às publicações alternativas e às galerias de exposição de obras artísticas para alcançar o público. Dessa forma, o trabalho do repórter fotográfico ou fotógrafo documental é interpretado por críticos e historiadores de arte e, conseqüentemente, são questionados por essa inserção ambígua ou mesmo deslocada<sup>116</sup>. Para Ritchin, as novas tecnologias constituiriam

---

<sup>114</sup> O Realismo Mágico, ou Realismo Fantástico, é reconhecido como um gênero literário que reúne os romances de mistério de Júlio Cortazar e Bioy Casares, assim como Gabriel Garcia Márquez, Jorge Luis Borges e outros, que teriam influenciado os fotógrafos de seus tempos, entre eles Boris Kossoy, no Brasil e Pedro Meyer, no México. Sobre o Realismo Mágico, o fotógrafo e historiador da fotografia Petr Tausk, esclarece que: “*Sin embargo, los fotógrafos eran conscientes de que ya no bastaba con reproducir la realidad. Debido a ello elegían como sujeto de sus fotos únicamente aquellos objetos en los que, con la exactitud de la reproducción, podían resaltar alguna dimensión mágica*” (1978, p. 140).

<sup>115</sup> Coloco o termo entre aspas por estarmos falando de uma imagem reproduzida tecnicamente por meios fotomecânicos (analógico) e, ou fotoelétricos (digital) que permitem simular o “fotográfico” de uma imagem esteticamente realista: montagem e colagens fotográficas, desenhos e pinturas, e arte digital (imagem de síntese e infografia).

<sup>116</sup> Por exemplo, Susan Sontag em *Diante da dor dos outros*, chama a atenção para fato de que “a fotografia que dá testemunho do calamitoso e do condenável é muito criticada se parece[r] ‘estética’,

novos meios de comunicação que permitiriam ao fotógrafo-autor recuperar o controle sobre seu trabalho. No entanto, observamos que, paradoxalmente, ao assumir o controle desse novo meio de comunicação, o fotógrafo deixa de ser um “fotógrafo autor” para ser identificado como editor de página eletrônica, realizador de audiovisual ou artista multimídia.

Por conseguinte, Ritchin se mostra convencido de que a tecnologia digital colocaria em prática uma “nova fotografia”, que seria capaz de fazer “ver” mais do que está dado para a visão, assim como as imagens de Raio-X ou as fotografias com filme sensível ao infravermelho. De fato, Ritchin descreve o que na NASA já se vinha fazendo com as informações colhidas do espaço sideral: a interpretação e representação dos diferentes comprimentos de onda do espectro eletromagnético que não são percebidos pelos olhos sem uma prótese que os substituam, ou uma órtese que corrija suas deficiências. Além das figurações formuladas pelos dados numéricos obtidos nas medições e quantificações dos fenômenos interestelares, Ritchin chama a atenção para as representações realistas dos fenômenos virtuais, apresentadas como “fotografias” de uma realidade viva na imaginação. Como as imagens de síntese – que Ritchin nomeia *hiperfotografia*<sup>117</sup>–, elas simulam o fotográfico e escancaram o umbral entre o visível e o invisível; dão forma à imaginação, ao mesmo tempo que tornam o real permeável ao virtual.

#### 5.4.2.2 O futuro da imagem

Em seu livro *After Photography* (2009), Ritchin recoloca as questões de seu primeiro livro e reafirma sua esperança nas possibilidades que as novas tecnologias oferecem para a valorização do fotojornalismo e da fotografia documental. Em suma, Ritchin se mantém entre os que defendem que os meio de comunicação devam promover o debate sobre os temas de interesse público (ideais humanísticos

---

ou seja, demasiado semelhante à arte” (2003, p. 66). Ela nos dá um bom exemplo, quando nos lembra das críticas feitas à Sebastião Salgado, quando do lançamento de seu livro *Migrações: humanidade em transição* [Êxodos (2000)] e da exposição de suas fotografias em galeria própria a obras de arte; seu trabalho “tornou-se o alvo principal da nova campanha contra a inautenticidade do belo” por publicar e expor “fotos grandes, espetaculares e lindamente compostas, chamadas de ‘cinemáticas’” (*Idem*, p. 67).

<sup>117</sup> A hiperfotografia é a imagem que se forma na tela eletrônica com conexões para outras fontes de informações e que podem ser acessadas de forma não linear, como um hipertexto. Na atualidade, a hiperfotografia se manifesta na forma do webdocumentário e das narrativas interativas.

por princípio e democracia como um fim) e que, portanto, são responsáveis pela formação esclarecedora da opinião pública. Fiel a estes princípios, ele defende a implementação de um sistema de educação que problematize as novas tecnologias e os meios de comunicação enquanto formas de transformação da realidade e da sociedade.

Mas diferentemente de seu primeiro livro, onde são escassas as referências aos pensadores da contemporaneidade, Ritchin revela os autores com os quais procura refletir: Daniel Boorstin, Walter Benjamin, Marshall McLuhan, Roland Barthes, Umberto Eco, Guy Debord, Jean Baudrillard e Paul Virilio. Em diálogo com esses autores e em posse de uma respeitável autoridade profissional, Ritchin assume uma posição de intelectual representativo para a Comunicação. Sua inserção neste campo se faz a partir da prática do fotojornalismo e da fotografia documental, de acordo com uma tradição que identifica a fotografia como uma poderosa forma de expressão das reformas sociais que valorizam a dignidade humana. No entanto, Ritchin projeta a nova fotografia em um quadro onde ela se dilui e se perde numa incerta era “pós-fotográfica”, onde tudo que tenha um caráter “fotográfico”, toda imagem que simule a fotografia, ou a utilize como princípio técnico, é designado como fotografia. No livro em questão, o autor não se propõe formular um conceito sobre a “nova fotografia”. Ele se dedica a colocar em evidência uma série de experimentos fotográficos desenvolvidos em instituições de pesquisa tecnológica, notadamente, o Massachusetts Institute of Technology (MIT). O que se depreende é que essas pesquisas colocam a fotografia no limite de sua existência enquanto forma de registro de dados e expressão da realidade.

Ritchin reconhece que a tecnologia eletrônica deixou de ser uma alternativa e passou ser o padrão das mediações com o mundo: o mundo social, mundo da cultura e outros tantos. Como crítico, ele questiona os significados da mudança tecnológica, as consequências das novas formas de representação e o valor para o desenvolvimento social. E como intelectual, ele observa que a imersão na nova realidade se faz de forma pouco consciente e busca inspiração no pensamento de Marshall McLuhan, que afirma: “Uma coisa sobre a qual os peixes não sabem absolutamente nada é a água, visto que eles não têm anti-ambiente que lhes

permitiria perceber o elemento em que vivem”<sup>118</sup> (MCLUHAN e FIORE, 1968, p. 175, tradução nossa). Assim, Ritchin questiona a naturalidade com que se nos deixamos envolver pela tecnologia. Ele atenta para a dificuldade de abordá-la criticamente e de seus efeitos: “Uma vez imerso nos *media* [...] como saber o que está sendo feito conosco?”<sup>119</sup> (RITCHIN, 2009, p. 9, tradução nossa). Posição que parece aproximá-lo do determinismo tecnológico como modelo explicativo, mas, ao contrário, ele defende o determinismo sociológico sobre a tecnologia quando chama a atenção para o fato de que as mudanças tecnológicas em um dado ambiente afetam as relações sociais a partir dos operadores do sistema.

Resumidamente podemos dizer que, Ritchin faz uma crítica às condições dadas pelas novas tecnologias e pontua várias ocasiões nas quais a fotografia aparece como protagonista, mesmo que às custas de sua identidade original. Um dos pontos que ele destaca é a impropriedade dos nomes dados aos produtos que substituem os já consagrados. Por exemplo o próprio termo “fotografia digital”, que sugere um paradoxo entre a manutenção do significado de um fenômeno originalmente fotoquímico e analógico, e um outro que se funda na eletricidade e na codificação digital. A impropriedade do termo “fotografia” se firmaria quando assim denominamos as imagens renderizadas por computador, tais quais as que a NASA divulga quando descobre um novo ente no espaço sideral (uma estrela, um planeta, um sistema planetário, uma galáxia, uma nebulosa, ou mesmo um “buraco negro”). A renderização de imagem diz respeito ao processamento das informações digitalizadas em um computador que as traduz para que se tornem visíveis e inteligíveis para um receptor humano. Assim, ondas eletromagnéticas fora do espectro visual, podem ser traduzidas como representações coloridas com diferentes saturações e brilhos que formam uma imagem para os olhos e para a mente do espectador. Do mesmo modo, as fotografias que fazemos para nossos álbuns de recordação ganham novas formas para a composição de nossas memórias. Por tudo isso, em uma dimensão própria, imagens tidas como fotografia podem ser “feitas” a partir de uma realidade interior ao invés de serem “tiradas” de

---

<sup>118</sup> “One thing about which fish know exactly nothing is water, since they have no anti-environment which would enable them to perceive the element they live in” (MCLUHAN e FIORE, 1968, p. 175).

<sup>119</sup> “Once immersed in the media, despite all its images and sounds and words, how can we know what it is doing to us?”

uma realidade exterior. A nova tecnologia, na forma de aplicativos, permite inserirmo-nos onde nunca estivemos e estar com pessoas que nunca encontramos. E mesmo que isto não constitua exatamente uma novidade no universo das imagens, nunca foi tão fácil dar forma à imaginação; e tudo de acordo com uma estética realista que faz ver o virtual como real.

Com isso, torna-se inevitável dar atenção às práticas editoriais em torno da fotografia de imprensa, especificamente, do fotojornalismo. A introdução da tecnologia digital na linha de produção dos meios de comunicação, observa Ritchin, anula o poder de significação dos fotógrafos na realização das ilustrações de matérias jornalísticas e documentais. Valoriza-se, conseqüentemente, os profissionais da pós-produção que farão o tratamento exigido pelos editores. O fotógrafo vê sua função limitar-se a produzir um referente que servirá de base para a significação em outros estágios: a direção de arte, a arte finalização e a diagramação. Nesses estágios, a informação fotográfica passa a ser valorizada como objeto de manipulação estética.

Segundo Ritchin, o início da era digital para a fotografia de imprensa se dá em 1982, ano em que a nova tecnologia digital marca sua posição na indústria cultural. Também nesse mesmo ano a *National Geographic*, na edição de fevereiro, publica em sua capa uma “imagem fotográfica” das pirâmides egípcias na Necrópole de Gizé. Originalmente a fotografia havia sido “tirada” (*taken*) com um enquadramento horizontal. Escolhida para compor a capa da revista, ela foi “feita” (*made*) vertical. Para tanto, foi utilizado o que na época era uma novidade nos meios editoriais, mas que se mostrou bastante eficiente como ferramenta para o desmembramento das informações fotográficas e a reunião destas de acordo com as intenções editoriais (formais e ideológicas). Além da composição, observam-se “retoques” que foram feitos na fotografia original para eliminar “sujeiras” e outros elementos “fora do lugar”. Em tese, nada disso seria novidade nas práticas editoriais, mas eram sempre de difícil execução e cabia ao fotógrafo prever a utilização de sua fotografia, compondo o tema de forma a cumprir as exigências dos editores. A partir desse momento, os editores ficaram livres dos enquadramentos do fotógrafo e se sentiram à vontade para alterar qualquer informação que julgassem necessário, dirigindo-se agora para os artistas gráficos

que, munidos de novas tecnologias para o tratamento de imagem, são capazes de criar ilustrações “fotográficas” para qualquer tipo de situação imaginada.

Os editores reagiram aos questionamentos de Ritchin justificando suas práticas ao preço de relativizarem o trabalho do fotógrafo na função de ilustrar uma matéria. Para eles, a fotografia que passa pela sua mesa deve ser objeto de ressignificação de forma a atender os imperativos editoriais. Para Ritchin os editores se justificavam com argumentos “infantis” ou “apaixonados”; ora a ilustração deveria responder ao interesse da diagramação de acordo com um espaço dado; ora a imagem deveria ser alijada de sua banalidade e ser transformada em uma “obra de arte”. Ele descreve algumas dessas práticas recorrentes na edição de imagens: manipulações que permitem “viajar no tempo”, “maquiar” um semblante desprovido de interesse e, ou “criar uma fotografia” para ilustrar um acontecimento que, de fato, não foi testemunhado por um fotógrafo, ou mesmo registrado por um dispositivo de controle remoto.<sup>120</sup>

Ritchin tem muito claro para si que o fotojornalismo e o jornalismo de maneira geral sofrem as consequências da perda de credibilidade como instituições destinadas à formação do cidadão. Por exemplo, a prática do *fake news* não é nova, mas a extinção de jornais e revistas é o sintoma mais evidente do desvio de função da imprensa, que arrisca perder sua audiência. Justifica-se que a tecnologia eletrônica veio para substituir o papel, mas é fato, também, que para sobreviver no mercado os meios de comunicação se voltam para os interesses de seus patrocinadores em detrimento do interesse de seu público. Dessa forma, as novas tecnologias não podem ser responsabilizadas pelas distorções dadas nas representações dos acontecimentos, mas elas podem ser consideradas responsáveis pelas modificações das rotinas de produção, tratamento e circulação das informações destinadas ao público.

Corroborando as observações de Ritchin, lembramos os estudos de W. Breed sobre a função do “*gatekeeper*” (os “porteiros” em uma redação) e o controle sobre o tratamento das informações: “[o jornalista] em vez de aderir a ideais sociais

---

<sup>120</sup> Observamos que os exemplos dados por Ritchin serviriam como objeto de pesquisa sobre os meios de comunicação de massa e construção da realidade; efeitos de longo prazo (*agenda-setting*) e emissores (*gatekeeper* e *newsmaking*), tal qual Mauro Wolf expõe na Segunda Parte de livro *Teorias da comunicação* (2001, p. 139-254).

e profissionais, redefine os seus próprios valores ao nível mais pragmático do grupo redacional”<sup>121</sup> (*apud* WOLF, 2001, 183). Assim, tornam-se recorrentes no mercado editorial as práticas da “fotografia de oportunidade” (*photo-opportunities*) e da “fotografia editorial” (*editorial photography*) que Ritchin nomeia como “pseudo-realidades” (2009, p. 79). As pseudo-realidades de Ritchin se afinam com o que Daniel Boorstin (1992) denomina de “pseudo-acontecimento”, uma estratégia comunicacional que tem por função ocupar os espaços editoriais dos meios de comunicação e dirigir a atenção do seu público. A fotografia de oportunidade acontece no momento previsto por profissionais de relações públicas que organizam eventos que serão noticiados nas colunas sociais, ou mesmo em matérias de primeira página. Outra forma de pseudo-acontecimento, ou pseudo-realidade, seriam as entrevistas que funcionam como peças preparadas para que uma dada opinião se torne pública. “Pseudo-acontecimento” e “pseudo-realidade” têm seus roteiros previstos, e muitas vezes ensaiados, onde os jornalistas fazem parte do elenco e os fotógrafos (os repórteres fotográficos) tem lugar certo no proscênio. Observamos, então, que Ritchin se alinha aos intelectuais norte-americanos que se veem desapontados com o desvio da função da imprensa, idealizada como guardiã dos valores democráticos e a serviço da cidadania.<sup>122</sup> De toda forma, Ritchin se mantém em guarda na defesa dos valores do jornalismo e do documental, atividades que ele considerada como fundamentais para a formação do cidadão.

Atualmente é notório que a tecnologia digital se impõe como padrão para a nossa relação com o mundo e com a sociedade. Fred Ritchin nos oferece um quadro desta nova realidade que afeta as formas de produção dos meios de comunicação de massa, entendido como indústria da informação, do entretenimento e da cultura como um todo. É de conhecimento geral que a nova tecnologia é vantajosa sobre as anteriores, principalmente na gestão e logística da informação: maior eficiência na produção, armazenamento, acesso e compartilhamento. Todavia, o sistema digital apresentaria desvantagem na

---

<sup>121</sup> BREED, W. “Social Control in the News Room: a Functional Analysis,” *in: Social Forces*, nº 33, (1955, p. 326-335).

<sup>122</sup> Antes de Boorstin, Walter Lippmann (2008) já havia cunhado a expressão “pseudo-ambiente” para se referir às informações distorcidas veiculadas pelos meios de comunicação.

representação de fenômenos cuja natureza é analógica (valores contínuos). No processo de digitalização (valores discretos), por mais preciso que ele seja, qualquer informação intermediária entre dois valores absolutos será descartada e, conseqüentemente, sua recuperação será impossível. Do ponto de vista prático, não percebemos tais diferenças, mas no plano teórico elas tendem a ser significativas para a compreensão das novas formas de representação.

Nos dois textos aqui apresentados Fred Ritchin expõem suas preocupações com as mudanças nas rotinas dos profissionais de imprensa a partir da instalação dos computadores e seus programas na linha de produção da informação de interesse público. Alerta para o necessário cuidado com a fotográfica e suas formas de representação que podem ser mais facilmente alteradas e causar sérios prejuízos à sua forma simbólica. Suas preocupações são próprias da deontologia do jornalismo e o enquadra entre os intelectuais conservadores que lamentam a perda de credibilidade e estabilidade das formas de representação social, especificamente, da fotografia.<sup>123</sup> De fato, Ritchin não deixa dúvida quanto à sua posição de defesa dos valores clássicos do fotojornalismo e da fotografia documental; os defende como parte do processo de construção e manutenção da sociedade democrática e dos direitos humanos. Mas, por seu turno, ele reconhece que a mudança é inevitável e que ela desestabiliza a relação do fotógrafo com seu meio de expressão obrigando-o a encontrar um novo ponto de equilíbrio naquilo que denominou de hiperfotografia. E, de modo a enfrentar as adversidades, ele alerta para a necessidade de se estabelecer um plano educacional que coloque em discussão os valores (valia, mérito, legitimidade etc.) da tecnologia eletrônica digital.

Por tudo isso, somos levados a pensar que a mudança tecnológica não implica na mudança de função da fotografia como representação jornalística ou, de maneira geral, para a comunicação social. A representação fotográfica que vigora nos meios de comunicação a mais de um século tem por função mobilizar o imaginário social. Assim, em um passado já distante, os textos impressos que

---

<sup>123</sup> Beth E. Wilson, historiadora e crítica da fotografia/arte observou que a liberação e difusão da tecnologia eletrônica digital provocou diferentes reações entre os pensadores da contemporaneidade, entre ele Fred Ritchin, que o identificou como um dos que lamentavam a perda da credibilidade de fotografias: “[...] *for the loss of the once-upon-a-time believability of photographs*” (WILSON, 2007, p. 348).

vinham acompanhados de ilustrações tipográficas ganharam uma nova forma com o testemunho do fotógrafo e suas fotografias. Na ciência, a fotografia foi juntada aos modos de fazer ver um procedimento e passou a certificar os resultados de uma experiência. Para a literatura, a fotografia ofereceu a informação em abundância sobre cenários e eventos, personagens e objetos, e ainda foi capaz de fazer sentir a atmosfera de enredo dado. Por sua vez, a eletrônica digital estabeleceu novas formas de fotografia, mas preservou a função da representação e reprodução fotográfica nos meios de comunicação.

Não há dúvidas que na obra de Fred Ritchin a fotografia é tratada como objeto comunicacional, o que é reforçado por sua posição de decano do fotojornalismo e como testemunha das práticas editoriais na imprensa.

## CONCLUSÃO

O presente trabalho colocou em questão a relação da fotografia com a Comunicação. Parecia-nos estranho que, nesse campo de estudos, a fotografia normalmente se apresente de forma muito pontual, presa à sua prática em áreas específicas, sem que houvesse a preocupação de pensá-la como objeto de conhecimento para o próprio campo. Os trabalhos teóricos se encontram fragmentados e dispersos, sendo que a maioria deles toma emprestado conceitos e pressupostos de outros campos, notadamente do da Arte. É certo, que a contribuição da Arte é significativa, mas seu objeto de estudo, do ponto de vista teórico, não é, nem pode ser o mesmo da Comunicação. Esta situação acaba por influenciar as práticas comunicacionais e sua reflexão, já que são tomados emprestado valores que não lhe são próprios.

Na tentativa de identificar os aspectos comunicacionais da fotografia, colocamos em questão seu lugar na Comunicação como objeto de conhecimento. Para tanto, destacamos a vocação da fotografia como meio de comunicação que instaura novas formas de vínculo social, e assim, convergimos com a proposta de Luiz C. Martino sobre a especificidade da Comunicação como área de conhecimento, quando afirma a necessidade de pensar o objeto de estudo a partir da centralidade dos meios de comunicação, entendidos como tecnologia do simbólico. Esta perspectiva é compatível com a inquietação presente em nossa pergunta inicial sobre o lugar da fotografia na Comunicação e nos leva à necessidade de aprofundar, do ponto de vista epistemológico, a distinção da fotografia enquanto objeto artístico e enquanto objeto comunicacional.

Uma formulação clássica para esta distinção pode ser encontrada na obra de Erwin Panofsky (1991), quando define o objeto de estudo da Arte. Este está estreitamente relacionada à intencionalidade de se criar um objeto artístico. Assim, o objeto da comunicação seria aquele cuja intenção é a de comunicar, que se caracterizaria pelo acoplamento entre mentes e dispositivos técnicos, capazes de formarem redes sociais e a atualidade mediática (MARTINO, 2017b).

O aspecto comunicacional da fotografia pode ser confirmado no trabalho dos historiadores que constata e reconhecem sentidos próprios à Comunicação: o documentário fotográfico como informação, o fotojornalismo como um dado da

atualidade, a fotografia publicitária e o consumo, e a fotografia de propaganda estabelecendo uma visão de mundo. Outra contribuição importante da história da fotografia foi mostrar seus primeiros usos como tecnologia comunicacional autônoma. Ainda no século XIX, a fotografia toma formas próprias da comunicação: o cartão postal, a *carte-de-visite* e a fotografia estereoscópica. E como verdadeira tecnologia comunicacional, a fotografia ganha os espaços públicos com imagens da atualidade estampadas em revistas, jornais e exposições, a exemplos dos panoramas produzidos a partir da similitude.

Para enfrentar os problemas teóricos que a fotografia coloca para a Comunicação, optou-se pelo enfoque histórico, comparativo e compreensivo entre arte e comunicação, o que nos levou a empreender uma análise sistemática da contribuição de autores que se apresentaram como significativos para a reflexão sobre a fotografia. O que constatamos foi a abundância de estudos dedicados à fotografia artística e uma situação de fragmentação e dispersão nos estudos comunicacionais sobre a fotografia. Nossa primeira tarefa foi selecionar um conjunto de autores que nos permitisse colocar em perspectiva o sentido histórico da fotografia na contemporaneidade e identificá-la como um fenômeno a ser estudado a partir da Comunicação. E assim, não só preservamos a historicidade da fotografia como um atributo epistêmico para o objeto, mas, também, nos esforçamos em reunir um referencial específico onde a fotografia aparecesse conjugada à Comunicação.

Decorridos quase dois séculos, a trajetória da fotografia coincide com a história do mundo contemporâneo. Sua descoberta atendeu aos desejos de fixar automaticamente as imagens formadas na câmera escura e de reproduzi-las mecanicamente como impressões gráficas. No entanto, o sucesso dessa empreitada só se completou na segunda metade do século XIX com o desenvolvimento da tecnologia de impressão dos meios tons (*halftone printing, similitude*). Nesse meio tempo, a fotografia foi revelando todo seu potencial comunicacional, inserindo-se no social como um bem comum. Compartilhada socialmente, a fotografia inaugurou um novo padrão e um novo estilo para a representação da realidade, graças a sua reprodução em cópias exatas. O novo

padrão de imagem – o fotográfico – e a reprodutibilidade técnica são as marcas que distingue a fotografia como objeto comunicacional.

A reprodutibilidade técnica é uma característica dos meios de comunicação, se estes multiplicam as mensagens para o social, a reprodução fotográfica é um índice de atualidade das mensagens veiculadas. Ambos os temas são caros para os autores que analisamos.

Como observador da cultura contemporânea, Walter Benjamin desenvolve uma crítica dos valores que imperam na indústria cultural. Em sua obra de referência, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1986b), a fotografia se apresenta como significativa, mas se perde como um elemento constitutivo da nova forma de expressão do cinema. Nem por isso a fotografia deixou de merecer sua atenção. Em *Pequena história da fotografia* (1986a), ele apresenta os fundamentos da reprodutibilidade técnica, mostrando como esta sobrepõe o valor de exposição de uma obra de arte e desloca seu valor de culto. Assim, a *aura* de uma obra cederia diante de sua reprodução fotográfica – que pode ser considerado um estágio intermediário entre o objeto e sua reprodução em série. Desse modo, a fotografia ganha autonomia como forma de expressão e passa a ter seu espaço próprio de exposição: os meios de comunicação impressos e o próprio cinema que ajudou a inventar.

Marshall McLuhan destaca a fotografia como meio de comunicação de massa, ela não somente faz a publicidade dos produtos da indústria cultural, mas também induz novas formas de relações sociais. Sua contribuição para o pensamento sobre a fotografia está em *A fotografia: um bordel sem paredes* publicado em 1964. Observando a imagem fotográfica reproduzida nos meios de comunicação impressos, ele chama a atenção para dois fenômenos: a transformação do ser fotografado em um objeto de consumo; e, de outra parte, uma reestruturação da relação do tempo com o espaço nas representações gráficas. Os efeitos e consequências das transformações induzidas pelos meios de comunicação poderiam ser percebidas no dia-a-dia com as alterações de hábitos e costumes, ditados pela moda e em outras atividades como a viagem de turismo. O que torna a fotografia e o fotográfico uma marca de referência para a comunicação social.

Roland Barthes aparece como pensador que procura sistematizar o processo de significação da imagem fotográfica em meio aos textos. Como coordenador da revista *Communications*, da École des Hautes Études em Sciences Sociales, tinha uma ligação institucional com aqueles que refletem sobre os meios de comunicação. Nesse veículo ele publica seus trabalhos sobre a fotografia de imprensa – o fotojornalismo – e a fotografia publicitária. Utilizando-se de um referencial teórico próprio, Barthes analisa a imagem fotográfica impressa em jornais e revistas, atribuindo a ela a condição de signo, tal qual o signo linguístico, no qual significantes e significados são articulados para a construção de sentido. Isso lhe permite identificar na fotografia um caráter denotativo que, por sua vez, se faz conotação nos discursos que primam por uma representação objetiva. Para ele, a imagem fotográfica funciona como um sintagma que indica a presença de um referente. Assim, a fotografia é vista como uma unidade sintática que ficaria situada entre a palavra e a oração, expressando um significado não formulado, em uma situação por ele definida como *o efeito de real*.

Jean Baudrillard pertence a uma nova geração de pensadores e a fotografia lhe serve para pensar as representações e relações sociais mediadas pelas tecnologias na contemporaneidade. Esse tipo de mediação coloca no plano do cotidiano uma situação de *hiper-realidade*, na qual as condições materiais da realidade veem sendo substituídas por simulacros. Com trabalhos selecionados e apresentados em exposições, a condição de praticante da fotografia teve influência na sua atitude de observar os objetos enquanto signos, ao mesmo tempo que experimenta a transmutação do signo como objeto. Suas fotografias acompanham alguns de seus textos, mas tratam dela de forma a apartá-la das questões estéticas e aproximá-la das questões comunicacionais (2002). Para Baudrillard, a tecnicidade da fotografia é a chave para seu segredo, que não se encontra nos manuais e nem faz parte do senso comum. Em suma, a fotografia o ajuda a compreender o fenômeno da reprodutibilidade técnica como manifestação de um mundo artificialmente representado.

Lev Manovich pensa o computador e seus programas como um novo meio de figuração. Em *The Language of New Media* (2001), sua obra de referência, ele aborda a problemática da imagem digital, que já havia debatido em *The Paradox of*

*Digital Photography* (2003). Esse ensaio afirma a superioridade da representação digital em relação à imagem fotográfica formada pelas lentes de uma objetiva. O paradoxo da fotografia digital se apresenta quando nos damos conta de que ela, de fato, não existe, e que esta é a imagem digital degradada para que simule uma fotografia. O fotográfico se transforma em código para que uma imagem digital alcance um fim comunicacional em simuladores, jogos eletrônicos e animações cinematográficas. Assim, tem-se um controle eficiente da informação que se transforma em imagem para o consumo nas redes de computadores que fazem do virtual, algo real.

Fred Ritchin observou de perto as transformações que a tecnologia eletrônica e digital impôs nos fluxos de trabalhos dos fotógrafos desde que os computadores adentraram as redações de jornais e revistas. Em seus textos, ele se mostra assombrado com a possibilidade de que a fotografia, tal como praticada nos Estados Unidos e fundada no realismo fotográfico, venha a se desmoronar por conta de uma imagem que – por parecer com a fotografia – venha a se instaurar como modelo para as narrativas documentais e jornalísticas. Ritchin não deixa dúvida quanto à sua posição de defesa dos valores clássicos do fotojornalismo e da fotografia documental; os defende como parte do processo de construção e manutenção da sociedade democrática e dos direitos humanos. Assim, sua contribuição é a de chamar a atenção para os valores éticos relacionados à utilização da imagem fotográfica nos meios de comunicação, não importando qual tecnologia ela represente.

Para além das contribuições teóricas, o contexto em que foram produzidas também trazem marcas que apontam a presença de elementos comunicacionais e de elos entre elas, o que sugere certa afinidade, senão de posições, mas de lugar epistemológico. Diferentemente de seus colegas Adorno e Horkheimer, Benjamin trata a fotografia enquanto parte da cultura de massa, coloca-a no centro de seus interesses. McLuhan parece beber da fonte de Benjamin e dialoga com Barthes (sem citá-lo). Baudrillard leu McLuhan e o leva em consideração, foi aluno de Barthes e dá continuidade às críticas dos sistemas de signo e, certamente tem Benjamin como referência por conta de suas vertentes teóricas: o materialismo histórico e a dialética. Manovich responde à Baudrillard por seu espanto com a

hiper-realidade, sem aderir à sua “fenomenologia selvagem” – apofática -, e propõe uma abordagem materialista da tecnologia, o “materialismo digital”. Por seu turno, como elo final de uma corrente de pensamento, Ritchin adere à lógica de Baudrillard e indaga sobre o futuro do fotojornalismo e da fotografia como objeto compartilhado socialmente.

Por fim, a tese que defendemos é que os aspectos comunicacionais que legitimam a Fotografia como objeto de estudo da Comunicação residem nas reflexões sobre a fotografia-meio e sobre o fotográfico-simulação. Assim, a fotografia é apresentada como uma tecnologia capaz de estabelecer a sincronia entre mentes no meio social e o fotográfico se apresenta como uma simulação da “imagem real” e de uma realidade. Entre os fatores comunicacionais da fotografia apontados neste trabalho estão: ser vetor de mobilização e coesão social, ser uma nova percepção da relação espaço-tempo, ser nova figura de linguagem inserida nas mensagens textuais. Por conseguinte, ao se tornar figuração de novas visões de mundo e da realidade virtual, ela se passa a ser tomada como objeto para as discussões sobre os valores humanos na contemporaneidade. Assim, podemos afirmar que, no plano epistemológico, existe lugar para a fotografia como fenômeno comunicacional qualificado pela sua historicidade e pelos pensadores identificados com os estudos dos meios de comunicação. Assim, firmamos e pontuamos que existe um repertório teórico que pode ser mobilizado e que torna pertinente a fotografia como objeto da Comunicação.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antonio Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985. Título original: Dialektik der Aufklärung. New York: Social Studies Association, Inc, 1944.
- AMAR, P.-J. **História da fotografia**. Tradução de Vitor Silva. Lisboa: Edições 70, 2001. Título original: Histoire de la photographie.
- ARGAN, G. C. **Arte moderna**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BARBOSA, R. M. **Um Programa de pesquisa comunicacional a partir de Harold Innis e Marshall McLuhan**. Tese (Doutorado em Comunicação). [S.l.]. 2014. Tese defendida no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação da UnB.
- BARROS, A. T. M. P. Fotografia, olho do Pai. In: INTERCOM **Anais Trabalhos - XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. São Paulo: Intercom, 2013. p. [1-14]. ISBN 2175-4683. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-0639-1.pdf>>. Acesso em: 04 out. 2018.
- BARTHES, R. **A câmara clara**: notas sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984. Título original: La chambre claire. Cahiers de Cinema/Gallimard/Seuil, 1980.
- BARTHES, R. **Mitologias**. Tradução de Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 8ª. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. Título do original: Mythologies. Paris: Éditions du Seuil, 1957.
- BARTHES, R. A mensagem fotográfica. In: BARTHES, R. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1990a. p. 11-25. Título original: Le message photographique. In: Communications, 1, 1961. pp. 127-138.
- BARTHES, R. A retórica da imagem. In: BARTHES, R. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1990b. p. 27-43. Título original: Rhétorique de l'image. In: Communications, 4, 1964. Recherches sémiologiques. pp. 40-51.
- BARTHES, R. **Elementos de Semiologia**. Tradução de Izidoro Blikstein. 15. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1992. Título original Éléments de Sémiologie; Paris: Éditions du Seuil, 1964.
- BARTHES, R. Civilização da imagem. In: BARTHES, R. **Inéditos Vol. 3 - Imagem e moda**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005a. p. 65-69. Título original: Civilisation de l'image (Recherches et débats du Centre Catholique des Intellectuels Français). In: Communications, 1, 1961. pp. 220-222.
- BARTHES, R. A informação visual. In: BARTHES, R. **Inéditos, vol. 3 - imagem e moda**. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005b. p.

- 70-76. Título original: Première conférence internationale sur l'information visuelle, Milan, 9-12 juillet 1961. In: Communications, 1, 1961. pp. 223-225.
- BARTHES, R. A civilização da imagem. In: BARTHES, R. **Inéditos Vol. 3 - imagem e moda**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005c. p. 77-81. Publicado originalmente em Communications 1, 1º trimestre de 1961; Resenha de La civiltà dell'immagine, Almanacco Letterario Bompiani, Milão, 1963.
- BARTHES, R. **Sistema da moda**. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009. Título original: Système de la mode; Paris, Éditions du Seuil, 1967.
- BASTOS, F. **Panorama das ideias estéticas no ocidente (De Platão a Kant)**. Brasília: Universidade de Brasília, 1987.
- BAUDRILLARD, J. **A arte da desapareição**. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: UFRJ/N-Imagem, 1997. Organização: Katia Maciel.
- BAUDRILLARD, J. "Car l'illusion ne s'oppose pas à la réalité" et "C'est l'objet qui nous pense". In: WEIBEL, P. **Im horizont des objekt, fotografien 1985-1998; A l'horizon de l'objet, photographies 1985-1998; Within the horizon of the object, photographs 1985-1998**. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Publishers, 1999. Catálogo da exposição de fotografias de Jean Baudrillard na Neue Galerie Graz, Graz, Austria, 1998.
- BAUDRILLARD, J. **L'Échange impossible**. Paris: Galilée, 1999.
- BAUDRILLARD, J. **O paroxista indiferente; entrevistas com Philippe Petit**. Tradução de Ana Sachetti. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999. ISBN 85-86816-03-5. Título original: Le Paroxyste Indifférent (Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, 1997).
- BAUDRILLARD, J. A fotografia ou A escrita da luz: literalidade da imagem. In: BAUDRILLARD, J. **A troca impossível**. Tradução de Cristina Lacerda e Teresa Dias Carneiro da Cunha. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002. p. 143-150. Título original: "La Photographie ou l'Écriture de la Lumière: Litteralité de l'Image," en L'Échange Impossible. Paris: Galilee, 1999.
- BAZIN, A. Ontologia da imagem fotográfica. In: BAZIN, A. **O cinema - Ensaios**. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 19-26. Título original do livro em frances: Qu'est-ce que le cinéma? [s.l.], Les Éditions du Cerf, 1985.
- BECEYRO, R. **Ensayos sobre fotografia**. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- BENJAMIN, W. et al. **Textos escolhidos**. Tradução de José Lino et all Grünnewald. São Paulo: Abril Cultural (Coleção Os Pensadores), 1980.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: BENJAMIN, W., et al. **Textos escolhidos**. Tradução de José Lino Grünnewald. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 3-28. Tradução do original alemão "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", em Illuminationen, Frankfurt am Main, 1961, Suhrkamp Verlag, pp. 148-184. Esta tradução foi publicada em A Idéia do Cinema, RJ, Civ. Bras.

- BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, v. Obras Escolhidas 1, 1986b. p. 165-196. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO, et al. **Teoria da cultura de massa**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 1990. p. 209-240. Comentário do texto de Luiz Costa Lima.
- BENJAMIN, W. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, v. Obras Escolhidas 1, 1986a. p. 91-107. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin.
- BENJAMIN, W. Pequena história da fotografia. In: KOTHE, F. R.; (ORG.) **Walter Benjamin**. Tradução de Flávio R. Kothe. São Paulo: Editora Ática, 1991. p. 219-240. Coleção Grandes Cientistas Sociais; reproduzido de BENJAMIN, Walter. *Kleine Geschichte der Photographie*. In: -. *Gesammelte Schriften*. v. II, t. 1. Org. por Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1977. p. 368-85.
- BENJAMIN, W. Petite histoire de la photographie. **Études photographiques**, 1, 1<sup>o</sup> novembro 1996. Disponível em: <<http://etudesphotographiques.revues.org/index99.html>>. Acesso em: 13 septembre 2018. Traduit de l'allemand par André Gunthert; mis en ligne le 18 novembre 2002.
- BENTES, D. Fotojornalismo: a fotografia como expressão tecno-imaginária. In: BARROS, A., et al. **Comunicação: discursos, práticas e tendências**. Brasília: Uniceub, 2001. p. 177-197.
- BENTES, D. Fotografia e Comunicação: uma reflexão fenomenológica do fotográfico na comunicação. In: FREITAS, A. F. D., et al. **Em busca da consciência metodológica: limites e possibilidades da pesquisa em comunicação**. São Paula: Baraúna, 2016a. p. 449-463.
- BENTES, D. Fotografia e Ciência da Informação: uma primeira abordagem. **Revista Photo & Documento**, n.2, p. [p. 1-4], 2016b. Disponível em: <<http://gpaf.info/photoarch/index.php?journal=phd&page=article&op=view&path%5B%5D=80>>. ISSN 2448-1947.
- BOORSTIN, D. **The image: a guide to pseudo-events in America**. New York: Vintage Books/Random House, 1992. 50th Anniversary Edition, with a new afterword by Douglas Rushkoff.
- BOURDIEU, P. et al. **Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie**. 2<sup>a</sup>. ed. Paris: Les Éditions de Minuit, 1965.
- CARLEBACH, M. L. Documentary and Propaganda: The Photographs of the Farm Security Administration. **The Journal of Decorative and Propaganda Arts**, Miami Beach, v. 8, p. 6-25, Spring, 1988. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/1503967>>. Acesso em: 7 abril 2019.

- CARTIER-BRESSON, H. **O imaginário segundo a natureza**. Tradução de Renato Aguiar. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2004. Título original: *L'imaginaire d'après nature*. Paris: Fata Morgana, 1996.
- CARVALHO, R. L. V. R. **Harold Lasswell e o campo da Comunicação**. Brasília: Tese de doutorado em Comunicação/Universidade de Brasília, 2012. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/12047>>.
- CENTRE NATIONAL DE LA PHOTOGRAPHIE. **Amérique. Les années noires. Farm Security Administration/1935-1942**. Paris: Centre National de la Photographie, v. Photo Phoche 4, 1983. Introduction par Charles Hagen.
- CHESNAIS, R. **Les racines de l'audio-visuel. Esquissés d'une histoire de la figuration et de la représentation en Occident**. Paris: Anthropos, 1990. Préface de Jean-François Lacan.
- COLLINS, D. **The story of Kodak**. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1990.
- CROWLEY, D.; HEYER, P. **La comunicación em la história: tecnología, cultura, sociedad**. Tradução de Anna Renau e Rosabel Argote. Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1997. Título original: *Communication in History: Technology, Culture, Society*. Longman Publishers USA, 1991.
- DEFLEUR, M. L. **Teorias da comunicação de massa**. Tradução de Marcelo A. Corção. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.
- DEFLEUR, M. L.; BALL-ROKEACH, S. **Teorias da Comunicação de Massa**. Tradução de Octavio Alves Velho. Rio de Janeiro: Zahar, 1993. Título original: *Theories of mass communication*; New York: Longman Publishing, 1989.
- DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1994. Coleção ofício de arte e forma; título original *L'acte photographique et autres essais* (Editions Nathan, 1990).
- ECO, U. **A estrutura ausente. Introdução à pesquisa semiológica**. Tradução de Pérolade Carvalho. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987. Título do original: *La struttura assente*; Milano: Casa Ed. Valentino Bompiani & C. S p. A. [1968].
- EDER, J. M. **History of Photography**. Tradução de Edward Epstein. New York: Dover Publications, Inc., 1945. Disponível em: <<https://archive.org/details/EderHistoryPhotography>>. Título original em alemão: *Geschichte der Photographie*, 1932 (4ª ed.). Copyright (c) 1945 by Columbia University Press.
- EDOM, C. C. Photo-Propaganda - The History of Its Development. **Journalism & Mass Communication Quarterly**, v. 24, n. 3, p. 221-226, September 1947.
- EMERY, E. **The press and America: an interpretative history of the mass media**. 3rd. ed. Englewood Cliffs: Prentice-Hall Inc., 1972. Primeira edição: 1954; segunda edição: 1962.
- FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. 1ª. ed. São Paulo: Hucitec, 1985. Disponível em: <[http://www.iphi.org.br/sites/filosofia\\_brasil/Vil%C3%A9m\\_Flusser\\_-\\_Filosofia\\_da\\_Caixa\\_Preta.pdf](http://www.iphi.org.br/sites/filosofia_brasil/Vil%C3%A9m_Flusser_-_Filosofia_da_Caixa_Preta.pdf)>.

- FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta; Ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Tradução de Vilém Flusser. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. Título original: Für eine Philosophie der Fotografie; Göttingen: Edition Flusser, 1983.
- FREUND, G. **Photographie et société**. Paris: Éditions du Seuil, 1974.
- FREUND, G. **La fotografia como documento social**. Tradução de Josep Elias. 4ª. ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1986. Título original: Photographié et Société; Paris: Éditions du Seuil, 1974.
- FRIZOT, M. **Histoire de voir: de l'invention a l'art photographique (1839-1880)**. Paris: Centre National de la Photographie, v. Photo Poche 40, 1989a. Coleção Photo Poche.
- FRIZOT, M. **Histoire de voir: le medium de temps modernes (1880-1939)**. Paris: Centre National de la Photographie, v. Photo Poche 41, 1989b. Coleção Photo Poche.
- FRIZOT, M. **Histoire de voir: de l'instant a l'imaginaire (1930-1970)**. Paris: Center National de la Photographie, v. Photo Poche 42, 1989c. Coleção Photo Poche.
- GERNSHEIM, H. **The history of photography: from to camera obscura to the beginning of the modern era**. London: Thames & Hudson, 1969. Primeira Edição em 1955 pela Oxford University Press.
- GERNSHEIM, H.; GERNSHEIM, A. **A concise history o photography**. London: Thames and Hudson, 1965.
- GOLDBERG, V. (Ed.). **Photography in print: writings from 1816 to the present**. New York: University of New Mexico Press, 1981. Photography in Print was originally published in 1981 [?] by Simon and Schuster.
- GOLDBERG, V. **The power of photography: how photographs changed our lives**. New York, London, Paris: Abbeille Press, 1991.
- GOLDBERG, V. La fotografia periodística. In: CROWLEY, D.; HEYER, P. **La comunicación en la historia**. Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1997. p. 266-277.
- GOMBRICH, E. H. J. **A história da arte**. Tradução de Álvaro Cabral. 15ª. ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1993. Título do original em inglês: The Story of Art. Phaidon Press Limited, 1989.
- GUNTHER, A. Spectres de la photographie. Arago et la divulgation du daguerréotype. **L'Atelier des icônes**, 2010. Disponível em: <<http://histoirevisuelle.fr/cv/icones/804>>. Acesso em: 19 junho 2018.
- GURAN, M. **Linguagem fotográfica e informação**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Gama Filho, 1999.
- HALL, S. The determinations of news photographs. In: COHEN, S.; YOUNG, J. **The manufacture of news: deviance, social problems and the mass media**. London: Constable & Robinson Limited, 1981. p. 226-243. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/352003622/Hall-S-1-The-Determinations-of-News-Photographs-The-Manufacture-of-News-Social-problems-De-pdf>>.

Extracts from 'The determinations of news photographs' by Stuart Hall which appeared in *Cultural Studies*, no. 3 (Center for Cultural Studies, University of Birmingham).

- INNIS, H. A. **The bias of communication**. Toronto: University of Toronto Press, 1971. Introdução by Marshall McLuhan.
- INNIS, H. A. **Empire & Communication**. Victoria/Toronto: Press Porcépic, 1986. The original version of this book was published by Oxford University Press in 1950.
- IVINS JR., W. M. **Prints and Visual Communication**. Cambridge: Harvard University Press, 1953. Disponível em: <<https://archive.org/details/printsandvisualc009941mbp/page/n33>>. Acesso em: 16 janeiro 2020. Contributor: Universal Digital Library.
- JANSON, H. W. **História da arte**. Tradução de J. A. Ferreira de Almeida e Maria Manuela Rocheta Santos. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- KEIM, J.-A. **Histoire de la photographie**. Paris: Presses Universitaires de France, v. "Que sais-je?" nº 1417, 1970.
- KELLER, U. El primer fotoperiodismo. In: CROWLEY, D.; HEYER, P. **La comunicación en la historia: tecnología, cultura, sociedad**. Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1997. p. 242-250.
- KOSSOY, B. **Hercules Florence: a descoberta isolada da fotografia no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1980a.
- KOSSOY, B. **Origens e expansão da fotografia no Brasil do século XIX**. Rio de Janeiro: Funarte, 1980b.
- KOSSOY, B. **Fotografia & História**. 2. ed. Cotia: [s.n.], 2003. Primeira re-impressão.
- KOSSOY, B. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.
- KOTHE, F. R. Poesia e proletariado: ruínas e rumos da história. In: KOTHE, F. R.; (ORG.) **Walter Benjamin**. São Paulo: Editora Ática, 1991. p. 7-27. Coleção Grande Cientistas Sociais, 50.
- LASSWELL, H. D. **Propaganda Technique in the World War**. New York: Peter Smith, 1938. First published in 1927.
- LEMAGNY, J.-C.; ROUILLÉ, A. **Histoire de la Photographie**. Paris: Bordas S.A., 1986.
- LIMA, L. C.; (ORG.). **Teoria da cultura de massa**. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. Introdução, comentários e seleção de Luiz Costa Lima.
- LIPPMANN, W. **Opinião Pública**. Tradução de Jacques A. Wainberg. Petrópolis: Vozes (Coleção Clássicos da Comunicação), 2008. Título original: Public opinion. New York: Harcourt, Brace and Co., c1922.
- LISSOVSKY, M. **A fotografia e a pequena história de Walter Benjamin**. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 1995.

- MALRAUX, A. O museu imaginário. In: MALRAUX, A. **As vozes do silêncio**. Tradução de José Júlio Andrade dos Santos. Lisboa: Livros do Brasil, v. 1, 1954. p. 7-124. Coleção Vida e Cultura; Título original: Les Voix du Silence.
- MANOVICH, L. **The language of new media**. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 2001.
- MANOVICH, L. The paradoxes of digital photography. In: WELLS, L. **The photography reader**. London and New York: Routledge, 2003. p. 240-249. O texto foi publicado originalmente no catálogo da exposição Photography after Photography, realizada na Alemanha, em 1995 e pode ser acessado na página eletrônica do autor em <http://manovich.net/>.
- MARTINO, L. C. As epistemologias contemporâneas e o lugar da Comunicação. In: LOPES, M. I. V. D.; (ORG.) **Epistemologia da Comunicação**. São Paulo: Edições Loyola, 2003. p. 69-101.
- MARTINO, L. C. Pensamento comunicacional canadense: as contribuições de Innis e McLuhan. In: ESCOLA SUPERIOR DE PUBLICIDADE E MARKETING **Comunicação, mídia e consumo**. São Paulo: ESPM, v. 5, N.14, 2008. p. 123-148.
- MARTINO, L. C. História da Comunicação: entre o historiador e o comunicólogo. **Anais do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Intercom**, São Paulo, 2016. 1-15.
- MARTINO, L. C. De qual Comunicação estamos falando? In: MARTINO, L. C. **Escritos sobre epistemologia da comunicação**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2017a. p. 51-73.
- MARTINO, L. C. O que é Meio de Comunicação? Uma questão esquecida. In: MARTINO, L. C. **Escritos sobre epistemologia da comunicação**. Porto Alegre: Sulina, 2017b. p. 74-95.
- MARTINO, L. C.; BOAVENTURA, K. T. O mito da interdisciplinaridade: história e institucionalização de uma ideologia. **e-Compós**, p. 1-16, 2013. Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/892/644>.
- MATTELART, A.; MATTELART, M. **História das teorias da Comunicação**. Tradução de Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Edições Loyola, 1999. Título original: Histoire des théories de la communication. Éditions La Découverte et Syros, Paris, 1995,1997.
- MCCAULEY, A. Arago, l'invention de la photographie et le politique. **Études photographiques 2**, [En ligne], Mai 1997. Disponível em: <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/125>>. Acesso em: 19 juin 2018.
- MCLUHAN, M. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Editora Cultrix, 1969. Título original: Understanding media: the extensions of man; 1964.
- MCLUHAN, M. A fotografia: o bordel sem paredes. In: MCLUHAN, M. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Tradução de Décio Pignatari.

São Paulo: Editora Cultrix, 1969b. p. 214-229. Título original: "The Brothel-without-Walls," in: *Understanding media: the extensions of man*; 1964.

- MCLUHAN, M. **A galáxia de Gutemberg**. Tradução de Leônidas Gontijo de Carvalho e Anísio Teixeira. São Paulo: Companhia Editora Nacional/Editora da Universidade de São Paulo, 1972. Primeira edição em 1962 pela University of Toronto Press.
- MCLUHAN, M. Visão, som e fúria. In: ADORNO, et al. **Teoria da cultura de massa**. Tradução de César Bloom. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. p. 141-154. Coletânea de texto com Introdução, Comentários e seleção de Luiz Costa Lima.
- MCLUHAN, M.; FIORE, Q. **War and peace in the global village**. New York: Bantam Books, Inc., 1968.
- MOHOLY-NAGY, L. From pigment to light, 1936. In: GOLDBERG, V. **Photography in print: writings from 1816 to the present**. New York: University of New Mexico Press, 1981. p. 339-348.
- MORA, J. F. **Dicionário de Filosofia**. Tradução de Maria Stela Gonçalves; Adail U. Sobral, *et al.* São Paulo: Edições Loyola, 2001. Título original: *Diccionario de Filosofia*; Barcelona: Editora Ariel, 1994.
- MÜLLER-BROCKMANN, J. **Historia de la comunicación visual**. Tradução de Joaquín Chamorro Mielke. Barcelona: Ediciones Gustavo Gili, 1998. Título original: *Geschichte der visuellen kommunikation*.
- NATALE, S. Photography and Communication Media in the Nineteenth Century. **History of Photography**, 36:4, p. 451-456, 2012. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/03087298.2012.680306>>.
- NESBIT, M. Photographie, art et modernité (1910-1930). In: LEMAGNY, J.-C.; ROUILLÉ, A.; (DIR.) **Histoire de la Photographie**. Paris: Bordas S.A., 1986. Cap. 6, p. 103-123. ISBN 2.04.012807.7.
- NEWHALL, B. **The history of photography: from 1839 to the present day**. 4. ed. New York: The Museum of Modern Art, 1978. Revised and enlarged edition.
- PANOFSKY, E. **La perspectiva como forma simbólica**. Tradução de Virginia Careaga. Barcelona: [s.n.], 1973. Título original: *Die Perspektive als "Symbolische Form"*.
- PANOFSKY, E. **Significado das artes visuais**. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 3ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. Título original: *Meaning in the visual arts*. 1955.
- PESEZ, J.-M. História da cultura material. In: LE GOFF, J. **A história nova**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 180-213. Título original: *La nouvelle histoire*. Paris: Retz Cepl, 1978.
- PICADO, B. **O olho suspenso do novecento: plasticidade e discursividade visual no fotojornalismo moderno**. Rio de Janeiro: Pensamento Brasileiro, 2014.
- RITCHIN, F. O futuro do fotojornalismo. In: SETTI, R. A. **Conferências e debates do II Encontro Internacional de Jornalismo**. São Paulo: IBM do Brasil, 1989.

- RITCHIN, F. **In our own image, the coming revolution in photography**: how computer technology is changing our view of the world. New York: Aperture, 1999.
- RITCHIN, F. **After photography**. London: W. W. Norton & Company, 2009.
- ROSENBLUM, N. **The World History of Photography**. New York: Abbeville Press, 1984.
- ROUILLÉ, A. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. Tradução de Constancia Egrejas. São Paulo: Senac, 2009.
- ROWLAND JR., W. D. "Prefacio". In: CROWLEY, D.; HEYER, P. **Communication en la Historia**: tecnologia, cultura, sociedad. Barcelona: Bosh, 1997. p. 13-16.
- SANTAELLA, L.; NÖTH, W. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- SAUSSURE, F. D. **Curso de linguística geral**. Tradução de Antônio Chelini e et al. 22. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2000.
- SCHRAMM, W.; RIESMAN, D.; BAUER, R. A. The State of Communication Research: Comment. **The Public Opinion Quarterly**, v. 23, nº 1, p. 6-17, Spring, 1959. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2746419>>.
- SONTAG, S. **Ensaios sobre fotografia**. Tradução de Joaquim Paiva. Rio de Janeiro: Arbor, 1981. Título original: On photography.
- SONTAG, S. **Diante da dor dos outros**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. Título original: Regarding the pain of others; New York: Picador, 2003.
- SOUSA, J. **Teoria do meio**. Brasília: Universa, 2009.
- TAUSK, P. **Historia de la fotografía en el siglo XX**: de la fotografía artística al periodismo gráfico. Barcelona: Gustavo Gili (Colección Comunicacion Visual), 1978. Título original: Die Geschichte der Fotografie im 20. Jahrhundert. Vom der Kunstfotografie bis zum Bildjournalismus. Colonia: DuMont Buchverlag, GmbH & Co., 1977.
- TEIXEIRA, A. **Cultura e tecnologia**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1971.
- TIME-LIFE. **Life-Library of Photography**. New York: Time-Life Books, v. Photojournalism, 1971.
- TIME-LIFE. **Life Library of Photography**. New York: Time-Life Books, v. Documentary photography, 1972.
- WILSON, B. E. The Elephant in the room. In: ELKINS, J. **Photography theory**. New York; London: Routledge, v. 2, The Art Seminar, 2007. p. 346-350.
- WOLF, M. **Teorias da comunicação**. Tradução de Figueiredo, Maria Jorge Vilar de. 6ª. ed. Lisboa: Editorial Presença, 2001. Título original: Teorie delle Comunicazioni di Massa. Milan: Guppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas S.p.A., 1985.