



# VI Simpósio Nacional de HISTÓRIA CULTURAL

Escritas da História: Ver - Sentir - Narrar

## FOTOGRAFIA POPULAR: APONTAMENTOS HISTÓRICOS E CONCEITUAIS

Déborah Rodrigues Borges\*

Como denominar as fotografias de produção esteticamente mais despreziosa, essas que fazemos ou mandamos fazer, e que colecionamos em álbuns, porta-retratos, caixas? Em outras palavras, como designar essas fotografias que as pessoas, nos mais diversos contextos culturais, utilizam para constituir uma espécie de narrativa visual de sua trajetória, e de sua família?

João Carvalho Trinité Rosa (2008) afirma não ter encontrado nenhuma expressão inteiramente satisfatória para designar esse universo fotográfico. Para o autor, o termo popular “refere a fotografia no contexto dos usos e de uma estética de massas”, ao passo que o termo vernacular indicaria uma fotografia feita de modo “integrado nos costumes sem a interferência de preocupações estéticas formais” (ROSA, 2008, p. 11). Titus Riedl (2010, p. 17) acrescenta ao conceito de fotografia vernacular a noção de que trata-se de “uma fotografia anônima, geralmente íntima e sem pretensões artísticas”.

Ambos os autores compartilham a noção de que esse tipo de produção fotográfica não possui, prioritariamente, grandes preocupações formais. São imagens

---

\* Mestre em Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás. Doutoranda em Arte e Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás. Professora Assistente do curso de Comunicação Social da PUC-GO. E-mail: deborahborges@yahoo.com.br.

cuja produção está de tal forma atrelada a seus posteriores usos e funções como artefatos de representação e memória que sua constituição estética é elaborada e se justifica fortemente por esses papéis sociais que a imagem ocupará. Ou seja: para eles, essas fotografias não possuem um valor estético por si mesmas, mas, sim, enquanto artefatos integrados a certas dinâmicas sociais.

Neste sentido, o conceito de fotografia vernacular apresentado tanto por Rosa (2008) quanto por Riedl (2010) parece designar, genericamente, as fotografias de uso particular, criadas não para cumprir uma função artística ou informativa, mas, sim, para participar da (re)constituição de trajetórias individuais e grupais. O colecionismo fotográfico privado, assim, seria um mecanismo tanto formador da própria história de vida, na medida em que se integra às dinâmicas sociais em que os sujeitos se inserem, quanto, também, seria um modo de os indivíduos e os grupos acumularem, ao longo do tempo, artefatos que funcionam como fragmentos de lembranças. Ao conjunto desses fragmentos atribui-se uma certa coesão por meio de uma complexa relação entre o que as fotografias mostram e o que se desdobra para além delas, em uma constante (re)construção de memórias.

Ana Caetano (2008, p. 3) também evoca

o papel da fotografia enquanto instrumento de representação das pessoas e dos seus percursos biográficos, na criação e acumulação de conhecimento sobre si mesmas, sobre os outros e sobre as realidades em que se inserem.

Para a autora, a fotografia está de tal forma incorporada à vida das pessoas que gera até um certo estranhamento o fato de que essa fotografia de uso privado seja tema de tão poucas pesquisas, especialmente no âmbito da Sociologia.

Assim como Rosa e Riedl, Ana Caetano também evidencia a dificuldade em conceituar esse tipo de produção fotográfica, pois nenhum termo parece ser plenamente adequado para definir toda a gama de intencionalidades, usos e funções envolvidos na concepção e circulação dessas fotografias. A pesquisadora diz se propor a “delinear uma abordagem da fotografia no âmbito da denominada fotografia familiar, pessoal ou de ocasião” (CAETANO, 2008, p. 3).

Aos termos vernacular e popular, apontados anteriormente por Rosa e Riedl, Caetano acrescenta, assim, outros três termos que, se também não são capazes de abarcar toda a complexidade e diversidade da produção fotográfica que denominam, pelo menos apontam outros aspectos que são relevantes para se pensar esse tipo de fotografia. A participação dessas imagens na construção visual das trajetórias familiares e pessoais se opera, em grande medida, nas fotografias que têm como função o registro de ocasiões que funcionam como marcos de reafirmação da coesão familiar, tais como casamentos, aniversários, batizados e, também, a morte. Para Ana Caetano (2008, p. 9),

a prática fotográfica existe de acordo com as ocasiões que a justificam, que correspondem precisamente aos momentos e dimensões simbólicas que identificam como as mais importantes em termos da imagem que têm e querem transmitir de si.

Apesar de os termos fotografia vernacular, pessoal, familiar e de ocasião apresentarem certos conceitos importantes para se pensar uma fotografia cujas concepções estéticas, usos e funções são compartilhados socialmente de forma ampla, declaro minha escolha em utilizar a denominação fotografia popular, mesmo com todos os problemas que ela carrega. Para pontuar melhor as razões da escolha, bem como as funcionalidades e deficiências que o conceito de fotografia popular apresenta, farei, primeiro, uma breve discussão sobre o termo popular, para, então, buscar compreendê-lo associado a certas práticas fotográficas.

O conceito de popular, assim como várias outras palavras, possui uma polissemia que gera uma certa insegurança quanto ao seu uso. Entretanto, Stuart Hall (2003) propõe que se parta de seus significados no senso comum para pensar nas pertinências e limitações do termo.

O autor destaca que uma primeira interpretação sobre o popular diria respeito àquilo que é amplamente consumido. Nas palavras do autor, algo seria considerado, então, popular, “porque as massas o escutam, compram, lêem, consomem e parecem apreciá-lo imensamente” (HALL, 2003, p. 253). Essa seria uma definição de mercado do termo, sendo constantemente associada à manipulação do povo.

Para além da crítica que eventualmente se faça a um suposto aviltamento da cultura do povo pelo condicionamento dos hábitos de consumo, não deixa de ser importante observar que o popular está atrelado à noção de algo que seja amplamente

disseminado. Este é um ponto importante para se pensar o conceito de fotografia popular, tendo em vista que é justamente o caráter massificador desse tipo de fotografia que permitiu a construção de certos padrões de representação e reconhecimento amplamente compartilhados.

Quanto à crítica em relação a um suposto aviltamento da cultura pela imposição de padrões simbólicos pré-estabelecidos, podemos observar que a fotografia, desde os seus primórdios, enfrenta críticas por ser considerada uma arte menor. Ela teria, em oposição às artes eruditas, um sequenciamento de procedimentos que deveriam ser observados para que ela pudesse ser feita, o que supostamente anularia o gênio criativo do artista.

Quando do surgimento de técnicas fotográficas com procedimentos ainda mais simplificados do que o daguerreótipo, ocorre uma disseminação ainda maior da fotografia, e se antes o “aviltamento” pela popularização da arte consistia no próprio advento da fotografia, o surgimento de técnicas fotográficas de operação mais simples atualiza essa oposição agora dentro do campo da própria fotografia. Segundo Annateresa Fabris (1991), o daguerreótipo foi a imagem fotográfica preferida pelas elites até a década de 1860, em contraposição ao calótipo e ao cartão de visita, por exemplo, vistos como processos massificados, simplificados e, portanto, inferiores.

Sendo assim, o caráter de massificação da fotografia se articula intimamente com a discussão do próprio conceito de fotografia popular, bem como a um mapeamento de seu percurso histórico. Segundo Solon Ribeiro (1997), a fotografia popular, partindo-se desse aspecto da massificação, se inicia com o surgimento do ferrótipo. Segundo o autor,

o ferrótipo conheceu um grande sucesso, sobretudo em meio aos fotógrafos ambulantes. Isto se deu por duas razões: primeiro, era a técnica menos dispendiosa da época; e porque, graças à simplicidade e à rapidez do procedimento, podia-se obter a imagem de um grande número de pessoas (RIBEIRO, 1997, p. 15)

Já para Annateresa Fabris (1991), essa popularização começa com o surgimento do formato cartão de visita, fato corroborado pela pesquisa de Cândido Grangeiro (1994), ao constatar a ocorrência de uma verdadeira febre fotográfica em São Paulo no século XIX graças à massificação do consumo de fotografias no formato

cartão de visita. Um segundo movimento de popularização da fotografia, segundo Fabris (1991), teve início na década de 1880, quando surge a Kodak e a fotografia se torna um fenômeno prevalentemente comercial e, progressivamente, torna-se uma atividade cada vez mais acessível ao público não especializado.

Ressalte-se que, não obstante esse caráter massificador da popularização da fotografia e o estabelecimento de certos padrões de representação, as pessoas, desde o século XIX, a utilizam para a construção de memórias individuais e familiares. Ou seja: apesar de essa massificação ser a responsável por uma repetição de poses e outros padrões na representação fotográfica, seu uso privado integra a construção de narrativas sobre trajetórias de vida que, para seus proprietários, são particularizadas. O argumento de uma dominação simbólica exercida pelos padrões de consumo populares sobre os sujeitos que se utilizam desses produtos, pelo menos no caso da fotografia, deve ser relativizado.

Segundo Hall (2003), outra interpretação do senso comum para o conceito de popular é aquilo que o povo faz ou fez. O autor aponta que essa noção se aproximaria “de uma definição antropológica do termo: a cultura, os valores, os costumes e mentalidades do povo” (HALL, 2003, p. 256). Este conceito, para Hall, possui a funcionalidade de indicar a participação dos sujeitos como autores no processo de construção simbólica, e não apenas como destinatários inertes e manipulados pelos padrões popularizados, como supunha a definição anterior.

Neste sentido, ao tratarmos da fotografia popular, falamos de imagens que seguem, sim, certos padrões de representação, mas que não são estanques, visto que há muitas variáveis envolvidas na construção dessas fotografias, tais como: o tipo de aparato técnico utilizado para se fazer a foto; as escolhas feitas pelo fotógrafo, e também os modos como se deu seu próprio aprendizado da fotografia; as expectativas e idealizações que os sujeitos têm quanto à imagem que desejam projetar de si mesmos etc. Sendo assim, de tempos em tempos observam-se atualizações desses padrões representativos.

Um problema apontado por Hall (2003) quanto a esse entendimento do popular como aquilo que o povo faz consiste no fato de que muitos pesquisadores, ao assumirem essa definição mais descritiva do termo, julgam que, então, a prioridade dos

investigadores da cultura popular deve ser a realização de um inventário das manifestações que mereceriam entrar nesta categoria. Segundo Renato Ortiz (1992), a figura do antiquário foi importante para a consolidação do interesse pela cultura popular no século XIX. Embora esses colecionadores apenas se preocupassem com a reunião de manifestações e objetos elaborados pelo povo, sua postura inaugura um novo interesse por uma produção que, até então, não ocupava lugar de destaque nas investigações acadêmicas.

Entretanto, essa postura, atualmente, tende a conduzir o pesquisador a uma atitude de mero inventário das manifestações populares, muitas vezes justificada por uma necessidade de se catalogar e preservar tradições que estão em vias de extinção. Tal conduta, porém, não dá conta da complexidade das relações que permitem a elaboração, continuidade e as mudanças de certas práticas culturais populares.

No caso das pesquisas sobre fotografia popular, alguns autores apontam quais são os tipos de fotografia que pertenceriam a essa categoria, tais como a fotopintura, a fotografia lambe-lambe, o monóculo, e se ocupam em mapear e historicizar tais práticas. Entretanto, essa atitude de inventário, semelhante à dos antiquários do século XIX, traz algumas limitações para o estudo sobre a fotografia popular. Primeiro, porque não promove, de maneira mais aprofundada, um debate sobre a constituição formal das imagens, pressupondo-as de tal forma simples que não caberia destinar a elas uma análise estética. Segundo, porque esse tipo de concepção sobre a fotografia popular tende a reconhecer como tal práticas que estão extintas ou em vias de extinção, vindo daí a necessidade de se inventariar essas produções e os sujeitos envolvidos nessas práticas, antes que desapareçam.

Não se pretende tirar o mérito desses estudos. No entanto, é importante frisar que a fotografia popular, assim como outras manifestações da cultura popular, de tempos em tempos se atualiza. Se o termo popular pode ser entendido como aquilo que o povo fez ou faz, é necessário levar em conta que, atualmente, o acesso à fotografia é cada vez mais facilitado e, portanto, seu aspecto massificador é mais intenso do que nunca. Sendo assim, extintas, ou quase, certas práticas, não teríamos uma fotografia popular na atualidade?

Ainda recorrendo a Stuart Hall (2003), podemos nos apropriar da definição que o autor constrói para o termo cultura popular a fim de refletirmos sobre a fotografia popular na atualidade. Para ele,

o essencial em uma definição de cultura popular são as relações que colocam a “cultura popular” em uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante. (...) Considera o domínio das formas e atividades culturais como um campo sempre variável (HALL, 2003, p. 257).

Assim, podemos considerar a fotografia popular tomando tanto as práticas que, uma vez extintas, integram ainda as memórias familiares como fragmentos de ocasiões e lembranças que marcaram as trajetórias dos sujeitos, mas também podemos pensar em outros usos recentes da fotografia, como ocorre nas redes sociais, por exemplo, e, face a seu caráter massivo, pensa-los como atualizações dentro da fotografia popular. As inovações tecnológicas pelas quais a fotografia passou nas últimas décadas não decretam o fim da fotografia popular, apesar de terem sido decisivas para a extinção de certas práticas fotográficas. A fotografia popular, assim como outras manifestações culturais, é um campo dinâmico, no qual o ato fotográfico, seus usos e significados são constantemente reelaborados.

7

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAETANO, Ana. **Práticas fotográficas e identidades. A fotografia privada nos processos de (re)construção identitária.** VI Congresso Português de Sociologia – *Mundos Sociais: Saberes e Práticas*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, junho de 2008. Disponível em < <http://www.aps.pt/vicongresso/pdfs/569.pdf> > Acesso em 22 de junho de 2012.

CHIODETTO, Eder. *Fotopinturas – Coleção Titus Riedl*. In: **Arte Brasileira: além do sistema** (Catálogo). Curadoria: Paulo Sérgio Duarte. São Paulo: Galeria Estação, 2010.

FABRIS, Annateresa. *A invenção da fotografia: repercussões sociais*. In: **Fotografia: usos e funções no século XIX**, São Paulo: Edusp, 1991.

GRANGEIRO, Cândido Domingues. **As artes de um negócio: a febre photographica – São Paulo 1862-1886**. 1994. 274 f. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1994.

HALL, Stuart. Notas sobre a Desconstrução do Popular. In. HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Organização Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p.247-266.

ORTIZ, Renato. **Cultura Popular: Românticos e Folcloristas**. São Paulo: Olho d'água, 1992.

RIBEIRO, Solon. **Lambe-lambe**: Pequena história da fotografia popular. Fortaleza: Imprensa Universitária UFC, 1997.

RIEDL, Titus. **Últimas Lembranças**. Retratos da morte, no Cariri, região do Nordeste Brasileiro. São Paulo: Annablume, Fortaleza: Secult, 2002.

\_\_\_\_\_. *Entrevista de Titus Riedl a Eder Chiodetto*. In: **Arte Brasileira**: além do sistema (Catálogo). Curadoria: Paulo Sérgio Duarte. São Paulo: Galeria Estação, 2010.

ROSA, João Carvalho Ribeiro Trinité. **Por que tiramos fotografias?** 2008. 88 fl. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Portugal, 2008.

SANTOS, Júlio. **Júlio Santos: mestre da fopintura** / Júlio Santos. Fortaleza: Tempo D'Imagem, 2010.