

FOTOGRAFIA POPULAR: PROPOSTAS PARA A DEFINIÇÃO DE UM CONCEITO

Déborah Rodrigues Borges

deborahborges@yahoo.com.br

Pontifícia Universidade Católica de Goiás - PUC

Faculdade de Artes Visuais - FAV/UFG

ISSN 2316-6479

Resumo

Neste trabalho, proponho uma discussão sobre o campo da fotografia popular, a partir de uma análise de trabalhos que investigam esse tipo de prática. Identifico, nesses trabalhos, que não há consenso sobre o termo mais adequado para designar esse tipo de fotografia. Para propor uma definição sobre a fotografia popular, realizo uma discussão sobre o próprio conceito de popular, e identifico, na história da fotografia, como se dá a popularização dessa prática. Assim, estabeleço uma relação entre o movimento de popularização da fotografia, iniciado no século XIX, e a emergência do que denomino como fotografia popular.

Palavras-chave: fotografia popular, história da fotografia, popularização da fotografia

Abstract

In this paper, I propose a discussion about the field of popular photography, since an analysis about studies that investigate this practice. I identify, in these studies, that there is no consensus about the most appropriate term to describe this type of photography. To propose a definition of popular photography, I realize a discussion of the concept of popular and identify, in the photography's history, how occurs the popularization of this practice. So, I establish a relation between the movement of photography's popularization, started in the nineteenth century, and the emergence of what I call as popular photography.

Keywords: popular photography, photography's history, popularizing photography.

1 – Introdução

A fotografia, desde os seus primórdios, se insere em contextos técnicos e sociais marcados pela hibridização. Ela é assumida, já no século XIX, tanto como prática artística quanto científica ou informativa, por exemplo. Desde o seu surgimento, portanto, já se colocam questões de cunho ontológico que, em vez de serem apaziguadas com o passar do tempo, ao contrário, tornar-se-ão cada vez mais complexas com o advento de novas tecnologias e usos da fotografia. Assim, se já por ocasião do anúncio de sua descoberta a fotografia era colocada ora no campo das artes, ora no campo das ciências, com a expansão dessa técnica para atividades sociais diversas, as categorias outrora propostas para agru-

par práticas e manifestações da fotografia de acordo com certas características previamente definidas precisam ser constantemente revistas.

A busca por uma compreensão dessas categorias fotográficas – “fotografia artística”, “fotografia científica”, “fotografia forense”, “fotografia de família” etc – pode apresentar infinitas derivações, tendo em vista que o ato fotográfico é acessível a um número cada vez maior de pessoas na contemporaneidade. Isso significa que as aplicações, usos e funções da fotografia estão em constante movimento, transitando com mais liberdade de um campo a outro do que talvez quisesse o nosso afã de ordenar e catalogar as experiências culturais humanas.

Neste sentido, a propositura de uma discussão a respeito do conceito de fotografia popular deve ser cuidadosa, a fim de não instituir mais uma categoria petrificante e inócua para se pensar os usos e funções da fotografia, que operam em um dinamismo crescente. O que proponho é a análise das implicações históricas e teóricas deste conceito, com a finalidade de verificar sua operacionalidade como estratégia de compreensão de certos mecanismos culturais que tomam a fotografia como instrumento de construção visual das experiências cotidianas.

Para esta reflexão, proponho algumas considerações a respeito do uso de termos como “fotografia popular”, “fotografia vernacular” e “fotografia de ocasião”, que eventualmente têm sido indistintamente utilizados para designar circuitos sociais da fotografia associados a estratégias de elaboração de histórias de vida. Embora esses termos por vezes se confundam em certas abordagens, creio que suas bases históricas e simbólicas justificam a necessidade de uma diferenciação entre eles. A opção que faço pelo uso do conceito de fotografia popular se dá pela constatação de que, apesar da polissemia do termo popular, ele aglutina categorias importantes para se pensar a respeito dos circuitos sociais da produção fotográfica cotidiana.

2 – Abordagens conceituais e históricas sobre a fotografia popular

Estudos de referência no Brasil quando se trata da fotografia popular têm sido feitos por Titus Riedl, pesquisador alemão radicado no Brasil. Professor da Universidade Regional do Cariri, Riedl é, também, um colecionador de itens da cultura popular, com destaque para suas cerca de cinco mil fotopinturas, muitas das quais já integraram exposições no Brasil e em outros países, além de publicações sobre o assunto.

O uso do termo fotografia popular é pouco esclarecido mesmo na produção deste que é um dos pesquisadores do assunto mais reconhecidos no Brasil. Em entrevista concedida por Riedl a Eder Chiodetto (2010), a expressão fotografia popular é utilizada, assim como o termo fotografia vernacular. Parece haver um

reconhecimento, no texto, de uma diferença entre fotografia popular e fotografia vernacular, mas não é feita uma conceituação para a primeira. Já quanto à fotografia vernacular, Riedl (2010, p. 17) define que trata-se de “uma fotografia anônima, geralmente íntima e sem pretensões artísticas”.

O autor aponta para uma concentração da produção de fotografias vernaculares, no Brasil, em locais de intensa peregrinação religiosa, como ocorre em Aparecida do Norte (SP), por exemplo. Afirma, ainda, que “os **fotógrafos populares**¹ buscavam estes lugares para obter maiores lucros, ainda que o poder aquisitivo da população em geral costumasse ser baixo” (2010, p. 21).

Riedl parece apontar para uma percepção da fotografia vernacular como um tipo de produto elaborado por fotógrafos populares. E quem seriam esses fotógrafos populares? Por que são denominados como populares, ao passo que sua produção recebe o nome de vernacular?

Embora reconheça que as escolhas e definições conceituais sejam difíceis, especialmente por implicarem no risco de se aprisionar certas dinâmicas sociais em esquemas de análise que podem se tornar excessivamente enrijecidos, creio que uma maior clareza sobre o modo como se utilizam os conceitos-chave em uma investigação científica serve para identificar a posição do pesquisador, seu local de fala. As declarações de Riedl ora mencionadas não integram um texto acadêmico, razão que talvez justifique a imprecisão com que os termos são utilizados. Busco, pois, outras reflexões que talvez ajudem a esclarecer melhor esses conceitos.

Rosa (2008) afirma não ter encontrado nenhuma expressão inteiramente satisfatória para designar esse universo fotográfico denominado por Riedl como fotografia vernacular. Para ele, 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).

Tanto Riedl quanto Rosa parecem compartilhar a noção de que esse tipo de produção fotográfica não possui, prioritariamente, grandes preocupações formais. São imagens 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,

1 Grifo meu.

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.

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, 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 imagens. 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 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 nas investigações que faço atualmente. Para pontuar melhor as razões da escolha, bem como as funcionalidades 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.

3 – Caminhos para uma construção do conceito de fotografia popular

O conceito de popular, assim como várias outras palavras, possui uma polissemia que gera uma certa insegurança quanto ao seu uso. Entretanto, 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 de Hall (2003, p. 253), algo seria considerado, então, popular, “porque as massas o escutam, compram, lêem, consomem e parecem apreciá-lo imensamente”. Essa seria uma definição de mercado do termo, sendo constantemente associada a estratégias de manipulação do povo, que se operaria por meio de um consumo massificado de bens materiais e simbólicos.

Neste sentido, é esclarecedor o modo como Barbero (2003) reorganiza a discussão acerca da cultura popular e sua relação com a massificação da sociedade. O autor define que “popular é o nome dado para uma gama de práticas inseridas na modalidade industrial, ou melhor, o ‘lugar’ a partir do qual devem ser vistas para se desentranharem suas táticas” (p. 127). E afirma também que “o massivo, nesta sociedade, não é um mecanismo isolável, ou um aspecto, mas uma nova forma de sociabilidade” (BARBERO, 2003, p. 322).

Os discursos de Barbero e de Hall parecem se alinhar no sentido de propor uma nova forma de se considerar o que é popular. Fugindo das posições românticas e folcloristas, ambos propõem uma reflexão sobre a cultura popular como um campo do qual fazem parte não apenas práticas e manifestações “tradicionais”, associadas ao passado e aos costumes rurais, mas também, e principalmente, como bem define Barbero (2003, p. 74), uma visão do “popular ligado à modernidade, à mestiçagem e à complexidade do urbano”.

A percepção do popular atrelada à noção de algo que seja amplamente disseminado é um ponto importante para se pensar o conceito de fotografia popular, tendo em vista que é justamente o caráter massificador desse tipo de imagem que permitiu a disseminação da fotografia como prática social e, conseqüentemente, o estabelecimento de usos e funções amplamente compartilhados.

Quanto à associação do fenômeno da massificação com os mecanismos de manipulação do povo, Barbero (2003, p. 322) argumenta que

pensar o popular a partir do massivo não significa, ao menos não automaticamente, alienação e manipulação, e sim novas condições de existência e luta, um novo modo de funcionamento da hegemonia.

A inclusão da noção de hegemonia nessa discussão é fundamental para perceber o massivo como um modo de funcionamento do popular na contemporaneidade que, no caso da fotografia, vem sendo forjado desde as primeiras décadas posteriores ao seu advento. Certas práticas fotográficas tornaram-se sucessivamente hegemônicas ao longo dos anos – o ferrótipo, o cartão de visita, o formato postal, o monóculo etc., sem mencionar os múltiplos usos atuais da fotografia digital – sem que isso implicasse, necessariamente, em um processo de manipulação das multidões.

Ao se analisar os usos dessas fotografias, podemos notar que são, de fato, produções caracterizadas pela massificação de formas, formatos e modos de produção, mas engendradas no bojo de circuitos sociais cujas dinâmicas propiciam constantes atualizações de práticas, sentidos e sensibilidades. Portanto, a fotografia popular apresenta-se como um campo no qual os usos particulares de produtos oferecidos de forma massiva demonstram que a hegemonia não implica necessariamente em completa manipulação ideológica, supressão total das sensibilidades ou irrelevância simbólica.

Em uma breve retomada da historiografia tradicional da fotografia, percebemos que estas questões se insinuam, embora nem sempre estejam bem esclarecidas.

Quando do surgimento de técnicas fotográficas com procedimentos mais simplificados do que o daguerreótipo, ocorre paulatinamente uma maior disseminação da fotografia, e logo se instala uma lógica na qual certos processos fotográficos eram investidos de um status social mais elevado do que outros. Segundo 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 Ribeiro (1997), a fotografia popular, partindo-se desse aspecto da massificação, se inicia com o surgimento do ferrótipo. De acordo com 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 Fabris (1991), essa popularização começa com o surgimento do formato cartão de visita, fato corroborado pela pesquisa de 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, de acordo com Fabris (1991), teve início na década de 1880, quando surge a Kodak e a fotografia se torna um fenômeno prevalentemente comercial e, progressivamente, 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 elaboração da fotografia, seu uso privado integra a construção de narrativas sobre trajetórias de vida que, para seus proprietários, são particularizadas.

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.

Neste sentido, ao tratarmos da fotografia popular, falamos de imagens que seguem, sim, certos padrões de elaboração, 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 dos usos e funções dessas imagens.

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 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, observo que alguns trabalhos se ocupam em mapear, descrever e catalogar práticas que constituiriam esse universo, tais como a fotopintura, a fotografia lambe-lambe e o monóculo, por exemplo. 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. Assim, tais investigações nem sempre se interessam por uma percepção da dinamicidade dos circuitos sociais da fotografia popular que, a propósito, têm se alterado rapidamente com o advento da fotografia digital.

Ainda recorrendo a 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 o autor,

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 levar em conta outros usos recentes da fotografia, como ocorre nas redes

sociais, por exemplo, e, face a seu caráter massivo, pensá-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 que, no passado, foram determinantes para a massificação de alguns usos da fotografia. A fotografia popular, assim como outras manifestações culturais, é um campo dinâmico, no qual o ato fotográfico, os usos e significados são constantemente reelaborados. Ampliar o debate sobre os aspectos massificadores da prática fotográfica na contemporaneidade, assim, é o caminho que tomo a fim de reconhecer e compreender a atual fotografia popular.

4 – 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. *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.

Minicurrículo

Déborah Rodrigues Borges é professora Assistente do curso de Jornalismo da Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás. Mestre em Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás.