

HISTÓRIA VISUAL DA CULTURA VISUAL: SOB OS RASTROS DE UMA HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA NA PROVÍNCIA DE GOIÁS (SÉCULO XIX)

THIAGO F. SANT'ANNA

Universidade Federal de Goiás (UFG/Regional Cidade de Goiás)

RESUMO

O presente artigo apresenta uma abordagem de estudo sobre a imagem fotográfica ancorada nas perspectivas da História Visual e dos Estudos de Cultura Visual. Em um primeiro momento, discutimos aspectos acerca de uma história da fotografia em Goiás e suas relações com o projeto de civilização no Brasil do século XIX. Em seguida, apresentamos uma abordagem teórico-metodológica ancorada na interface entre perspectivas da História Visual e dos Estudos de Cultura Visual, na busca por erigir possibilidades de análise do processo de produção de sentidos nas relações entre as imagens.

PALAVRAS-CHAVE: História; Fotografia; Visualidades; Cultura Visual.

ABSTRACT

This paper presents an approach to study on the photographic image anchored in the perspectives of the Visual History and Visual Culture Studies. At first, we discuss aspects about a history of photography in Goiás and its relations with the civilization project in Brazil nineteenth century. We then present theoretical and methodological approach anchored at the interface between perspectives of Visual History and Visual Culture Studies, in seeking to erect analysis possibilities of meaning production process in relations between images.

KEYWORDS: History; Photography; visualities; Visual Culture

Fotógrafos percorrendo a Província de Goiás: rastros de uma história

Historiadores que se enveredam a investigar imagens fotográficas no passado não enfrentam poucos desafios. Estes, se por um lado são circunscritos às dificuldades de acesso às fontes, guardadas e esparsas em arquivos públicos e privados, respectivamente, por outro lado, esbarram nos referenciais teórico-metodológicos ancorados em uma matriz de pensamento cujo texto e a escrita são dominantes em detrimento das imagens, já que imagem não é texto! Os obstáculos não são reduzidos quando são perquiridas imagens fotográficas do final do século XIX e início do século XX produzidas na Província de Goiás. Acrescentamos a estas provocações a de que a imagem fotográfica encontra-se, muitas vezes, aprisionada dentro do paradigma da ilustração ou da *mimese* que, segundo Dubois, torná-la-ia um "simples instrumento de uma memória documental do real"¹ e "resultado objetivo da neutralidade de um aparelho"². Assim, diante de tais desafios, nos propusemos a um exercício singular: enveredar pelas especificidades de uma história da fotografia na Província de Goiás no final do século XIX e apresentar, em decorrência dessa incursão, uma abordagem de estudo sobre a imagem fotográfica ancorada nas perspectivas da História Visual e dos Estudos de Cultura Visual.

Encaramos o problema dos arquivos primeiramente! Pensar sobre essa questão do acesso às fontes visuais, aos arquivos visuais, nos conduziu às palavras de Salomon, para quem tornar os arquivos acessíveis, "disponibilizá-los à mesa de leitura e transformá-los em objeto de interrogação histórica, deslocá-los das sombras que o poder lhes reservou, dá-los à luz do dia do conhecimento" é reconhecer o pulsar de "algum saber próprio aos arquivos", pois, nas palavras do autor, "os arquivos *arquivam* alguma coisa, portam traços de um saber *com* os quais a história tem o poder de fazer alguma coisa"³. E já que os arquivos, sob a ótica de Salomon, "não estão dados"⁴, a elaboração de um discurso sobre os mesmos pressupõe uma política de acessibilidade que recuse qualquer prática de interdição, qualquer condenação à agonia ou qualquer direcionamento das políticas culturais redutíveis aos museus e, portanto, comprometidas com a transformação de "todos os modos de ser da história e [de] todas as formas de arte em manifestação cultural, em manifestação do espírito da comunidade"⁵.

Por outro lado, conforme já assinalamos, não são menores estes desafios quando essa incursão busca alcançar as terras distantes do "centro" do Brasil, como a Província de Goiás no final do século XIX. Apesar de sua inspiração ser buscada nos padrões de sociabilidade circulados nas realidades de São Paulo e

¹ DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico e outros ensaios*. 8 ed. Campinas, SP: Papyrus, 2004, p. 29.

² *Id. Ibid.*, p. 32.

³ SALOMON, Marlon. Saber dos arquivos. In: SALOMON, Marlon. *Saber dos arquivos*. Goiânia: Ricochete, 2011, p. 08.

⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 14.

⁵ SALOMON, Marlon. A Danação do Arquivo: ensaio sobre a história e a arte das políticas culturais. In: SALOMON, Marlon. *Saber dos arquivos*. Goiânia: Ricochete, 2011, p. 30.

do Rio de Janeiro, a Província de Goiás estava marcada por experiências singulares da vida social, diferente, dessa maneira, das cidades centrais do Brasil Imperial.

Na segunda metade do século XIX, assistimos à consolidação do capitalismo e ascensão da burguesia brasileira nas cidades polos do Brasil. As cidades avançavam timidamente, viabilizando ruas sem planejamentos, mas eficazes. O Rio de Janeiro do século XIX apresentava-se como centro divulgador da noção de "civilização". A economia cafeeira paulista permitia verificar um melhoramento nos transportes para escoar a produção, provocando mudanças econômicas no país. A cidade de São Paulo antes "não oferecia serviços básicos mínimos, como água encanada, calçamento de ruas, iluminação a gás"⁶. As cidades e seu incipiente processo de urbanização foram marcados pela elaboração de "leis públicas", capazes de regulamentar o uso e a limpeza das cidades, proibir encontros coletivos tais como festas ou mercados nas calçadas e tomar medidas higiênicas, com suporte no discurso médico. Segundo Maria Ângela D'Incao este processo seria uma forma de separar o "lugar público" do "lugar privado"⁷.

A Província de Goiás, em sua incomparável trajetória, não teria ficado à deriva de tais mudanças de comportamentos e de consumo de artefatos simbólicos do mundo civilizado. Nesse percurso, a fotografia, não há como negar, definia-se como um desses artefatos. Até porque

Durante a primeira metade do século XIX, mais de uma pessoa, entre artistas, cientistas, amadores em geral, de diferentes lugares, como a França, a Inglaterra, e até mesmo o Brasil, passaram a se preocupar com um problema comum: a necessidade de produzir técnicas de representação da realidade que fossem mais rápidas e precisas. Com esse intuito vários processos de fixação da imagem foram desenvolvidos e alguns de seus inventores foram reconhecidos mundialmente como precursores do processo fotográfico moderno, entre os quais os franceses Joseph Nicéphore Niepce (1765-1833) e Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), e o inglês William Fox Talbot (1800-1877)⁸.

⁶ RAGO, Margareth. *Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p. 52.

⁷ D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e Família e Família Burguesa. In: PRIORE, Mary Del (org.). *História das Mulheres no Brasil*. 3a. edição. São Paulo: Contexto, 2000, pp. 223-229.

⁸ MONTEIRO, Rosana Horio. Brasil, 1833: A descoberta da fotografia revisitada. In: *Visualidades*. Revista do Mestrado em Cultura Visual. Vol. 2, n. 2, pp. 107-128, jan./jul, 2004, p. 108.

Continuando com Monteiro,

a construção da fotografia no Brasil foi parte de um contexto criado às margens dos grandes centros científicos de então, mas no centro de um processo de intercâmbio cultural que estabelecia um novo cenário dominado por uma elite composta por políticos locais, cientistas e amadores em geral⁹.

Goiás, apesar dos poucos registros de sua história da fotografia, teria atraído alguns fotógrafos, esparsos, somente na segunda metade do século XIX, precisamente, a partir de 1870¹⁰. O que teria significado à Goiás estar tão distante da experiência fotográfica quando de sua descoberta no Brasil?

Distante ou não, o projeto de modernização, pensado pelas elites políticas proprietárias e intelectuais, ao ter em vista "impulsionar o Brasil em direção ao "novo", à "civilização"¹¹, não relegou a experiência no contato com novos artefatos culturais surgidos à época na qual a prática de fotografar e ser fotografado não estava excluída. O incremento da vida urbana acompanhou uma mudança nos estilos de vida das elites brasileiras como a prática de adotar aspectos de uma cultura visual marcada por novas perspectivas do "ver" e "ser visto".

As fotografias produzidas à época, no Brasil e, particularmente, na Cidade de Goiás, bem como a prática de fazer retratos e dispô-los em lugares estimáveis no ambiente privado, sugerem-nos uma prática de aderir a expressões de uma cultura visual capaz de produzir ressonâncias nas novas vivências estéticas na vida social. Na arquitetura, por exemplo, as casas, separadas umas das outras no Rio de Janeiro, mas "sem eira e nem beira" na capital da Província de Goiás, afastavam-se das ruas, construindo calçadas, jardins e salões de visitas¹²; o aconchego do "espaço privado", as salas e os quartos decorados possibilitaram resguardar a família, as crianças e as mulheres dos olhares dos outros. A modernização transformava os estilos de vida, as vivências familiares, as sociabilidades entre os sexos. Não poderiam ter as fotografias ocupado um lugar desprezível nos ambientes sociais, haja vista que às mesmas atribuíam-se uma importância.

Entrelaçado ao processo de expansão do capitalismo liberal, tal projeto de modernização encontrava-se informado pelas concepções de "civilização", "cultura", "progresso" e "educação", configurando novas relações sociais, novas formas de sociabilidade, comportamentos e atitudes, alterando, assim, a vida cotidiana dos indivíduos. Houve uma busca por informações na Europa para fins de "descobrir" o caminho da *civilização* e de uma "cultura" mais refinada. Dentro deste projeto, a França "civilizada" representava o modelo e o espelho.

⁹ *Id. ibid*, p. 121.

¹⁰ KOSSOY, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1830-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002, p. 348.

¹¹ MUNIZ, Diva do Couto Gontijo. O Império, o piano e o ensino da "miserável música" em Minas Gerais do século XIX. In: COSTA, Cléria Botelho; MACHADO, Maria Salete Kern (Orgs.). *Imaginário e história*. Brasília: Paralelo, 1999, p. 129.

¹² D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e Família e Família Burguesa. In: PRIORE, Mary Del (org.). *História das Mulheres no Brasil*. 3a. edição. São Paulo: Contexto, 2000, pp. 223-229.

A *civilização*, para Elias, expressava “a consciência que o Ocidente tem de si mesmo”¹³. Trata-se de um parâmetro que o distingue dos “incivilizados”. Ou melhor, é o orgulho que ingleses e franceses têm de si como nações importantes para o progresso da humanidade¹⁴. O conceito de “civilização” francês refere-se a um “processo”, pois é uma evolução, passando tanto por “fatos políticos ou econômicos, religiosos ou técnicos, morais ou sociais”¹⁵, quanto podem referir-se a realizações, atitudes e comportamentos. Há uma “maneira de ser” civilizado, de agir civilizadamente. Práticas que não se encontram no conjunto da sociedade, mas num grupo que compartilha tradições e situações particulares. Desde o século XVIII, quando do aparecimento de tal palavra, “civilização” era a “suavização de maneiras”, vinculada sobretudo à aristocracia de corte¹⁶. A pessoa civilizada era polida e entrava em contato com o conhecimento. Junto à “civilização” eram reunidas as ideias de “*progresso*”, de “aprimoramento das instituições, da educação e da lei”¹⁷. O processo civilizatório era aquele que “arranca(va) a humanidade da ignorância e da irracionalidade”¹⁸. Qual o lugar da fotografia nesse esforço de empreender um “processo civilizatório” nos sertões dos goyazes?

Tal processo, no Brasil, encontrou um ambiente favorável em algumas capitais como o Rio de Janeiro e São Paulo junto a suas elites que queriam sentir-se pertencentes desse *ethos* civilizatório, compartilhar deste “universalismo abstrato” que a “civilização” oferecia. A “moral”, enquanto um conjunto de ideias sobre os caminhos do “fazer”, do “falar”, do “sentir”, seria um dos campos de atração desta “civilização” à francesa. A “civilização” abriria caminho em direção ao “progresso”. E o projeto brasileiro, desta maneira, encontrou na “civilização” dos franceses uma diretriz, um devir, em direção ao progresso, graças ao “melhoramento” das duas instituições, sejam elas reais ou imaginárias, das suas estruturas, das suas manifestações culturais. Para José Murilo de Carvalho, a “civilização” compunha o conjunto de contradições em que se ajustava a realidade social: “uma sociedade escravocrata governada por instituições liberais e representativas; uma sociedade agrária e analfabeta dirigida por uma elite cosmopolita voltada para o modelo europeu de civilização”.¹⁹ Em meio a esse cenário paradoxal, a experiência com a fotografia assinalava uma expressão de tais aspirações civilizatórias.

Vale ressaltar que o projeto de civilização brasileiro, pautado no padrão de “civilização” à francesa, difundiu-se no Brasil oitocentista. Em consonância a essa experiência, Goiás, apesar das dificuldades de tráfego e de comunicação,

¹³ ELIAS, Nobert. *O processo civilizatório: uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990, p. 25.

¹⁴ *Id. ibid.*, pp. 23-24.

¹⁵ *Id. ibid.*, pp. 24-25.

¹⁶ *Id. ibid.*, pp. 53-54.

¹⁷ *Id.*, *ibid.*, pp. 61-62.

¹⁸ CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru: Edusc, 1999, p. 22.

¹⁹ CARVALHO, José Murilo de. *A construção da ordem: a elite política imperial. Teatro das sombras: a política imperial*. 4 ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003, p. 417.

não ficou distante e “insensível aos exemplos das cidades litorâneas”. Segundo Borges,

famílias não mediam esforços, trabalho e economias para terem seus filhos formados em cidades como Rio ou São Paulo, de onde os jovens voltavam cheios de novos ideais, trazendo nova filosofia, novas ideias literárias, novos valores [...]. Foi assim que pelas estradas precárias que demandavam ao interior do país, chegaram a Goiás os porta-vozes do liberalismo e do republicanismo, correntes políticas disseminadas entre a elite brasileira, e aqui divulgadas pelos viajantes, estudantes, tropeiros, pelos livros, que continham pensamentos de vanguarda, pelos jornais da Província, cujas matérias eram, em parte, baseadas nos jornais do Rio e de São Paulo²⁰.

Esse projeto de civilizar o sertão²¹ foi responsável, portanto, no seio do pensamento das elites brasileiras, pela divulgação das imagens definidoras de uma “cultura civilizada”. É possível que a experiência com fotografias e seu processo de produção de um sentido, ancorada à ideia de civilidade, tenham constituído sujeitos partícipes desses processos, interiorizando as representações da “civilização”. Circunscritas e enquadradas pelos dispositivos dos *olhares dos outros*, traduzidas em uma linguagem grafada com a luz, as imagens das pessoas dadas a ver constituíam-nas enquanto sujeitos²².

Percebida pela sociedade como uma nova moda, própria das pessoas “civilizadas”, uma vez que permitia figurar as pessoas com uma imagem de como elas se viam e/ou gostariam de ser vistas, fazendo-as circular entre seus pares e preservando-a para gerações posteriores, a fotografia foi ganhando cada vez maior número de adeptos. No Rio de Janeiro, “ter um retrato produzido por essa técnica, aderir a essa nova moda, significava, principalmente, apresentar-se como pessoa moderna. Na década de 1840 já existiam daguerreotipistas em atividade no Rio de Janeiro, Pernambuco, Bahia, Ceará, São Paulo, Minas Gerais, Pará e Maranhão”²³. Segundo levantamento de Boris Kossoy de oito províncias que contavam com fotógrafos em atividade (Bahia, Ceará, Maranhão, Minas Gerais, Pará, Pernambuco, Rio de Janeiro e São Paulo) na década de 1840, sobe-se para quatorze na década de 1850 (acrescentando às últimas as províncias de Alagoas, Mato Grosso, Paraíba, Paraná, Rio Grande do Sul e Santa Catarina), para dezessete na década de 1860 (somando-se as províncias de Amazonas, Espírito Santo e Piauí) e para

²⁰ BORGES, Maria Helena Jayme. *A música e o piano na sociedade goiana (1805-1972)*. Goiânia: Funape, 1998, p. 46.

²¹ SANT'ANNA, Thiago F. Educar e Civilizar no sertão: rastros do imaginário social na experiência de escolarização da província de Goiás – Século XIX. *Caminhos da História*. Vol. 17, n. 1/2, pp. 117-130, 2012.

²² AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? In: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

²³ NEVES, Lucas Vieira Baeta. *História e Imagem: a sociedade escrita com a luz (Rio de Janeiro, 1840-1889)*. 2006. 226f. Tese (Doutorado em História – Universidade de Brasília, Brasília, 2006, p. 17.

vinte províncias finalmente na década de 1870 (acrescentando-se por fim, Goiás, Rio Grande do Norte e Sergipe)²⁴.

Não por acaso, o Rio de Janeiro tornou-se o principal centro fotográfico do Império, a partir do qual cresceram e disseminaram-se as casas fotográficas e profissionais dessa área, muitos deles estrangeiros. Essa posição de destaque no cenário fotográfico, bem como sua rápida difusão pelo país, não deixou de ter apoio no interesse do imperador D. Pedro II pela atividade, sendo ele mesmo grande entusiasta, adepto e principal consumidor dessas imagens no Brasil. Tal fato não deixa de ser significativo, ao apontar para a preocupação do monarca, como do governo, em relação às imagens do país produzidas e veiculadas, tanto interna como externamente²⁵. Apesar de incipiente, a experiência com a fotografia em Goiás não teria ficado à deriva, em que pesem as nuances adotadas, desta cultura visual fotográfica no interior do Brasil, pois segundo Kossoy, a atividade fotográfica em Goiás teria se dado quantitativamente da seguinte forma: entre 1870 e 1879, um fotógrafo, entre 1880 a 1889, cinco fotógrafos, e entre 1890 e 1899, três fotógrafos²⁶. Entre ausências e silêncios, à invisibilidade da fotografia para Goiás entre os anos de 1833 e 1870, sucedeu a presença de fotógrafos naquela província.

Continuando com os estudos de Kossoy, o primeiro fotógrafo de quem se tem notícia a adentrar as terras goianas, foi José Severino Soares, por volta de 1879²⁷. Sua atuação como fotógrafo era dividida com a de comerciante de diversos produtos e artigos, em Goiás, Minas Gerais e no Mato Grosso. Mas Soares também se anunciava como dentista e negociava sal. A Cidade de Goiás, capital da Província, em nota de jornal, chegou até a lamentar a ausência de fotógrafos entre os anos de 1883 e 1893, quando Soares partiu para Uberaba.²⁸ Em 1902, o referido fotógrafo já anunciava nas terras goianas que pretendia exibir "vistas atractivas" e fazer "trabalhos dentarios".²⁹

João Philemon foi outro fotógrafo que apareceu na Cidade de Goiás nos anos 1880. Associado a Philemon & Dôres, anunciavam dupla habilidade, como "dentistas e retratistas"³⁰. Mas ao desfazer a sociedade com Dôres, Philemon organizou seu estabelecimento na própria residência, no Largo do Chafariz e, em 1890, atravessou o Rio Vermelho e mudou-se para a Rua do Carmo.

Alencastro Veiga atuou como fotógrafo na Cidade de Goiás entre 1897 e 1902, tendo sido autor de vistas da capital e arredores em cartões-postais, conforme relata-nos Kossoy, o que colocou a fotografia goiana num patamar

²⁴ KOSSOY apud NEVES, *História e Imagem ... Op. cit.*, p. 17.

²⁵ NEVES, *História e Imagem ... Op. cit.*, p. 18.

²⁶ KOSSOY, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1830-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002, pp. 334-373.

²⁷ KOSSOY, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1830-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002, p. 298.

²⁸ *Id. ibid.*, p. 298.

²⁹ *Goyaz*, 10 nov. 1902, p. 4 apud KOSSOY, *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro.. Op. cit.*, p. 298.

³⁰ KOSSOY, *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro.. Op. cit.*, p. 257.

acessível ao grande público, para além dos interesses privados disseminados, principalmente, com o *carte de visite*³¹. O *carte de visite*

nada mais era do que uma foto colada sobre um cartão suporte, com as dimensões de 5,25 X 10,2 cm aproximadamente, e cuja finalidade era a de oferecer a amizade a amigos e parentes "como prova de... (amor, amizade, etc.)". Seu introdutor foi André Adolphe Eugène Disdéri (1819-1890), que patenteou o processo em 1854 na França³².

Ao ter proporcionado a popularização do retrato, o *carte de visite* tornou-se moda e sua troca um capital simbólico no século XIX para a construção, manutenção e reforço dos laços afetivos, mesmo quando as pessoas estavam distantes. Antecedendo o álbum de família, o retrato à la *carte de visite* diluiu dores emanadas das distâncias entre as pessoas e contribuiu para a manutenção das relações sentimentais.³³ Inúmeros fotógrafos souberam aproveitar essa moda a fim de cavar um lugar nesse profícuo campo de trabalho.

Essas experiências profissionais com a fotografia não estavam isoladas, porém, de inúmeras outras, como as de fotógrafos amadores e também trabalhadores que teriam deixado suas marcas nas terras goianas, mas cujos registros não puderam ser preservados para a posteridade. Isso nos revela que a Cidade de Goiás, em meados do século XIX, encontrava-se atenta às manias e invenções que apareceram nos grandes centros, principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo. Muitos goianos, inclusive, teriam investido em fotografias produzidas por alguns nomes renomados nesse campo chegando, até, em alguns casos, a dirigir-se a esses lugares a fim de presentear entes queridos com fotografias que haviam sido feitas por profissionais de alto gabarito.

Um nome que aparece em algumas fotografias que circularam pela Cidade de Goiás e resistiram ao tempo, é o de Alberto Henschel (1827-1882), alemão de Berlim. Este fotógrafo tornou-se sinônimo de "avanço" para os apaixonados pela fotografia e apresentava traços do que hoje conhecemos como empreendedorismo, pois, à época, fez parcerias profissionais frutíferas e, com suas viagens à Europa, pôde inteirar-se dos progressos na arte de *desenhar com a luz* e trazer equipamentos inovadores, o que lhe possibilitou dar visibilidade às experiências com a fopintura. Construiu, em 1870, uma sociedade com Francisco Benque e, ambos, favorecidos pela paixão que o Imperador D. Pedro II tinha pela fotografia, tornaram-se "photographos da Caza Imperial"³⁴.

³¹ Id., *ibid.*, p. 316.

³² KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. 3 ed., São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 38.

³³ Nos arquivos públicos do Estado de Goiás existem diversos exemplares do *Carte de Visite*, a destacar o Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos - Brasil Central e o Museu de Imagem e Som de Goiás.

³⁴ KOSSOY, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1830-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002, p. 178.

Os rastros deixados pelas fotografias na história do século XIX e início do século XX não foram poucos e, diante dos vestígios de inúmeras experiências profissionais, alguns fotógrafos amadores lançaram-se à prática fotográfica, sem qualquer preocupação com a sobrevivência pessoal, como parece ser o caso de J. Craveiro. Funcionário público de carreira, "seu Craveiro", como era conhecido, atuou como servidor na Fazenda Nacional, admitido como escriturário por concurso em 1906. A partir de 1918, atuou na Delegacia do Tesouro Nacional como contador chefe, oficial da Caixa Econômica Federal, procurador fiscal, além de praticar chefias em serviços de inspeção. Bem empregado, Craveiro não precisaria "viver de fotografia". Mesmo assim, segundo relata-nos no livro, ele "não se contentava com o apenas 'bater' a fotografia, mas estudava sua técnica e arte", "fazia registros dos dados técnicos das fotos realizadas, para futuras análises, que resultavam no aprimoramento de seu trabalho"³⁵. Sua coleção contém hoje inúmeras fotografias e negativos de cenas, retratos familiares, passeios, piqueniques.

Esse rol de fotógrafos que teriam passado por Goiás, em específico a capital da Província, a Cidade de Goiás, deixou alguns registros fotográficos que resistiram ao tempo, ainda que não pudessem contar com os cuidados das gerações futuras. Provavelmente produziram inúmeras outras imagens fotográficas que se perderam no tempo, ou não foram enquadradas, ou foram deliberadamente destruídas por eles, pois a fotografia no século XIX e no avanço do século XX era uma prática ancorada na realização de testes, nas anotações sobre horários do registro, nas condições climáticas, além de experiências com a abertura do diafragma e o controle da velocidade. Convencidos de sua aura artística, o descarte do que não teria ficado bom sempre foi uma prática comum ao mundo da fotografia.

Enquanto uma prática aglutinada a outras, a experiência como fotógrafo não pode ser vista como um bloco homogêneo, até porque muitos fotógrafos, sejam profissionais ou amadores, realizavam inúmeras outras atividades. Entre autônomos, fotógrafos de imprensa, fotógrafos oficiais, amadores "batedor de chapas", segundo a classificação de Ana Mauad³⁶ atribuída a outras experiências, possivelmente não diretamente atribuíveis à Goiás, não se era fotógrafo somente. Dessa maneira, não há muito sentido perguntar sobre quem é o fotógrafo, já que uma análise em torno do processo de produção de sentidos está em busca de algo para além das intenções desses atores. Recusar a identidade do autor da fotografia, as suas intenções sobre o que ele pretendeu dar como enfoque e/ou visibilidade, ao excluir aquilo que não lhe interessava e nem o que escolheu "iluminar uma parte escurecendo as

³⁵ CRAVEIRO, J & poetas. *Goyaz e Serradourada*. 1911 a 1915. Goiânia: ed. do Autor, 1994, p. 16.

³⁶ MAUAD, Ana. Através da imagem: fotografia e história interfaces. *Tempo*. Rio de Janeiro, vol 01, n. 2, 1996, pp. 73-98.

demais³⁷, ancora-se em uma perspectiva que abdica de noções de verdade, originalidade e autor.

Da mesma forma, o modelo proposto por Kossoy, chamado de "componentes de ordem material", compreendido como os "filtros individuais", ou seja, "psicológicos, sociais, ideológicos etc.", um "repertório pessoal" composto de certa "bagagem artística, habilidade técnica, experiência", não pode ser tomado como uma pré-condição anterior à própria fotografia. Esses "filtros" existem "na" fotografia e só podem ser mapeados ao longo de sua análise³⁸.

Uma terceira ressalva que poderia ser aqui ressaltada - em um procedimento analítico de imagem e do seu processo de produção de sentido - refere-se à perspectiva que se pauta em uma construção social da imagem tomada como se um contexto socioeconômico-simbólico causasse uma imagem fotográfica. A imagem está ancorada em condições não discursivas, mas não pode ser tomada como consequência delas. O próprio Meneses ao definir a História Visual como uma abordagem que "examina a dimensão visual da sociedade"³⁹ e estuda os problemas visuais, nega os contextos pré-formados, relevando a importância de contextos mais situados.

Uma História Visual da Cultura Visual: rastros de uma abordagem

Ao percorrermos por outras vias de pensamento sobre a imagem fotográfica e a cultura visual, nos inspiramos em Meneses, Delaporte e Mitchell. Trata-se de uma perspectiva de História Visual entrelaçada aos Estudos de Cultura Visual, ou seja, uma História Visual da Cultura Visual. Segundo o primeiro, a História Visual, enquanto um ângulo de observação da sociedade, é um "campo de operação de grande valor estratégico para o conhecimento histórico da sociedade, na sua organização, funcionamento e transformação" que não pode ser compartimentalizado ou atomizado⁴⁰. Envolve, aqui, o manuseio da categoria da visualidade tomada como "conjunto de discursos e práticas constitutivas das distintas formas da experiência visual em circunstâncias historicamente específicas"⁴¹. Delaporte, em importante estudo sobre a fotografia, afirmou que esta "não é a imagem da realidade, senão um

³⁷ SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrado, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 39.

³⁸ KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. 3 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 32.

³⁹ MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Fontes Visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, n. 45, pp. 11-36, 2003, p. 28.

⁴⁰ MENESES, Ulpiano. Rumo a uma "História Visual". In: MARTINS, J. S.; ECKERT, C.; NOVAES, S. C. (orgs.). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. São Paulo: Edusc, 2005, p. 33.

⁴¹ MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Fontes Visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, n. 45, pp. 11-36, 2003, p. 28.

dos meios que permite descrevê-la tornando-a visível⁴². Em direção à confecção desta rede de conceitos, Mitchel⁴³ ressaltou que a imagem fotográfica precisa ser pensada à luz do conceito de cultura visual que

pode ser definida não apenas como o campo de estudos da construção social do visual em que se operam imagens visuais e se realiza a experiência visual. Pode ser também entendida como o estudo da construção visual do social, o que permite tomar o universo visual como terreno para examinar as desigualdades sociais⁴⁴.

Sob esta ótica, as imagens fotográficas podem nos possibilitar descrever "modos de ver"⁴⁵ compreendidos como uma prática que estabelece um lugar no mundo, ancorado em uma escolha e nas relações entre as coisas e quem olha⁴⁶. Vale ressaltar que o sujeito nesse processo não é um sujeito que olha como se fosse um sujeito *dado a priori*. O sujeito que olha tanto o enquadramento do visor da câmera quanto a imagem fotográfica à frente é um efeito de processos socioculturais e simbólicos, e aqui destacamos, visualidades que tornam possível a sua visão de alguma coisa. As visualidades aqui compreendidas como "conjunto de discursos e práticas constitutivas das distintas formas da experiência visual em circunstâncias historicamente específicas"⁴⁷.

Enquanto ordens de visibilidades, as visualidades encampam a condição relacional das imagens. Imagens nunca estão sozinhas, porque estão sempre em relação com outras imagens, pois como o próprio Rouillé destacou, "entre o real e a imagem sempre se interpõe uma série infinita de outras imagens, invisíveis porém operantes, que se constituem em ordem visual, em prescrições icônicas, em esquemas estéticos"⁴⁸. Esta condição de intervisualidade desvela-nos um processo de produção de sentido, onde imagens remetem a outras imagens e, daí, conferem significados ao social, fazendo com que algo possa "ser visualizado" como uma experiência do possível. A perspectiva apontada é a de que o sentido, assim como o processo de produção e recepção de imagens, não é um ato particular, não é fixo ou já dado, mas é uma construção que se aproxima do "ato de ver" bergeriano para quem "estabelece nosso lugar no

⁴² DELAPORTE, François. *Anatomía de las pasiones*. Barranquilla; Colômbia: Ediciones Uninorte, 2007, p. 89.

⁴³ MITCHELL, W. J. T. Showing seeing: a critique of visual culture. *Journal of Visual Culture*. Vol. I (2), pp. 165-181, 2002.

⁴⁴ MITCHEL apud KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens. *ArtCultura*. Uberlândia, v. 8, n. 12, pp. 97-115, jan-jun, 2006, p. 108.

⁴⁵ BERGER, John. *Modos de Ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

⁴⁶ *Id., ibid.*, pp. 10-11.

⁴⁷ MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Fontes Visuais, cultura visual, história visual... *Op. cit.*, p. 28.

⁴⁸ ROUILLÉ, André. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009, p. 42.

mundo circundante⁴⁹. De tal modo, não é possível desvencilhar o sentido do seu processo de produção.

Sob essa perspectiva, a operação de análise circunscrita em uma perspectiva da História Visual e dos Estudos de Cultura Visual, demanda-nos abrir fronteiras e adotar uma leitura transdisciplinar ou pós-disciplinar e, atenta às visibilidades fotográficas que tornam visível uma experiência de dar-se a ver, constituinte e constituída em um regime visual que preside-as na constituição de corpos, comportamentos e relações sociais, em suma, de sujeitos.

O território dos Estudos de Cultura Visual abrange um campo de estudos aberto sobre “diversos aspectos da visualidade buscando fomentar e responder questões que se entrecruzam a partir de campos de estudo como a história da arte, a estética, a teoria fílmica, os estudos culturais, a literatura e a antropologia⁵⁰. Esta área de estudos nos é valiosa, pois, ao tomar a visão como uma “prática social”, “construída socialmente e localizada culturalmente⁵¹, nos possibilita emaranhar com o campo da cultura, tomada como “um conjunto de significados partilhados e construídos pelos homens [e pelas mulheres] para explicar o mundo⁵². Trata-se, portanto, de uma forma de expressão, continuando com a autora,

e tradução da realidade que se faz de forma simbólica, ou seja, admite-se que os sentidos conferidos às palavras, às coisas, às ações e aos atores sociais se apresentam de forma cifrada, portando já um significado e uma apreciação valorativa⁵³.

Como conjunto de “significados partilhados e construídos” pelas pessoas, individual e coletivamente, a cultura é uma rede que atravessa a sociedade, o “todo social”, tornando fronteiriças as rígidas demarcações até então feitas entre o popular/erudito, o privado/público, o econômico/social/político. Em se tratando da “cultura visual”, abrange este complexo sistema de significações construídas em consonância com as regras do regime de visibilidade/visualidade da sociedade goiana do século XIX. Dessa forma, essa imensa gama de significados/códigos construídos dentro deste regime de visibilidade conforma e atravessa tanto as práticas de fotografar quanto a de ser fotografado. Tal “cultura visual” ou “rede de significações visuais” possibilita configurar um conjunto de argumentações e práticas que passaram a definir a maneira como se deu a experiência com fotografias na sociedade goiana do século XIX.

A captação de uma imagem fotográfica por meio de um processo químico, físico e óptico – cuja produção no Brasil do século XIX demandava alguns minutos sem movimento em frente à parafernália de um fotógrafo –

⁴⁹ BERGER, John. *Modos de Ver... Op. cit.*, p. 09.

⁵⁰ GUASCH apud MARTINS, Raimundo. Das belas artes à cultura visual: enfoques e deslocamentos. MARTINS, Raimundo. (org.). *Visualidade e Educação*. Goiânia: FUNAPE, 2008, p. 29.

⁵¹ MITCHELL apud MARTINS, Raimundo. Das belas artes à cultura visual... *Op. cit.*, p. 29.

⁵² PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p. 15.

⁵³ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p. 15.

estabelecia uma relação política entre fotógrafo e fotografado, constituído/constituente de um regime de visibilidade. Isso porque a

visibilidade não está do lado do objeto (dos elementos sensíveis ou das qualidades visíveis das coisas, das formas que se revelariam à luz) nem do lado do sujeito (de seus aparatos de sensibilidade ou percepção, de seus sentidos, de sua vontade de olhar)⁵⁴.

Ao contrário disso, a visibilidade é um regime que abrange regras capazes de conduzir as posições de sujeitos ali percebidas. Tal regime de visibilidade se estabelece a partir da máquina óptica que “abre o objeto ao olhar, ao mesmo tempo, o olho que observa”⁵⁵, determina aquilo que se vê ou se faz ver, e alguém que vê ou que faz ver. Dessa forma, cria-se um padrão de exposição e de normatização dos corpos, que passam a ser objeto do olhar, a ter “qualidades visíveis” assentadas/os nas condições de produção que, à época, evocavam interesses situados.

Nessa perspectiva, as imagens fotográficas são fontes de acesso às representações sociais do corpo percebidas como “uma forma de conhecimento, socialmente elaborada e partilhada, com um objetivo prático, e que contribui para a construção de uma realidade comum a um conjunto social”⁵⁶. Assinalamos que tais representações sociais empreendem um campo de sentidos por meio dos quais são traduzidos como “sistemas de interpretação que regem nossa relação com o mundo e com os outros”⁵⁷. Tais matrizes orientam nossas ações no mundo, ao nomearmos e definirmos os mais diferentes aspectos da realidade diária. São estas representações sociais que nos permitem interpretar este mundo, tomar decisões e nos posicionarmos na realidade social. Elas são social e culturalmente produzidas e seu objetivo é justamente o de instituir o real em seus aspectos social e individual, o de orientar comportamentos e práticas sociais.

O propósito de analisar fontes visuais não pode ser, dessa forma, atrelado ao intuito de encontrar a “verdade” sobre uma vida social, como poderia ser a da sociedade goiana oitocentista, e nem de descobrir o seu significado oculto, mas de perceber como uma possível realidade social foi dada a ver, foi percebida e visualizada por diferentes olhares situados. Considerar, dessa forma, as fotografias como fontes e não como ilustrações é um desafio desse estudo, pois significa efetivamente tomá-las como uma visualidade que produz o acontecimento.

⁵⁴ LARROSA, Jorge. Tecnologias do Eu e Educação. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.) *O Sujeito da Educação. Estudos Foucaultianos*. 5 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994, p. 61.

⁵⁵ *Id. ibid.*, p. 61.

⁵⁶ JODELET, Denise. Representações Sociais: um domínio em expansão. In: JODELET, Denise (Org). *As Representações Sociais*. Tradução de Lílian Ulup. Rio de Janeiro: UERJ, 2001, p. 22.

⁵⁷ *Id. ibid.*, p. 22

Longe de conceber as fotografias como “espelho fiel dos fatos”⁵⁸, e sem percorrer pela proposta metodológica que as tomam como “portadoras de significados não explícitos e omissões pensadas, calculadas”⁵⁹, é pertinente tomá-las como constituídas e constitutivas dos sentidos por elas mobilizados. Ao invés, portanto, de desvendar, decifrar, decodificar os significados estabelecidos na operação de exclusão/inclusão - como se eles estivessem “por dentro”, bem no fundo, da narrativa fotográfica - os sentidos presidem e constituem a historicidade, a descontinuidade das representações forjadas nas imagens fotográficas. Em suma, as imagens ocupam lugares simbólicos e de significações na vida social ao se comportarem como “membranas que se desprendem da matéria, de superfícies, objetos e estruturas” e “nos intrigam e questionam porque nos interpelam”⁶⁰.

Nessa perspectiva, uma análise de imagens fotográficas ancorada na perspectiva de uma História Visual dos Estudos de Cultura Visual implica não “contextualizar” as imagens fotográficas a partir de um viés social/econômico/político, pois discordamos da perspectiva voltada para pensar a fotografia na qualidade de imagens que apresentam “um conhecimento de aparência”, que “guardam em si apenas indícios, a face externa de histórias que não se mostram, e que precisamos desvendar”⁶¹.

Historicizar as condições de produção das imagens fotográficas significa atender para as fronteiras diluídas entre a imagem e a ordem visual que a constitui e por ela também é constituída, articular os conhecimentos formais, técnicos, como o tamanho, a amplitude, o tipo de fotografias com os inúmeros contextos possíveis de serem visualizados por uma análise de imaginários sociais na Província de Goiás do século XIX, da modernização e da civilização, da configuração dos espaços públicos e privados, da emergência dos novos hábitos, comportamentos e costumes, dos trabalhos e das práticas de lazer, em suma, das diversas formas de relações sociais entre brancos e negros, livres e escravos, homens e mulheres. Afinal, as imagens nunca estão sozinhas e só são produzidas se levarmos em conta não apenas suas condições técnicas e históricas de produção, mas também de consumo e de circulação.

Não há como negar a importância da busca por informações acerca do processo fotográfico, operação que inclui momento, local e perspectiva em que foram congeladas determinadas imagens. O enquadramento escolhido pelo fotógrafo, o foco, o cenário e os elementos que compõem a fotografia, desde objetos a pessoas, bem como sua distribuição espacial, poses e usos, são configurados de forma a dar um sentido à imagem que se quer veicular e, sobretudo, ao modo como deve ser representada.

É um pouco com esses olhares que propomos ao leitor alguns referenciais teórico-metodológicos, ancorados na interface entre História Visual e os Estudos de Cultura Visual, para observar e analisar imagens fotográficas

⁵⁸ KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. 3 ed., São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 22.

⁵⁹ *Id. ibid.*, p. 22.

⁶⁰ MARTINS, Raimundo. Das belas artes à cultura visual: enfoques e deslocamentos. MARTINS, Raimundo. (org.). *Visualidade e Educação*. Goiânia: FUNAPE, 2008, p. 32.

⁶¹ KOSSOY, Boris. Construção e desmontagem da informação fotográfica: teoria e história. In: *Revista USP*. São Paulo, n. 62, pp. 224-232, jul/ago, 2004, p. 224.

goianas produzidas por Severino, Philemon, Alencastro Veiga ou Craveiro, na transição do século XIX para o século XX. Olhares passíveis de ampliar o desafio dos historiadores ao acionar um procedimento de “desconstrução” das imagens fotográficas, na busca por desmontá-las, construir suas condições de produção visual, em vez de tomá-las como verdade ou como esconderijo dos significados. Olhares cravados, neste artigo, em alguns rastros da história da fotografia goiana cujas imagens tanto “criam o real”⁶² quanto tornam possíveis múltiplas perspectivas teórico-metodológicas.

Sobre o autor

Thiago F. Sant’Anna é professor adjunto da Universidade Federal de Goiás/Regional Cidade de Goiás. É doutor em História pela Universidade de Brasília, com Pós-Doutorado em Arte e Cultura Visual pelo Programa de Pós-Graduação em Artes e Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais, da Universidade Federal de Goiás, onde atua como professor do quadro permanente. E-mail: tfsantanna@yahoo.com.br.

Artigo recebido em 15 de junho de 2014.

Aprovado em 15 de julho de 2014.

⁶² ROUILLÉ, André. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009, p. 07.