

O olhar sobre a criança e os códigos simbólicos do batismo em fotografias de álbuns de famílias de moradores da região norte do município de Londrina – PR

André Camargo Lopes

Mestre em História Social pela Universidade Estadual de Londrina, doutorando em História pela UNESP. É professor da Rede Estadual de Ensino Básico do Estado do Paraná.

Artigos

RESUMO

As fotografias de batismo refletem dois caminhos perceptivos: o da visualidade da criança enquanto membro de um grupo social e o da estrutura dos códigos sociais que envolvem esse ritual de iniciação na vida cristã. Pretende-se neste texto debater estes aspectos da visualidade fotográfica a partir da análise dos deslocamentos do olhar sobre o foco compositivo. A amplitude (1900-1970) do recorte temporal favorece a visualização de dois padrões compositivos distintos: o foco na criança em trajes de batismo, e as imagens cujo evento do batismo torna-se o foco. Tal constatação é debatida no texto a partir da legitimação do instantâneo como recurso fotográfico aceito no imaginário social. Propõe-se neste debate a amplitude das referências e a dinamicidade da cultura visual na qual os agentes produtores de imagem estão envolvidos.

Palavras-chave: Instantâneo; Infância; Fotografia; Batizado; Visualidade.

ABSTRACT

The baptism's photography reflects two ways perceptive: the visuallity of the child as member of one social group and the of the socials codices structure what involve this initiation ritual of the Christian live. Claim this text to debate this aspects of the visuallity photographic from of the analysis of the displacement of the look about the compositive focus. The abundance (1900-1980) of the time outline favor the visualization of two models disctints compositives: the focus on child in baptism dress, and the images whose event of the baptism turn the focus. So discovery is debating in text from of the legitimization of the candid picture as photographic recourse accept in social imaginary. Propose this debate the abundance of the references and the dinamicness of the visual culture about the agents producers of image be involve.

Keywords: Candid picture; Childhood; Photograph; Baptism; Visuallity.

Recebido em: 12/07/2013 Aprovado em: 09/10/2013

As imagens de crianças são os referenciais visuais permanentes nos acervos fotográficos de famílias e remetem a afecionalidade social de um período entorno da infância. São imagens tematizadas predominantemente relacionadas a ritos de passagem das crianças dentro do núcleo familiar e social, estruturando, ao mesmo tempo em que evidenciam as representações que determinados grupos sociais projetam a infância. Essa produção visual da infância é um processo de construção e afirmação de signos que legitimam o imaginário social dominante, sendo assim, a construção do olhar é um elemento determinante para a compreensão dos signos resultantes no conjunto imagético fotográfico. Diferentemente da produção da imagem, a compreensão da construção do olhar para o pesquisador se dá a partir do contato com a imagem, é um processo de construção inverso, no qual se caminha da composição acabada, montada em um álbum, um porta-retratos, ou solta em caixas de sapatos e latas (tratando aqui apenas das fotografias domésticas ou cotidianas de acervos de famílias). A busca desse olhar produtor de sentido ocorre em uma varredura que se propõe compreender o imaginário estruturador de uma lógica visual.

Os acervos fotográficos são compostos por verdadeiras variações de temas e espaços que mais refletem a necessidade de preservação e organização das fotografias enquanto memória, do que a tentativa de se construir uma narrativa linear de eventos através de conjuntos fotográficos. Compete ao pesquisador o ofício de montar o quebra-cabeça destes conjuntos, e quando somados a outros a organizá-los em uma lógica temática que viabilize a análise de um “pensamento visual” ou uma “estética visual cotidiana” no grupo social estudado.

Durante dois anos (2009-2011) a montagem deste mosaico visual foi realizada dentro de um projeto de pesquisa extracurricular, o “Clube da Fotografia”¹. O ponto inicial do projeto se pautava no fato de que a presença de uma narrativa visual no cotidiano social, principalmente nos setores mais empobrecidos, estava diretamente associada ao desenvolvimento tecnológico das técnicas de reprodução de imagem. Uma questão sociológica que se impõem as reflexões sobre a “imagem de si” produzida no decorrer do século XX e que universalmente está diretamente enraizada na história da arte e suas tecnologias.

Na própria problematização foi imperativa a necessidade de se refletir a imagem fotográfica a partir de quatro pontos determinantes de sentido: A) quais os temas fotográficos que foram apresentados; B) nos acervos analisados, como os temas estavam organizados, e em que intensidade esses temas foram reorganizados; C) a composição fotográfica e o que os proprietários sabem (ou querem tornar conhecido sobre essas imagens); D) a produção da imagem – organização compositiva, recursos técnicos, autores das imagens e os signos atestadores dos eventos².

1 Desenvolvido entre os anos de 2009-2011 no Colégio Estadual Roseli Piotto Roehrig na região norte de Londrina e estava integrado neste período, ao Projeto Contação do Departamento de História da Universidade Estadual de Londrina. Este projeto de extensão tinha na sua origem o desafio de aproximar o discurso histórico praticado em sala de aula ao cotidiano social e cultural dos alunos, revelando a estes, novos caminhos de descobrimento da história como sendo sua própria história. Em meio a tal desafio se propôs como objetivo do projeto e da própria escola como uma instituição formadora de cidadãos, que os levantamentos de imagens e entrevistas resultassem em um acervo de história local e sua disponibilização à comunidade na Biblioteca do colégio, como uma forma de constituição e consolidação de uma identidade local.

2 As reflexões de Boris Kossov (2001) foram extremamente válida para constituição

Logo se impôs à análise uma reflexão sobre os modos como esses grupos sociais se fotografam e se deixam fotografar, assim como o modo como se permitem visualizar dentro de seu acervo visual³. Ou seja, toda a pesquisa que se desenvolveu no projeto Clube da Fotografia voltou-se para questionamentos sobre as práticas sociais geradoras das imagens, os temas predominantes e os sistemas técnicos e sociais que incorporaram essa atividade fotográfica. Essas preocupações de análise orientaram – mesmo que a partir de fragmentos de coleções – o entendimento da construção do olhar fotográfico – pois quando colocadas em análise, as fotografias divididas em períodos revelaram práticas predominantes, todavia heterogêneas.

A pesquisa envolveu em média cinquenta famílias, e a proximidade social e cultural favoreceu a padronização dos

desta percepção na pesquisa.

3 Acerca desta perspectiva das apropriações da fotografia e do álbum de família e suas respectivas funções dentro da lógica dos grupos familiares que geram mutilações físicas da imagem fotográficas e resignificações narrativas, Schapochnik (2006) aponta que os deslocamentos destas fotografias das famílias pelos diversos espaços (sala, quarto, corredores) e recipientes (álbuns, caixas, envelopes e gavetas) da casa, parecem obedecer a um sentido lógico que transita entre a determinação e o acaso, numa ação do que se pretende expor ou esconder dos olhos do outro. Sendo assim, em meio a uma lógica que permite a preservação e a exposição das imagens fotográficas que incidem sobre a memória familiar, também deve haver uma lógica interna presidindo a formação e a organização das coleções. Existem ocasiões propícias ao registro fotográfico, em que em última instância remetem a momentos em que se confirma a continuidade e coesão do grupo familiar. Fato que evidencia o desejo e uma ação deliberada de registrar aquilo que se considera digno de ser lembrado.

conjuntos compositivos das imagens, assim como a ampliação dos temas propostos. Decorrentes das migrações internas do município ao longo dos anos de 1970, 1980 e 1990, grande parte das famílias abordadas apresentava as mesmas características sociais, e principalmente, uma relação muito próxima com as imagens fotográficas⁴. A coleta de imagens fotográficas resultou em um acervo digitalizado de 1057 imagens, tal qual o apresentado abaixo na tabela:

4 Para mais detalhes sobre a abordagem de ensino e pesquisa que envolveu o projeto Clube da Fotografia, ver Lopes (2011).

Quadro I - catalogação geral de motivos fotográficos/ quantidade por períodos

TEMA	Total	sem data	Dec. 1930	Dec. 1940	Dec. 1950	Dec. 1960	Dec. 1970	Dec. 1980
Casamento	294	32	2	12	46	74	60	68
Batismo católico	126	12	-	-	15	54	33	12
Batismo evangélico	1	-	-	-	-	-	1	-
Primeira Comunhão	69	4	-	1	16	20	25	3
Retrato de família	28	12	1	-	3	6	3	3
Lembrança de Aparecida - SP	161	38	-	2	32	46	17	26
Promessa/ ex-voto	16	1	-	1	3	8	2	1
Recordações de trabalho	20	11	-	-	1	1	6	1
Futebol	8	-	-	-	1	7	-	-
Aniversário	49	4	-	-	13	12	15	5
Dupla sertaneja	1	-	-	-	1	-	-	-
Lazer - passeios aos parques, áreas públicas, cavalgar;	30	2	1	2	11	1	4	9
Velório/Enterro	4	1	-	-	1	2	-	1
Lembrança escoteiros	1	-	-	-	1	-	-	-
Lembrança exército	10	-	-	-	-	-	10	-
Retrato de filhos	62	12	1	6	21	17	2	3
Espaço Urbano	3	-	-	-	-	1	-	2
Fotografias de bustos	74	9	-	-	22	43	-	-
Animal doméstico	8	1	-	-	1	5	1	-
Curso	1	-	-	-	-	-	1	-
Lembrança escolar	51	-	-	-	1	21	18	11
Fotografias de anjinhos marianos	11	2	-	-	3	1	1	4
Fotografia de jovens casais	14	1	-	1	1	6	5	-
Automóvel	7	-	-	-	1	6	-	-
Área rural	8	-	-	-	-	5	1	2
TOTAL	1057							

A busca por uma lógica estruturadora desta visualidade remete para a necessidade de uma estruturação temática das fotografias, constituindo assim um repertório visual que possibilite um confronto dos signos estruturantes da imagem, para posteriormente projetar as práticas sociais que envolvem a produção e os usos da imagem fotográfica.

Sobre a abordagem da imagem fotográfica, Barthes (1986) ao tencionar suas reflexões para a produção de sentido da imagem, remete a duas abordagens que se complementam: a sociológica – usos da imagem e os sentidos atribuídos a esse produto visual; e a própria imagem em si, em uma abordagem semiótica – sua estrutura interna. Segundo o autor, a

análise estrutural da imagem fotográfica deve anteceder a análise sociológica propriamente dita. São os signos estruturados e organizados na visualidade deste corpo que devem ser tomados como elementos de análise antes mesmo da compreensão de seus usos sociais. E é esse aspecto semiótico que se pretende desdobrar nesse texto, como uma ferramenta possível na análise da visualidade em uma perspectiva historiográfica.

Essa definição se complementa pelo conceito de signo e mito estruturado por Barthes, visto que os signos remetem a uma natureza primeira de significações e estão presos (no caso da imagem fotográfica) à própria visualidade da fotografia (a persistência do referente); já o mito é discurso, é um elemento da análise do signo, mais elaborado, e segundo o próprio Barthes, é histórico, logo a apreensão de seus significados está condicionado aos usos e compreensões deste conjunto de elementos. Visto dessa forma, torna-se compreensível a necessidade que a análise do tema fotográfico demanda por uma série temática. Essa série viabiliza a estruturação de um conjunto de referentes que indicam uma organização de signos e que projetada dentro da perspectiva de análise historiográfica possibilita a compreensão do pensamento visual e de seus códigos em períodos distintos, viabilizando uma análise sociológica propriamente dita: quais fenômenos atuam sobre esse campo de percepção em determinado período? O que levou à manutenção de determinados signos e à transformação de outros? Qual o papel dos agentes produtores em relação à imagem?

A constituição da infância como mensagem fotográfica de um código social

Retomando o quadro de motivos fotográficos catalogados ao longo do estudo, percebe-se que a presença da figura da criança neste conjunto fotográfico corresponde a 574 imagens fotográficas devidamente catalogadas, dividindo, porém, a composição ora com a família, ora com outros elementos que deslocam o foco narrativo da temática infância. A infância neste acervo é tema de 259 imagens fotográficas (registradas entre os anos de 1900 até 1970) que podem ser classificadas nas seguintes categorias temáticas: A) a criança dentro do núcleo familiar; B) a criança infantilizada; C) a criança retratada a caráter – em estúdio; D) a fotografia de anjinhos; E) as fotografias de passeio. As fotografias de batismo encontram-se em duas destas categorias:

Quadro II – Categorias fotográficas

Categoria	Composição	Evento	Autor/fotógrafo
A criança dentro do núcleo familiar	Fotografias predominantemente em grupos; nas composições de estúdios percebe-se o arranjo do cenário; quando realizada por amadores o foco do arranjo se limita a pose do grupo ou indivíduo.	Aniversários; composições de retratos de família; passeios; viagens; primeira comunhão; batizados.	As fotografias de aniversário que passam a ter predominância na década de 1970 são, em sua maioria, realizadas por fotógrafos amadores, geralmente um parente ou um vizinho, os outros eventos tendem a ter a predominância ainda de fotógrafos profissionais, principalmente os ambulantes – no caso do batismo, até a popularização das câmeras digitais, a presença destes vai até o final da década de 1990.
A criança retratada a caráter – em estúdio	São composições mais sólidas que atravessam regiões – geralmente as crianças concorrem à visualidade do espaço com artefatos colocados como artifícios para a organização visual da fotografia; os trajés são preelaborados.	A ação fotográfica realmente é tomada como um evento; neste campo temático-compositivo, nota-se a presença de retratos de formatura, de primeira comunhão, eventos religiosos; são retratos de fases da criança – de ritos de passagem ou memórias de tenra idade.	Fotógrafos profissionais em estúdios – em alguns casos organizados no local do evento.

De acordo com Ariès (1981) na história da arte ocidental, na pintura e na fotografia as imagens de crianças parecem estabelecer uma relação de sentidos que perpassam as sensações de adultos sobre a infância. Na fotografia, especificamente na fotografia brasileira do século XX, Nelson Schapochnik atenta para o paradoxo no qual gravita a representação da infância. Segundo o autor, é curioso notar certo descompasso entre a fantasia da felicidade, a exaltação da inocência e da crença na ingenuidade das crianças que aparecem “[...] trajando roupinhas de marinheiro ou de Arlequim, segurando uma

boneca ou sentados num triciclo, na soleira de um falso chalé ou no interior de um balão pintado” (SCHAPOCHNIK, 1998, p. 480). Para ele, as exigências que se estabelecem sobre a pose da criança extrapolam em muito o universo da infância, aproximando-se de forma decisiva ao universo adulto.

Os retratos de família apresentam uma tendência para a reprodução da hierarquia entre pais e filhos. Sendo comum os pais figurarem com destaque no primeiro plano ocupando com sua presença uma posição central em relação às crianças, “[...] Para obter tal resolução, os fotógrafos não

dispensavam o uso de estrados e cadeiras, que eram postos no quintal, no alpendre ou na frente da casa, locais que reuniam boa condição de luminosidade” (SCHAPOCHNIK, 1998, p. 481).

Sobre a natureza desta organização visual de narrativas sobre a infância (e os campos que ela ocupa), antes de se debater a condição iconológica da fotografia de batismo, percebe-se o caráter de “culto doméstico” que a imagem fotográfica assume nestes álbuns. Não é o valor histórico em sua temporalidade que é selecionado e preservado, mas sim elementos que refletem a afetividade de seus agentes (BOURDIEU; BOURDIEU, 2006).

Arlindo Machado retoma o tema de culto doméstico de Pierre Bourdieu, ao afirmar que a fotografia em seus usos domésticos é uma forma de inscrição dos indivíduos nas cerimônias institucionais (batismo, casamento, etc.). Para Machado, os indivíduos se fazem fotografar porque a fotografia realiza a imagem que o grupo faz de si mesmo “[...] o que ela registra em seu corpo fotossensível não são propriamente os indivíduos enquanto tais, mas os papéis sociais que cada um desempenha: pai, mãe, avô, tio, marido, debutante, militar, turista” (MACHADO, 1984, p. 55). Complementa o autor que a fotografia só existe em muitas situações, ou é preservada nos acervos, devido à função que lhe é conferida pelo grupo familiar: a de eternizar e solenizar os grandes eventos da vida familiar reforçando a integração do grupo.

Esse tipo de relação é posto em evidência com as mensagens (geralmente registradas no verso da fotografia), redigidas por adultos como forma dedicatória. O ato de enviar a fotografia como uma recordação ou lembrança do evento estabelece na relação dos indivíduos a disposição constitutiva do

habitus. Ou seja, integra a criança e ao mesmo tempo a honra da família dentro da lógica constitutiva do grupo social. As expectativas que se constituem em torno desta prática estão atreladas à história e à posição destes indivíduos dentro de seu universo social e cultural. O *habitus* remete nesta prática a uma troca de *dons*, “[...] em uma lógica muito particular, a da economia dos bens simbólicos e das crenças específicas (*illusio*) que a fundamenta” (BOURDIEU, 1996, p. 7). Neste sentido, está no movimento de troca a ação coletiva que se estrutura na relação através de duas condições necessárias (e ao mesmo tempo contraditórias) para a constituição do vínculo. No imaginário social, fica registrada como uma prova do evento, sua condição existente, possibilitando o seu uso como elemento de troca na reprodução e reafirmação dos laços sociais do grupo. A fotografia vem em nome da criança, o que legitima a sua inclusão neste círculo social do qual fazem parte seus outros familiares, a fotografia materializa esta presença.

Esta lógica afetiva que a fotografia suscita está diretamente associada ao que Dubois (2009) classifica como a sua capacidade de atestação, por comportar em si valores de metonímia, categorizados e seu estado de índice (relação direta com aquilo que existe). Ao definir a mensagem transmitida por uma fotografia, ou seja, sua natureza comunicativa, Barthes (1986) afirma que a fotografia se caracteriza por sua condição análoga da realidade, daí serem elementos importantes em suas reflexões, o referente e a organização da série⁵.

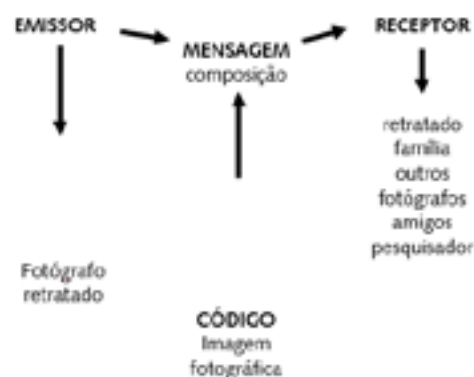
⁵ Essa natureza da fotografia definida por Barthes concatena com a capacidade de atestação de Dubois, corresponde ao pensamento que fundamenta o seu entendimento comum. Porém, afirma Barthes (1986) que a fotografia apresenta duas mensagens em seu corpo

As fotografias de batismo que este texto propõe analisar são atestações desta construção de uma visualidade cotidiana ou da memória familiar. Todavia, atravessada por transformações temporais que envolvem novas fontes de visualidade, inovações tecnológicas e flexibilização de acordos sociais. Compreender em que momento os elementos visual-culturais se estabelecem para a ratificação desses conceitos é a parte mais intrigante desta análise, visto a necessidade de uma reflexão interdisciplinar – podendo envolver os campos da Semiótica, Linguística, História, Sociologia e Antropologia.

A compreensão das funções denotativas e conotativas expostas acima, que viabilizam a construção desse repertório de reflexões que intencionam montar o mosaico narrativo exposto no início deste texto, abrem um diálogo com a teoria de Roman Jakobson (2007) a respeito dos eixos sintagmáticos e paradigmáticos. Pois assim como os proprietários e o pesquisador (ou equipe de pesquisa) envolvidos no trabalho, o ato de visualizar, retomar a narrativa, catalogar por eixos temáticos e sistematizar padrões e mudanças nos aspectos visuais das imagens a partir das transformações culturais, faz com que qualquer indivíduo ocidental exposto a uma imagem fotográfica, ao ser indagado sobre o que está vendo, tem a tendência de (re)criar.

Compreende-se que ênfase de Jakobson em sua teoria da linguagem é a fala. Porém, a estruturação que estabelece para a visual, e é isso que se deve tomar em relevo ao analisá-la: a mensagem denotada, que é o próprio *analogon*; e a mensagem conotada, que é aquilo que se pretende comunicar a partir daquele registro. Barthes, afirma que esse elemento análogo na fotografia é muito mais intenso que nas outras linguagens, todavia há nesta uma estruturação conotativa que se encontra no próprio processo fotográfico.

compreensão da mensagem se aplica a modelos comunicacionais de outras natureza, visto a estrutura que estabelece uma rede de significados⁶:



Aplicados à análise de séries fotográficas, após montada a série temática, esses eixos permitem reconhecer no conjunto elementos que extrapolam a própria narrativa visual da fotografia. São os símbolos que estruturam no entendimento comum o evento registrado. Logo, neste nível de entendimento da imagem, é a função paradigmática que exercerá um maior peso no julgamento e na atribuição de sentido da imagem. É nesta função também que se percebem os níveis de distanciamento entre os indivíduos que

⁶ Essa ação ocorre, segundo Jakobson (2007), por meio de conteúdos paralelos, ou por correlações de similaridade. Seriam as metáforas, elemento constituidor do paradigmático, ou seja, quando o indivíduo identifica na imagem elementos comuns a seu repertório cultural. Esse primeiro momento de contato induz a um segundo, que se dá por contiguidade. Eis o eixo sintagmático apresentado por Jakobson em sua função da linguagem, pois neste momento o indivíduo que recebe a informação já passou do estágio de identificação por similaridade (no caso da fotografia, o reconhecimento dos códigos visuais que marcam a perpetuação do referente) e passa a estabelecer um eixo conceitual, associações com conceitos que extrapolam a natureza similar da mensagem.

são detentores das imagens e aquilo que as fotografias narram. A função sintagmática opera em dois níveis, o de compreensão dos indivíduos envolvidos na pesquisa, assim como na própria organização temática das imagens por parte do pesquisador.

Adaptada a sua articulação da mensagem, percebe-se que o que há em torno da imagem fotográfica é a formação de uma rede de significado presumindo que o trânsito dos códigos visuais estão atrelados a uma compreensão social. Isso é visto na medida em que se tem no campo da linguagem o reconhecimento de sua natureza dinâmica. Pensando o campo da imagem, isto se dá como uma transformação do olhar. Sobre os códigos (imagens fotográficas) que transmitem a mensagem (composição), há entre a imagem, referente, fotógrafo, fotografados e leitores, uma relação interpretante que comunica através de uma visualidade comum que é entendida como uma consciência sobre a imagem.

A construção e as transformações da visualidade na fotografia de batismo

Na construção da imagem fotográfica, duas partes são determinantes neste processo: a interferência do fotógrafo – seja orientando a pose e escolhendo o fundo, seja selecionando o recorte, o ângulo a ser fotografado, ou através dos retoques pós-registro; e a do retratado – que também tem peso decisivo na construção da pose e seus detalhes (LAVELLE, 2003). Por ser antes de tudo uma relação comercial entre essas partes, a fotografia se estabelece dentro de um sistema de usos e trocas corrente nos grupos sociais. Entre o contrato fotográfico e o registro, existe uma série de normatividades implícitas que validam a imagem no

imaginário iconográfico praticado pelo grupo social. Essas normas implícitas promovem na materialidade produtora da imagem, sistemas de composição que norteiam os arranjos compositivos do trabalho fotográfico, ou seja, conduzem os padrões explícitos de aceitação. Esses padrões são definidos por Machado (1984) como um tipo de “ideologia dominante”. As imagens fotográficas são signos do referente, e produtos de uma visão dominante dentro do grupo social – tanto em aspectos microssociais como em aspectos macrossociais⁷.

Andrade (1990), ao tratar do estudo da fotografia como fonte historiográfica, afirma que este tipo de fonte lança ao historiador um imensurável número de desafios, pois revela em seu corpo físico e sócio uma intrincada rede de significações, em que seus elementos (homens e signos) se interagem dialeticamente na composição da realidade que se formula a partir de homens como produtores e consumidores destas imagens. O exercício do historiador consiste, então, na construção ou reconstrução da realidade visual que se apresenta na imagem fotográfica, tomando como referência o indivíduo produtor e consumidor destes signos. Para a autora, a imagem fotográfica é fruto do trabalho humano, deve-se estudá-la a partir dos códigos convencionalizados em seu *corpus* que remetem a um caráter conotativo revelador das formas de ser e agir no contexto no qual estão inseridas como

⁷ Essa ideologia dominante no pensamento de Arlindo Machado reforça o conceito de imaginário social que vinha sendo desenvolvido até aqui, visto que o autor promove um debate a respeito do conceito ideologia a partir da semiótica, ou seja, a ideologia é debatida por Machado como um conjunto de signos que perpetuam na prática social, constituindo uma lógica de grupo. Sobre imaginário social, ver Bronislaw Baczko (1985).

mensagens.

São esses padrões sógnicos que se pretende debater a partir das imagens expostas no texto, atentando-se para a análise do corpo da imagem (como proposto por Barthes), no intuito de se estabelecer uma reflexão sobre a visualidade fotográfica e as suas transformações no processo de constituição da imagem a partir das fotografias de batismo nos acervos de família.

No conjunto de imagens fotográficas que correspondem ao tema batismo, verificou-se uma linha de recorte entre o tema e sua visualidade. Esse recorte pode ser traçado facilmente em uma divisão temporal na qual se percebe: A) o predomínio da pose preparada – entre as imagens de 1900-1960; B) uma gradual substituição da pose preparada (ou de estúdio) pela pose no espaço e um aumento considerável dos instantâneos a partir da década de 1970.

Essa mudança no fazer fotográfico revelou novas percepções e influências na construção da visualidade nos indivíduos, assim como permanência de hábitos envolvendo o imaginário estruturador do evento religioso. Porém, compreender a construção de cada uma destas categorias visuais que encravam no universo fotográfico é compreender processos culturais que as produzem. Sobre a pose, a historiadora Miriam Moreira Leite (1993) afirma que tem suas origens em princípio simples, visto que esta refletiu uma estratégia para superar as deficiências técnicas de aparelho e operador (fotógrafo), e já em finais dos anos de 1860, ganhou espaço como um elemento determinante na composição do assunto fotográfico. Logo a popularização da fotografia como forma de representação, do fotógrafo como profissional especializado neste ofício, e do fotografado como reflexo de um novo padrão comportamental de parcela da população

brasileira que constituirão as bases do costume fotográfico entre os diversos setores sociais brasileiro em uma gradual viabilização de acesso.

A popularização da fotografia se deu através do barateamento de seu processo de confecção. Todavia, este só foi possível graças aos novos equipamentos fotográficos, da criação de negativos em *colódio úmido* e os manuais fotográficos que permitiam que pessoas com pouco conhecimento técnico entrassem no mercado fotográfico, ou melhor, que se consolidasse um mercado fotográfico brasileiro. É deste período o surgimento das salas de pose no Brasil (os ateliês fotográficos nas grandes cidades, e os cenários móveis carregados em lombos de mula por fotógrafos itinerantes), local em que o fotógrafo construía a cena fotográfica⁸. De acordo com Leite (2003), alguns elementos eram indispensáveis para o funcionamento destas salas: telões pintados com decorações exóticas e barroquizantes, colunas, mesas, cadeiras, poltronas, tripés, tapetes, peles, flores, panejamento. Todos estes elementos correspondiam ao material necessário para a composição da cena que envolveria o cliente retratado. Em relação às poses, os fotógrafos

8 O aprendizado fotográfico podia ocorrer a partir da leitura destes manuais, ou de aulas com fotógrafos mais experientes. De acordo com Koutsoukos (2008), eram numerosas as publicações de manuais que tratavam especificamente da técnica fotográfica. Estes manuais eram publicados em diferentes línguas na época, sobretudo em inglês e francês, o que repercutia como a base teórica que estes fotógrafos poderiam contar. Era prática nestes manuais e periódicos a publicação de descobertas, as dúvidas e os avanços nos estudos da fotografia. Outra contribuição importante dos manuais condizia com as dicas na montagem do estúdio fotográfico, sobre a pose, a iluminação, o trato com os solventes e as diferentes possibilidades de arte final de uma fotografia.

evitavam massificá-las. Muitos seguiam instruções destes manuais que indicavam como posicionar o olhar do retratado, ou como posicionar o retratado diante do material compositivo da fotografia. Outro aspecto relevante na composição cênica da fotografia vem do fato de alguns fotógrafos muitas vezes buscarem referências de pose e composição em retratos feitos por pintores, reproduzindo de forma muito semelhante a composição (POIVENT, 2008).

Mesmo depois da superação das deficiências técnicas e a consequente diminuição do tempo de exposição à lente fotográfica, a pose, impulsionada por estes manuais de fotografia, manteve-se como artifício essencial na construção de uma dada representação visual e, portanto, parte constitutiva da *mise-en-scène* fotográfica. Neste sentido, os manuais conduziam o olhar do fotógrafo e consequentemente de toda uma sociedade para uma nova forma de representação que em seu próprio arranjo compositivo transcendia em discurso as representações sociais que fundamentavam a imagem. Contribuíam para isso além da pose e do cenário, a indumentária. A fotografia, aliada à moda, passou a interagir no processo de construção e representação de novos valores, promovendo na própria composição indumentária que envolvia o retratado, uma acentuação da divisão social e de gênero. Sendo assim, a roupa expressava na fotografia uma nova forma de se ver do homem brasileiro, refletia uma forma de pensar burguesa e europeizada. Foi determinante na prática fotográfica em seu processo de popularização e internalização simbólica de sua linguagem, a pose frontal e de corpo inteiro.

É essa geração de fotógrafos, iniciada na mentalidade visual do século XIX, que

irá perpetuar o exercício fotográfico até a entrada da segunda metade do século XX. Os recursos técnicos, os arranjos compositivos e a pose se mantiveram quase que inalterados (salvo nas imposições pessoais dos fotógrafos à pose), visto a ideologia dominante que se constituiu em torno daquilo que se entendeu como pose fotográfica. Em outras palavras, a fotografia, mais que uma imagem, representa uma leitura social de mundo, é, por sua relação direta com o referente visual, a atestação de uma condição de mundo. Neste jogo de produção de códigos simbólicos e representações, as imagens fotográficas se consolidam ainda no século XIX adentrando o século XX. É uma teatralidade imagética que tem por finalidade promover a manutenção de uma memória visual estruturada neste imaginário social legitimado por um conjunto de representações divididas em temas e períodos que se cruzam no retrato do indivíduo em seu caráter social no espaço de sua intimidade. Dentro deste universo de visualidade, os retratos ganharam a mística da veracidade no imaginário social, o que em linguagem historiográfica, tornaram-se monumentos, visto que permitiam dentro desta lógica visual a aproximação do realismo e idealismo em suas composições. Ou seja, os retratos, principalmente os de corpo inteiro, que povoaram e construíram por um século a visualidade cotidiana, permitiam ao fotógrafo agregar elementos da personalidade do indivíduo ao cenário e ao tema fotografado⁹.

9 Leite (2003) em seus estudos sobre a autoimagem fotográfica paulistana da segunda metade do século XIX, afirma que este tipo de pose possibilita um imbricamento democratizante na composição da identidade, principalmente no tocante ao negro alforriado, que busca na representação imagética de si um configuração que lhe atribua o *status* de homem livre. De acordo com o autor, a fotografia possibilita esta aproximação

A pose como elemento simbólico também refletia dentro da composição fotográfica uma conjuntura hierárquica pautada na hierarquia social predominante na sociedade do período¹⁰.



IMAGEM 1
Acervo: André Camargo Lopes/ projeto Clube da Fotografia
Proprietários: Família Caovilla
Ano de digitalização: 2009
Ano de realização da pose: n/d

dos estratos sociais, principalmente a partir dos ateliês fotográficos mais modestos que trabalhavam a preços mais populares. 10 De acordo com Mauad (1996), a fotografia no Brasil se constituiu em um campo cujo jogo de representação se manteve a partir de uma conjuntura perceptiva e interpretativa, geradora em seus códigos dos elementos simbólicos estruturadores da imagem fotográfica. Segundo a autora, “[...] percepção e interpretação, são faces de um mesmo processo: o da educação do olhar. Existem regras que são compartilhadas pela comunidade de leitores. [...] resultam de uma disputa pelo significado adequado às representações culturais” (MAUAD, 1996, p. 142).

Logo, a visualidade dos retratos de batismos deste período refletem um universo construído em uma órbita de aceitações que reiteradamente apresentam padrões visuais que atestam a legitimidade do evento: a frontalidade, registro em corpo inteiro (na grande maioria das poses), a verticalização da composição visual, a indumentária da criança (própria do evento de batismo), a cadeira com recurso técnico de apoio, predominância de poses solitárias com raras exceções (como na imagem 1 em que a mãe aparece com a criança, e na imagem 2, em que a irmã está ao lado da criança recém-batizada) que caracteriza os traços de individualização compositiva por parte do fotógrafo ou do contratante.

Esse padrão compositivo, como dito, sofreu transformações que interferiram diretamente na narratividade do tema através do deslocamento do olhar do sujeito para o evento. Esse tipo de composição fotográfica passará a fazer parte do acervo visual de muitas das famílias estudadas a partir dos anos de 1970.



IMAGEM 2
Acervo: André Camargo Lopes/ projeto Clube da Fotografia
Proprietários: Antonio de Garcia Oliveira
Ano de digitalização: 2009
Ano de realização da pose: 1950



IMAGEM 3
Acervo: André Camargo Lopes/ projeto Clube da Fotografia
Proprietários: Benedita Alves Camargo
Ano de digitalização: 2009
Ano de realização da pose: 1948

Tal mudança do foco compositivo pode ser relacionada às transformações dos meios de representação e comunicação que envolve esses indivíduos. Tanto fotógrafos quanto retratados estão envolvidos por um conjunto de imagens cujas naturezas cinematográfica, televisiva e até mesmo, em maior incidência, das fotografias de revistas e jornais acabam por tornar determinantes essa relação com o olhar. Humberto Beck (2004), ao tentar compreender essa transformação do olhar, desenvolve uma reflexão de como a linguagem cinematográfica permeia e penetra o universo perceptivo cotidiano. Segundo o autor, o “homem visual” que inicia a sua composição do olhar na primeira metade do século XX, aos poucos é absorvido pela influência do corte visual-narrativo do cinema e da televisão. Elementos que aos poucos são incorporados ao cotidiano visual destes indivíduos, quebrando a estática compositiva das imagens fotográficas, dando um rosto cotidiano aos indivíduos, o que desmonta a solenidade da imagem.

Deve-se atentar que neste processo de construção do olhar, os indivíduos da primeira metade do século XX tiveram um choque entre os padrões de imagem aos quais estavam habituados em relação à magia dinâmica do filme. Para expor os contrapontos desta afirmação, basta confrontar os referenciais imagéticos presentes no cotidiano destes: casas povoadas por algumas fotografias friamente frontalizadas, em corpo inteiro. Rostos sem expressão, frios. Outro ponto de especulação que favorece tal reflexão são as imagens sacras, imagens com expressões distantes, sempre em corpos inteiros, feitas para serem vistas em sua frontalidade, o que transmite na composição sua honradez, sua santidade. Isso não é muito diferente da análise do Bourdieu das fotografias de camponeses franceses, na qual o autor identifica essa honra social na composição. Não difere muito das fotografias votivas que procuram retratar todo o indivíduo, como se atestando ao santo sua identidade. O cinema rompeu com essa natureza da imagem, lentamente dentro de sua própria linguagem, e posteriormente dentro de um imaginário social, seus recortes visuais se expandiram para o cotidiano.



IMAGEM 4
Acervo: André Camargo Lopes/ projeto Clube da Fotografia
Proprietários: Lindalva B. R.
Ano de digitalização: 2009
Ano de realização da pose: 1977



IMAGEM 5
Acervo: André Camargo Lopes/ projeto Clube da Fotografia
Proprietários: Creuza Maria Ferreira
Ano de digitalização: 2009
Ano de realização da pose: 1982

Em outras palavras, o deslocamento

do foco compositivo da pose para o evento acarretou um novo problema de ordem perceptiva, a inclusão do tempo como elemento à imagem fotográfica. A legitimação gradual da fotografia instantânea como registro visual de um evento revela uma prática ou necessidade narrativa do indivíduo da segunda metade do século XX. Um indivíduo que se quer agente de sua própria história de vida, em seus aspectos marcantes – casamento, batismo, primeira comunhão, aniversários confraternizações, etc. O que se tem são narrativas visuais, fotografias de instantes do evento, fotografias que querem mais do que registrar, pretende contar cada etapa do desdobramento do evento descrito em sua visualidade. Nesse sentido, o deslocamento visual na produção fotográfica é uma compreensão da realidade dentro de um fluxo temporal, o que para Mauricio Lissovsky (2008) caracteriza uma forma de se pensar a fotografia a partir da própria experiência de duração, um instante imanente, e não como exterioridade que se abate sobre o contínuo¹¹. Essa penetração do instantâneo à experiência fotográfica torna o tempo não mais um elemento presente apenas na prática, no processo fotográfico, mas um elemento presente na própria fotografia. Logo a fotografia instantânea do século XX permite que a temporalidade transcenda a própria imagem, o tempo torna-se um *continuum* narrativo dentro da própria composição fotográfica. Lissovsky (2008) e Machado (1984) concordam em suas reflexões ao afirmarem que na imagem

¹¹ Para sustentar sua tese de que há um instante, Lissovsky afirma a necessidade de se recusar a existência do instantâneo, pois toda exposição fotográfica dura alguma coisa. “Essa duração objetiva, no entanto, é verdadeiramente uma abstração: uma abstração cronométrica. Nossa acuidade perceptiva é limitada” (LISSOVSKY, 2008, p. 40).

fotográfica o que temos é um corpo temporal que se revela no próprio registro.



IMAGEM 6
Acervo: André Camargo Lopes/ projeto Clube da Fotografia
Proprietários: Elias José
Ano de digitalização: 2009
Ano de realização da pose: 1979

Para esses autores a fotografia do século XX não tornou o tempo invisível, pelo contrário, ao se refugiar fora da imagem, transcendê-la, o tempo passou a exercer no sentido da imagem interferência mais acentuada. Em palavras de Lissovsky “[...] é quando a sua ausência, sua irrepresentabilidade, faz-se a origem da fotografia” (LISSOVSKY, 2008, p. 58). Logo a imagem fotográfica não enquadraria como um fracionamento temporal, composto por intervalos, mas sim, como um único intervalo fundador que se origina no momento em que o fotógrafo dispõe-se a produzi-la. Visto assim, a produção do trabalho é parte integrante do trabalho, não se pretende camuflar a temporalidade, sendo essa a própria natureza da imagem.

A sequência de imagem apresentada entre a imagem 4 e 6 reflete bem esse tipo de preocupação na organização visual da composição. Não há uma pré-elaboração da cena, o que se tem é o clique contínuo do fotógrafo, é a ação que determina a composição (imagem 5), pretende-se

registrar a dinâmica como tudo acontece, os signos do evento são absorvidos pelo próprio evento (a gestualidade, as vestimentas, o padre, o espaço). A frontalidade é rompida pela ação. O que constitui a ação fotográfica é o esperar, a espera por momentos dignos de compor a narrativa do evento. O intervalo no processo fotográfico passa a ser entendido como o da expectativa. É na forma do esperar que a duração se integra ao instantâneo. Reúne-se no esperar, tanto um pôr-se em espera como um dar-se a ver no aspecto. Sendo assim, na ação fotográfica o que ocorre é o congelamento do espaço e não do tempo. Pensando dessa maneira, o instante passa a ser entendido como uma produção da duração. E o instantâneo fotográfico deixa de ser uma imagem desprovida de tempo e passa a ser uma forma particular em que o tempo se manifesta pelo vestígio de seu ausentar-se. Contribui à reflexão de Lissovsky, Ronaldo Entler (2007) ao definir que na análise fotográfica há três possibilidades de representação do tempo: A) um tempo inscrito na fotografia sobre a forma de um borrão, uma tradução espacial contínua deixada pela exposição de um objeto ao longo de uma duração de tempo; B) um tempo denegado, a percepção do tempo denunciada pela modo forçoso como o movimento é paralisado no instantâneo; C) tempo decomposto, o fracionamento de suas etapas num conjunto de imagens distintas que podem compor uma obra fotográfica.

Segundo Entler (2007), o que o instantâneo fotográfico busca conquistar é um desenvolvimento ponto a ponto da visualidade do evento, somente com a ideia de imagem em movimento contida no cinema e no vídeo seria possível conciliar. Não há duração na fotografia, o que há neste tipo de imagem é o tempo da ação como foco, é a sua própria interrupção. Logo

as fotografias de instantâneos são formas seletivas de decomposição do tempo. Nessa decomposição da temporalidade do evento em detrimento da própria pose fotográfica (não que essa se tenha extinguido, mas

passa a dividir espaço com essa nova noção compositiva) percebe-se a inserção de uma nova hierarquia de signos visuais do evento:

Quadro III - visualidade compositiva das imagens fotográficas de batismo

Pose	Ícone	Imagem 1 – mulher sentada com criança no colo (trajes de batismo), fundo compositivo com tecido escuro, foco nos retratados, frontalidade, corpo inteiro; Imagem 2 – criança sentada em cadeira (trajes de batismo) – área esquerda, criança em pé (roupa comum sem alusão à cerimônia), composição frontal, corpo inteiro, fundo em tecido escuro; Imagem 3 – criança sentada em banquetada arranjada com tecido florido (trajes de Batismo), frontal corpo inteiro, fundo neutralizado por tecido escuro;
	Símbolo	Imagem 1 – o traje da criança (o batismo, roupa específica para o evento) Imagem 2 – o traje da criança (o batismo, roupa específica para o evento) Imagem 3 – o traje da criança sentada na cadeira (o batismo, roupa específica)
	Ícone	Imagem 4 – plano fechado sobre a mulher que segura a criança no colo e a ação do padre, fundo em plano aberto que permite a identificação do espaço de ação (igreja), criança em vestimenta branca; Imagem 5 – close por detrás de dois corpos em ação (cuja lembrança é um braço e uma mão que aparecem na cena), fragmento de mulher e criança ao centro e homem ao fundo, foco na ação despejar água sobre a criança, criança em vestimenta branca; Imagem 6 – casal sentado observando o gesto do padre (em pé) sobre a criança, conjunto de pessoas no espaço que procuram ignorar a ação fotográfica, plano aberto ao fundo permitindo ver o espaço da ação (igreja), criança em vestimenta branca;
Instantâneo	Símbolo	Imagem 4 – o gesto do padre – sinal da cruz, uma das ações necessárias para a concretização do batismo; vestimenta branca da criança (o batismo, roupa específica); Imagem 5 – o momento em que a água é despejada – uma das ações necessária de concretização do batismo; vestimenta branca da criança (o batismo, roupa específica); Imagem 6 – o gesto do padre – sinal da cruz, uma das ações necessárias de concretização do batismo; vestimenta branca da criança (o batismo, roupa específica);

O que se percebe através deste quadro é que há um deslocamento visual das intencionalidades compositivas. Porém, os signos que perpetuam a condição simbólica do evento se mantêm e passam a receber reforços narrativos naturais da gestualidade do evento que é incorporada à composição. Retomando o conceito de mito desenvolvido por Barthes (2009), percebe-se a natureza histórica das sobreposições e reconstruções dos signos dentro do conjunto de imagens analisadas. Porém, o conceito de mito por si só não consegue ser esclarecedor quando se propõe entender a natureza da imagem fotográfica e o seu contexto produtor. Para isso, é necessário compreender as mudanças e permanências destes padrões compositivos a partir do conceito de símbolo peirceano. Visto que ambos os autores, ao projetarem suas reflexões sobre a construção de uma lógica social que estrutura o signo visualizam redes (ou sobreposições) destes na construção de um argumento¹². Todavia, a noção de símbolo presente no pensamento peirceano remete à prática, à introdução de um hábito cultural. Logo, qualquer conduta de interpretação (deve-se entender essa interpretação como construção) está intrinsecamente ligada a uma construção cultural, uma regar geral (um legi-signo). Sendo assim, retoma-se ao poder de atestação da imagem fotográfica, como afirma Santaella (2007), o poder do símbolo repousa no índice que o materializa, e essa materialização é socialmente compartilhada

¹² Se para Barthes o signo é uma primeira relação com o objeto que este significa enquanto o mito é uma elaboração mais complexa que leva em conta a natureza cultural de seus intérpretes, para Peirce o *representamen* é um primeiro momento de valor atribuído ao objeto em relação ao signo, enquanto que os interpretantes são elementos de natureza social e histórica que mais dizem sobre os agentes que interpretam o objeto do que sobre ele próprio.

por um hábito visual.

Considerações finais

As imagens analisadas neste texto pertencem a um universo cultural dinâmico e as mudanças visualizadas no corpo destas composições fotográficas são frutos de regularidades associativas que viabilizam (ou viabilizaram) o estabelecimento dos códigos visuais que estruturam e legitimam o símbolo que em última instância é o evento batismo. Compreende-se neste texto que esses códigos que transitam por essas imagens denotam valores sociais decorrentes de hábitos de visualidade, frutos de transformações sociais e tecnológicas que decisivamente interferiram no “olhar” sobre si ao longo da passagem do século XX.

O homem visual do século XX abre um precedente de visualidades possíveis para o século XXI, a grande transformação apontada neste texto é o deslocamento do olhar para elementos até então periféricos na visualidade cotidiana. Pode-se afirmar que a fotografia pós-1970, em larga escala, passou a ser uma forma de autoconstrução de uma crônica doméstica, narrando os eventos em sua totalidade, atrelada, porém, aos códigos historicamente construídos que são determinantes na legitimação social desta nova ordem visual.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Ana Maria Mauad de Sousa. *Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante no Rio de Janeiro na primeira metade do século XX*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade

Federal Fluminense, 1990.

ARIÈS, Philippe. *História Social da Criança e da Família*. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

BACZKO, Bronislaw. A Imaginação Social. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1985. v. 5.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. 13. ed. Lisboa: Edições 70, 2009.

_____. *Lo Obvio y lo Obtuso*: Imágenes, gestos y voces. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1986.

_____. *Mitologias*. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

BECK, Humberto. Nueva historia del ojo. *Letras libres*, ano 6, n. 61, p. 12-13, 2004. Disponível em: <http://www.letraslibres.com/>.

BOURDIEU, Pierre. Marginalia: algumas notas adicionais sobre o dom. *Revista Mana*, São Paulo, n. 2, v. 2, 1996.

BOURDIEU, Pierre; BOURDIEU, Marie-Claire. O camponês e a fotografia. *Revista de Sociologia Política*, Curitiba, fascículo 26, p. 31-39, jun. 2006.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papyrus, 2009.

ENTLER, Ronaldo. A fotografia e as representações do tempo. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 14, p. 29-46, dez. 2007.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. 24. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. O aprendizado da técnica fotográfica por meio de periódicos e manuais – segunda metade do século XIX. *Revista Fênix*, Uberlândia, v. 5, n. 3, jul./ago./set. 2008. Disponível em: www.revistafenix.pro.br.

LAVELLE, Patrícia. *O espelho distorcido*: imagens do indivíduo no Brasil oitocentista. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

LEITE, Marcelo Eduardo. As fotografias, cartes de visite e a construção de individualidades. *Revista Interin*, Curitiba, v. 11, n. 1, jan./jun. 2011.

LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de Família*: leitura da fotografia histórica. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

LISSOVSKY, Mauricio. *A máquina de esperar*: origem e estética da fotografia moderna. Rio de Janeiro, Mauad X, 2008.

LOPES, A. C. Clube da fotografia: uma perspectiva de ensino e pesquisa de História Cultural com alunos do ensino médio. In: ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM, n. 3, 2001, Londrina. *Anais do III Encontro Nacional de Estudos da Imagem*. Londrina, 2001. p. 304-318. Disponível em: <http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2011/index.php/>

MACHADO, Arlindo. *A Ilusão Especular* – introdução à fotografia. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

MAUAD, Ana Maria. Através da Imagem: Fotografia e História – Interfaces. *Tempo*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 73-98, 1996.

POIVENT, Michel. A fotografia francesa em 1900: o fracasso do pictorialismo. *Revista ArtCultura*, Urubelândia, v. 10, n.16, p. 7-15, jan./jun. 2008.

SANTAELLA, Lucia. O que é símbolo. In: QUEIROZ, João; LONLA, Ângelo; GUDURIMI, Ricardo (Orgs). *Computação, cognição, semiose*. Salvador: EDUFBA, 2007.

SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões-postais, Álbuns de Família e Ícones da Intimidade. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 3.