

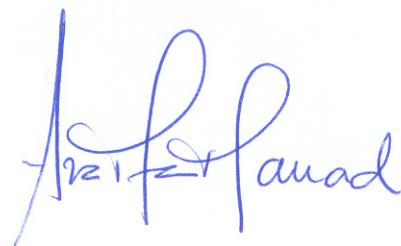
## AUTORIZAÇÃO PARA USO DE OBRAS



Atribuição - Não comercial

Através deste instrumento, autorizo a utilização gratuita da obra **O Olhar engajado: fotojornalismo e os sentidos da História na contemporaneidade** para download, assim como para cópia, distribuição, exibição do trabalho protegido por direitos autorais. Os trabalhos derivados feitos com base nele, deverão possuir crédito à autora e propósitos não comerciais.

Rio de Janeiro, 31 de maio de 2011.



Ana Maria Mauad

## **O Olhar engajado: fotojornalismo e os sentidos da História na contemporaneidade.\***

Ana Maria Mauad  
Professora associada do departamento de História da UFF e do PPGH  
Coordenadora do Laboratório de História Oral e Imagem da UFF  
Pesquisadora do CNPq

A experiência de fotógrafos atentos ao calor dos acontecimentos, nos campos de batalha, nas arenas políticas, na cena pública que definem os espaços da História. No ritmo do instantâneo, da batida acelerada pela adrenalina de ser o ‘olho da história’, o fotojornalismo engajado, ao longo do século XX, tornou-se uma das principais plataformas de ação política e de prática social. O que se propõe discutir nessa intervenção é a capacidade dessa prática social agenciar, os sentidos da história contemporânea ao dar forma de imagem às ações humanas

A ênfase desse estudo recai sobre uma abordagem que evidencia o papel do fotógrafo como autor e da experiência fotográfica como prática social. Para tanto propõe um caminho que se inicia pela discussão do ato fotográfico como prática social, relaciona a noção de engajamento<sup>1</sup> à ideia de autoria na experiência fotográfica contemporânea, e ainda, apresenta o conceito de fotografia pública como uma das possibilidades de pensar os sentidos visuais da história. Na seqüência apresenta a análise da trajetória do fotógrafo e antropólogo Milton Guran, como um dos resultados desse trabalho.

### **Experiência fotográfica e o engajamento como autoria.**

A diferenciação do ato fotográfico pelas categorias de fotógrafos evidenciou, ao longo do século XX, uma significativa mudança no regime de visualidade, relacionado aos usos e funções da fotografia e ao seu circuito social, compreendendo os processos de produção, circulação, consumo e agenciamento da imagem fotográfica<sup>2</sup>.

---

\* Este texto integra a pesquisa: *O olhar engajado: prática fotográfica e os sentidos da história, Brasil, 1960-1990*, apoiado pelo CNPq com bolsa de produtividade, 2011-2013, LABHOI-UFF.

<sup>1</sup> Aqui a noção de engajamento inspira-se nas considerações feitas pelo historiador inglês Eric Hobsbawm, a respeito do engajamento científico. Em linhas gerais, Hobsbawm compreende engajamento objetivo a partir da própria relação que o sujeito do conhecimento estabelece com a realidade que o circunda e o influencia. Em sua análise destaca os elementos de inevitabilidade presentes nesta forma de engajamento e os imperativos básicos a serem respeitados por um conhecimento que se quer científico. HOBBSAWN, E. “Engajamento”, IN: *Sobre história*, São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Como também é tributária das discussões realizadas com o antropólogo e fotógrafo Milton Guran, sobre as experiências contemporâneas de inclusão visual, sobre isso ver: GURAN, Milton. “O Olhar Engajado: Inclusão visual e cidadania”, Trabalho apresentado no Visible Rights Conference at Harvard University – 2007.

<sup>2</sup> MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Rumo a uma “História Visual”*, IN: MARTINS, José de Souza, Cornélia Eckert & Sylvia Caiuby Novaes (orgs.), **O imaginário e o poético nas ciências sociais**. Bauru, EDUSC, 2005, cap 2.

A revista *Photograma*, publicação mensal do foto clube brasileiro, responsável pela difusão da fotografia amadora no Rio de Janeiro, na qual eram ensinadas teoria e prática fotográficas, dividia a fotografia em três tipos: a fotografia anedótica, a documentária e a artística ou pictorial. Explicavam esta distinção da seguinte maneira:

*A fotografia anedótica é a que trata apenas de criar recordações de fatos, pessoas ou coisas (...) É a mais fácil das três divisões, e a que realmente os 'amadores' praticam. Assim um grupo de amigos, um recanto de jardim, um folguedo de criança, etc., são fotografias anedóticas de interesse estritamente limitado a quem conheça o fato, pessoa ou coisa. A fotografia documentária é a que visa, de modo mais aproximativo da verdade, grafar fatos, pessoas ou coisas, como sejam a fotografia de reportagem, a topografia, a microfotografia, a de identificação, etc. Fotografia artística ou pictorial é a que traduz a sentimentalidade ou estado de alma experimentado pelo artista ao contemplar um motivo (...) na fotografia pictorial aplicam-se na generalidade as mesmas normas de composição e perspectiva do desenho e da pintura (...) O pictorialista deverá antes de tudo ser um hábil manipulador e técnico consciente de todos os processos, sem o que não poderá obter desde a 'exposição' até a impressão do fotograma, o cunho de individualidade que é básico e imprescindível em qualquer obra de arte<sup>3</sup>*

Dentre os batedores de chapa, os amadores, e os profissionais da fotografia, se dividiu as categorias de fotógrafos, cada qual operando o dispositivo fotográfico, segundo as mediações culturais que a sua condição social impunha. O próprio aprendizado, também, variava: aos batedores de chapa ficaram reservadas as publicidades das fábricas de filmes e câmeras que, ao venderem seus produtos, ensinavam a utilizá-lo da forma correta, desenvolvendo uma pedagogia do olhar nos semanários ilustrados; aos amantes da fotografia, o privilégio dos espaços exclusivos do fotoclubes, reservados para os iniciados nas artes pictóricas; já os profissionais da fotografia categoria mais complexa, vai evidenciar as tensões entre ver e representar próprias do circuito de informação da imprensa contemporânea e seus contatos com as experimentações visuais das vanguardas artísticas novecentistas, no Brasil, notadamente, com o concretismo. De qualquer forma a linguagem fotojornalística foi se definindo no regime visual contemporâneo, a partir das relações de analogia e de experimentação formal com o referente, organizando em diferentes espaços de sociabilidade os locais do seu aprendizado.

Em compasso com a configuração de uma cultura visual plural e diversificada, ao longo do século XX, a questão social também emergiu na cena pública, de distintas maneiras e em diferentes locais, alimentada pelos movimentos sociais e políticos de procedências e tendências também variadas: do movimento operário às demandas de liberdade sexual, passando pela luta pelos direitos civis, movimentos pós-coloniais, etc., tudo isto captado por profissionais atentos ao calor dos acontecimentos. Tais imagens compõem um catálogo, no qual surge uma história redefinida pelo estatuto técnico próprio ao dispositivo da

---

<sup>3</sup> **Photograma**, Rio de Janeiro, Agosto, 1930, Ano IV, nº 33, p. 6.

representação: a câmara fotográfica. Nesse outro tipo de escrita da história o local de sua produção (as agências de produção da imagem: família, Estado e imprensa) e o sujeito da narrativa (os fotógrafos), dividem com os institutos históricos e as academias literárias, a tarefa de imaginar a nação e instituir os lugares de sua memória. Para o historiador inglês Benedict Anderson<sup>4</sup>, a imprensa capitalista desempenha um papel fundamental na elaboração da nação como comunidade imaginada da modernidade. Assim a experiência fotográfica do novecentos redefiniu as formas de acesso aos acontecimentos históricos e sua inscrição na memória social (ou não), a ponto de podermos contar a história do século XX através de suas imagens. Ao mesmo tempo, a produção de imagens fotográficas voltadas para o registro de processos, situações e sujeitos históricos, contribui significativamente para a configuração dos sentidos atribuídos à esfera pública na contemporaneidade.

Vale ressaltar que todo o processo de produção de sentido pela fotografia, bem como seu valor autoral, envolve dois movimentos por parte do sujeito-fotógrafo: inscrição e atribuição.<sup>5</sup> Pela dimensão da inscrição se reconhece o investimento do sujeito-fotógrafo em produzir uma imagem que provoque ressonância no campo social, no qual desenvolve sua experiência fotográfica. Este investimento é o resultado de um trabalho social de produção de sentido definida pela relação entre o sujeito e o mundo visível, com apoio dos recursos, técnicas e concepções conceituais geradas pela prática fotográfica.<sup>6</sup> Pelo lado da atribuição se identificam as relações sociais que sustentam a eficácia da imagem fotográfica e estão, diretamente, relacionadas ao regime visual do qual procedem. Assim, uma fotografia adquire valor histórico, tanto pela sua capacidade de responder as demandas visuais do circuito social (produção, circulação, consumo e agenciamento) organizados por diferentes instâncias da cena pública (imprensa, mercado, estado, movimento social etc.), como pelos recursos técnicos e estéticos utilizados para esse trabalho.

No âmbito dos processos de transformações e adaptações da experiência fotográfica, a noção de engajamento do olhar do fotógrafo pode ser delimitada pelas posições que os

---

<sup>4</sup> ANDERSON, B. **Imagined communities**. London: Verso, 8ª impressão, 1998.

<sup>5</sup> Sobre as noções de inscrição e atribuição associadas à discussão de autoria na produção fotográfica cf. Lugon, Olivier. *L'anonymat d'auter*, IN: Muracciole, Marie (dir.) **Le statut de l'auter dans l'image documentaire: signature du neutre**, Jeu de Paume, Document, 3, 2005, pp. 6-14

<sup>6</sup> Kracauer, no texto intitulado 'Fotografia' (1961), dedica a sua segunda parte a sistematização de algumas considerações sobre o meio fotográfico. Logo de início defende uma estética da fotografia baseada em 3 princípios: a aproximação/abordagem que o fotógrafo faz do medium; as afinidades que a fotografia estabelece; os recursos próprios da fotografia cf. Kracauer, Siegfried, *Photography*, IN: Trachtenberg, Alan (ed.). **Classic Essays on Photography**, New Haven: Leete's Island Books, 1980, p. p. 256-257. Traço um paralelo com as noções aqui apresentadas: recursos, técnicas e concepções.

fotógrafos ocupam nos espaços sociais<sup>7</sup> e pela prática propriamente fotográfica que vão adquirindo ao longo da sua trajetória. Por prática fotográfica entendemos o saber-fazer que se constitui de um conjunto de conhecimentos, procedimentos e técnicas, acumulados pelo fotógrafo no seu aprendizado fotográfico e processados em sua vivência cultural.

Neste sentido, o fotógrafo atua como mediador cultural ao traduzir em imagens técnicas sua experiência subjetiva frente ao mundo social. A noção de mediação cultural tal como apresentada por Raymond Willians e apropriada por diferentes pensadores latino-americanos tais como: Martin-Barbero e Nestor Garcia Canclini, permite romper com a ultrapassada teoria do reflexo e desvendar uma intrincada rede de influências sociais que consubstanciam a produção cultural na sociedade capitalista. A idéia defendida por Willians propõe associar mediação ao próprio ato de conhecer e elaborar expressões, no âmbito do ativo processo de produção de representações sociais.<sup>8</sup> Portanto, segundo as formas como capitaliza essa experiência adquirida que o fotógrafo assume uma postura em face da realidade social que fotografa e, assim, consegue seu reconhecimento profissional.

Portanto, ao aliar-se a noção de prática fotográfica a um engajamento social ou político a um projeto, no qual o fotógrafo se associa para orientar seu arco de ação, confere-se à produção fotográfica, mais do que uma intenção pessoal, um sentido de investimento autoral. Vale lembrar que, ao longo de uma trajetória, os projetos podem se modificar, entretanto, não cessam de existir como condição própria da experiência fotográfica. Estes projetos não são absolutamente individuais, pois são, em geral, compartilhados por uma comunidade de sentido que fornece apoio para a ação e projeção individuais de cada fotógrafo, paralelamente, possuem características variadas, podendo ser um vínculo profissional a uma agência de notícias, a um órgão da imprensa, a um movimento social, a uma vanguarda artística, participação num projeto de pesquisa, etc. No entanto, reafirma-se que são os projetos a forma pela qual os fotógrafos realizam a sua inscrição no mundo social

---

<sup>7</sup> O espaço social compreende o meio pelo qual o fotógrafo circula ao longo da sua trajetória. Incluem-se os diferentes espaços de sociabilidade, tais como, escolas, clubes, associações artísticas, partidos políticos, ambientes profissionais, bares, pontos de encontro, etc. Assim, compreende-se que a procedência de classe do sujeito-fotógrafo não limita, mas orienta, o seu contato e vivência com outros grupos, inclusive redefinindo as formas de pertencimento ao grupo de origem. Nos espaços sociais que se abrem os campos de possibilidade para a realização dos projetos que orientam as trajetórias sociais de indivíduos nas sociedade complexas. Sobre os conceitos de campo de possibilidade, trajetória e projeto, ver: VELHO, Gilberto. **Projeto e Metamorfose: por uma antropologia das sociedades complexas**, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994,

<sup>8</sup> **Raymond. Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979; CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas; estratégias para entrar y salir de la modernidad**. México, DF: Grijalbo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989; MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia**, Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997

e, ao mesmo tempo, conferem às suas imagens a atribuição de dar sentido a esse mesmo mundo social.

### **Fotografia pública e as possibilidades de um olhar engajado na história.**

Vale à pena apresentar um brevíssimo balanço da historiografia sobre a relação entre imagem e política, para então tentar conceituar fotografia pública, dentro desse campo. Esse balanço revela a existência de algumas vertentes no estudo da relação entre fotografia e política. Numa primeira vertente, analisa-se a imagem do político e as representações a ele associadas. Essa abordagem toma a figura pública do indivíduo como foco e estabelece relações com valores da cultura política, operando com uma temporalidade alargada e estratégias metodológicas intertextuais.<sup>9</sup> Em segundo lugar, destacam-se os estudos sobre as formas de representação do político e da política através da análise da propaganda realizada por regimes autoritários, importando para essas abordagens a imagem técnica, tanto fixa como em movimento, como discurso ideológico.<sup>10</sup> De outro lado, se colocam os estudos voltados para a análise da produção do fotojornalismo, que enfatiza os temas associados à emergência dos movimentos sociais na cena pública, as políticas de identidade.<sup>11</sup> Por fim, pode-se citar a abordagem que se debruça sobre a análise da produção de agências de produção de imagem da política e do político. Tal tendência engloba os estudos sobre instituições do próprio Estado, voltadas para o registro da ação política e do desempenho dos governos, capacitadas a produzir uma memória do poder. Sua abordagem valoriza as estratégias e táticas das instituições de poder na produção de uma visualidade que identifique a ação política aos agentes do Estado, ao mesmo tempo em que, salvaguarda a ordem vigente ou faz uma oposição à política hegemônica.<sup>12</sup>

Em todos esses casos a fotografia se torna pública para cumprir uma função política que garante a transmissão de uma mensagem para dar visibilidade às estratégias de poder, ou ainda, das disputas de poder. A fotografia pública é produzida por agências de produção da imagem que desempenham um papel na elaboração de uma opinião pública (meios de comunicação, estado, etc.) são, portanto, o suporte de uma memória pública que registra,

---

<sup>9</sup> Por exemplo: SCHWARCZ, Lília Moritz. *As barbas do imperador: d. Pedro II um monarca nos trópicos*. São Paulo, Cia. das Letras, 1998.

<sup>10</sup> Por exemplo: CAPELATO, Maria Helena. *Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo*. Campinas, Papyrus, 1998.

<sup>11</sup> Por exemplo: MAUAD, Ana M. Flávio Damm, profissão fotógrafo de imprensa: o fotojornalismo e a escrita da história contemporânea. *História*, Franca, v. 24, n. 2, 2006.; ou MAUAD, Ana M. . Genevieve Naylor, fotógrafa: impressões de viagem (Brasil, 1941-1942). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 25, n. 49, p. 43-76, 2005.

<sup>12</sup> Por exemplo, a pesquisa sobre o Instituto Nacional do Cinema: ROSA, Cristina Sousa da. *Imagens que educam: o cinema educativo nos anos 1930-1940*; dissertação de mestrado. Niterói, PPGH-UFF, 2002.

retém e projeta no tempo histórico, uma versão dos acontecimentos. Essa versão é construída por uma narrativa visual e verbal, ou seja, intertextual, mas também, multitemporal: o tempo do acontecimento, o tempo da sua transcrição pelo modo narrativo; o tempo da sua recepção no marco histórico da sua publicação, dimensionado pelas formas de sua exibição – na imprensa, em museus, livros, projetos, etc. A fotografia pública produz visualmente uma esfera pública nas sociedades contemporâneas, em compasso com as visões de mundo as quais se associa.

As considerações sobre fotografia pública é tributária dos debates sobre a renovação da história política, que valoriza a história das representações naquilo que se refere a política, elegendo a discussão sobre o conceito de poder e cultura política como fundamentais. Neste ponto, vale a pena apresentar as referências teórico-metodológicas nas quais eu me apoio.

"A política será ainda a ossatura da História?" é o título dado por Jacques Le Goff a um artigo, no qual, discute o retorno da narrativa política à historiografia contemporânea. A idéia do retorno, da readmissão da história política à prática historiadora, deve-se a total rejeição que a chamada "Escola dos Annales" alimentou em relação a história política tradicional que, durante séculos foi considerada o gênero único de história. A História por excelência. De acordo com Le Goff, a "Escola dos Annales" detestava o trinômio formado pela história política, pela história narrativa e pela crônica ou história episódica. Para Jacques Le Goff, o primeiro e principal contributo da sociologia e da antropologia para a história política foi o de terem imposto como seu conceito central a noção de **poder**<sup>13</sup>. Uma noção muito mais abrangente e profunda que muito tem a contribuir, para o desenvolvimento de estudos numa área da História Política bem pouco explorada: a história das representações, naquilo que se refere à política.

O estabelecimento do poder nunca se faz, exclusivamente pela força. É necessário à criação de um capital político, aceito pelos governados e reconhecido por seus pares, através do qual os detentores do aparelho de estado produzem uma reserva de imagens, símbolos e modelos que compõem o capital simbólico, fundamental para o exercício do poder. Neste sentido, a crença e o reconhecimento são mecanismos centrais para a consubstanciação do poder simbólico em capital político, posto que, "o capital político é uma forma de capital simbólico, crédito firmado na *crença* e no *reconhecimento* (...).O poder simbólico é um poder que aquele que lhe está sujeito dá àquele que o exerce, um crédito com que ele o credita, uma

---

<sup>13</sup> LE GOFF, J. **O maravilhoso e o cotidiano no ocidente medieval**, Lisboa, ed.70, 1985,p.227/228.

*fides*, uma *auctoritas*, que lhe confia pondo nele a sua confiança. É um poder que existe para que aquele que lhe está sujeito crê que ele exista"<sup>14</sup>.

Os signos que compõem as representações de poder são estruturados pelo código do espetáculo. Neste sentido, as escolhas realizadas na composição da fotografia pública (desde a escolha da indumentária correta, para um determinado evento, até a organização do grupo em semicírculo, para fornecer a idéia de unidade e centralização), passam pelo crivo da ideologia que homologa o código de representação<sup>15</sup>. O conceito de ideologia exerce aqui um papel importante como mecanismo instituinte das regras do discurso político, regras estas que são indissociáveis do contexto histórico de sua produção. Por outro lado, associa-se tanto ao conceito de cultura, compreendendo-o como a instância geradora de significados coletivamente aceitos como válidos e perfeitamente compreensíveis, quanto ao de hegemonia que opera a naturalização do discurso de classe. Portanto se a cultura comunica, a ideologia estrutura a comunicação e a hegemonia estabelece a forma comunicativa do grupo no poder como a única e mais fiel expressão das realidades sociais.

Os três conceitos, acima relacionados, estabelecem uma estreita ligação com o sistema simbólico, como explica P.Bourdieu:

"As ideologias servem a interesses particulares que tendem a se apresentar como interesses universais, comuns ao conjunto do grupo. A cultura dominante contribui para a integração real da classe dominante assegurando uma comunicação imediata entre todos os seus membros e distinguindo-os de todas as outras classes); para a integração fictícia da sociedade no seu conjunto, portanto a mobilização (falsa consciência) das classes dominante; para a legitimação dessas distinções. Este efeito ideológico, produ-lo a cultura dominante dissimulando a função de divisão da comunicação: a cultura que une (intermediário de comunicação) é também a cultura que separa (instrumento de distinção) e legitima as distinções compelindo todas as culturas (designadas como subculturas) a definirem-se pela sua distância em relação à cultura dominante"<sup>16</sup>

O poder em cena necessita de atributos que o distingua das demais representações sociais, posto que "as manifestações do poder não acomodam bem com a simplicidade. A grandeza ou a ostentação, a decoração ou o fausto, o cerimonial ou protocolo geralmente as

---

<sup>14</sup>BOURDIEU, P., **O poder simbólico**, Lisboa, Difel, 1989, p.187/188.

<sup>15</sup> ROSSI-LANDI, F., **Linguagem como trabalho e como mercado**, SP, Difel, 1985.

<sup>16</sup>BOURDIEU, P., **O poder simbólico**, Lisboa, Difel, 1989, p.10.



caracterizam"<sup>17</sup>. Neste sentido, o próprio ato de fotografar envolve um cerimonial com comportamentos definidos. O fotógrafo não está em qualquer lugar é chamado para atuar como "testemunha ocular "e seu testemunho tem o valor de prova irrefutável.

No entanto, entre o sujeito que olha e a imagem que elabora 'existe muito mais do que os olhos podem ver'. A ilusão da verdade fotográfica, amplamente difundida no século XIX, reafirma o projeto burguês de identificar automaticamente História e Natureza. Ao considerar a imagem fotográfica como 'analogon' da realidade, a ideologia da verdade fotográfica escamoteia os recursos de construção discursiva, envolvidos na própria produção da fotografia como mensagem e, enquanto tal, uma escolha realizada num conjunto de escolhas possíveis. Por outro lado, o ato de se deixar fotografar envolve também uma escolha do cenário ideal, de um evento emblemático, ou de uma situação em que fique evidenciada a competência do poder na direção do futuro da nação, é aí que a representação ultrapassa o âmbito dos iguais e ganha a coletividade alimentando a cultura política de uma época, com signos e recursos de segurança, garantia e estabilidade. Neste caso, tanto as fotografias de eventos cívicos, como as do acompanhamento de obras públicas, são exemplos típicos de tal 'mise-en-scène'.

No entanto há que se considerar que toda a hegemonia é porosa, apresenta espaços nos quais um discurso alternativo se produz e que os efeitos da dominação são subvertidos. As culturas políticas, não se confundem com as ideologias nacionais que se associam as estratégias de conformação de projetos homogeneizadores da cultura nacional, ao contrário, se apóiam numa dimensão temporal mais alargada das representações e dos valores coletivos.

A noção de cultura política associa-se à um conjunto de valores, comportamentos e princípios que orientam a ação coletiva no campo político e o seu estudo permite que se avalie a dimensão política de um conjunto amplo de experiências sociais. A cultura política é sempre plural e deve ser concebida como um processo de mediação no qual se tornam visíveis na arena pública, a ação política de agentes culturais, suas escolhas e as formas que assumem, dentre as quais as imagens pictóricas, técnicas e escultóricas se destacam pelo poder de comunicar. Nesse sentido, a cultura política pode incentivar a ação de grupos dissidentes a ordem instituída e servir de inspiração para a formulação práticas sociais das mais diversas..

---

<sup>17</sup> BALANDIER, G., **O Poder em cena**, Brasília, UNB, 1982, p.10.

Neste sentido, a fotografia pública fornece visibilidade a experiência social de sujeitos históricos – por detrás e diante da câmara, destaca-se tanto como fonte quanto objeto de estudo história visual do poder e das culturas políticas.<sup>18</sup> Cabe agora aprofundar as relações entre fotografia pública, autoria fotográfica e agências de produção da imagem.

### **O papel da agências na definição autoria fotográfica, uma abordagem histórica.**

A fotografia pública, ao longo do século passado, pode ser compreendida segundo dois rumos: o da prática criativa e da expressão crítica do mundo visível.<sup>19</sup> No primeiro caminho, o da prática criativa, a fotografia, entre várias tendências, foi pensada por um lado, como expressão autoral ligada ao pictorialismo e aos padrões clássicos de representação artística, de outro lado, associada às vanguardas artísticas, colocou em questão o próprio princípio realista. No segundo caminho, esteve associada à imprensa ilustrada e a produção das notícias, agindo como janelas que se abriam para o mundo, figurando-o da forma mais realista. Ainda nesse segundo rumo ou tendência, a produção fotográfica novecentista associou-se às práticas de registro de social, servindo para documentar as condições de vida de diferentes setores sociais, os deslocamentos humanos, conflitos e situações limite.

Nesse segundo caso, o agenciamento das imagens poderia ser feito de forma independente, como os exemplos das agências fotográficas Dephot e Magnum, ou associada a projetos governamentais como no caso da Farm Security Administration, agência governamental criada nos anos 1930, entre outras funções, para documentar a recuperação dos Estados Unidos, durante a recessão. Entretanto, tanto de forma independente quanto institucionalmente vinculada, a autoria fotográfica se define pelo engajamento a uma causa ou projeto e pelo reconhecimento público do papel da fotografia de imprensa, como forma de dar sentido a experiência histórica.

Neste sentido, o período que se inicia nos anos 1930 e se prolonga até 1970 é significativo para o estudo do fotojornalismo, tanto por elementos relacionados à própria história da imprensa ilustrada – consolidação de publicações diárias e semanais e aparecimento do crédito fotográfico nas fotorreportagens -, quanto a emergência na cena

---

<sup>18</sup> Derrick Price apresenta a fotografia documental como um meio de aproximar o mundo e sua história; destaca que a noção de fotografia documental foi sendo moldada na Inglaterra e nos EUA, como uma forma de expressão da cultura política e da investigação social em ambos os países; aponta a noção do realismo fotográfico como a base para a produção da fotografia documental In: Price, Derrick. 'Surveyors and surveyed: photography out and about', IN: Wells, Liz (ed) **Photography: a Critical Introduction**, 2ª ed., London and NY: Routledge, 2001, pp.65-115

<sup>19</sup> KRACAUER, Siegfried, Photography, IN: Trachtenberg, Alan (ed.). **Classic Essays on Photography**, New Haven: Leete's Island Books, 1980, p. 245-268.

pública da construção das identidades coletivas através da fotografia pública e dos usos políticos da imagem.

No Brasil o movimento das agências independentes, data do final dos anos 1970, com a consolidação das lutas pelo crédito nas imagens e da delimitação de um espaço autoral para o tratamento da fotografia de imprensa e de documentação social em geral. No entanto, esse movimento provém do desenvolvimento de uma nova perspectiva de produzir imagens fotográficas dentro da grande imprensa diária. Antes desse período a experiência fotográfica se circunscrevia à grande imprensa ilustrada e as agências governamentais.<sup>20</sup>

Dentre as principais agências destacaram-se<sup>21</sup>:

### **Década de 1960**

Image, 1961 – Rio de Janeiro - Flávio Damm e José Medeiros pelo seu caráter precursor.

Camara 3 – RJ - Claus Meyer, Walter Firmo e Sebastião Barbosa;

Fotocontexto, 1969 – do Rio Grande do Sul – Assis Hoffman; Ricardo Chaves, Olívio Lamase Antônio Vargas. Abrangia áreas da publicidade, jornalismo, audiovisual, banco de imagens e fotografia industrial.

### **Nas décadas de 1970 e de 1980**

Agência F4 – 1979, São Paulo – Nair Benedcito, Juca Martins, Ricardo malta e Delfim Martins – mais politizada e engajada nas lutas pela defesa do direito autoral e estabelecimento de novas relações de trabalho. Desdobra-se para o RJ com um núcleo formado por importantes nomes da fotografia: Ricardo Assoury, Ricardo Beliel, Rogério Reis, Zeka Araújo, João Roberto Ripper e Cynthia Brito. As autoras destacam o papel da Revista Domingo do JB como importante veículo de expressão do núcleo do Rio da F4.

Agil – 1980 – Brasília – idealizada desde 1974 quando Milton Guran, domingos Mascarenhas, Tônico Mercador e Chico Neiva, projetaram uma agência de fotógrafos. Organizada como uma cooperativa de fotógrafos encarregava-se de cobrir os principais eventos e movimentos políticos da época da transição política: anistia, constituinte, movimento estudantil, diretas já.

Imagem da Terra – 1984 - Rio de Janeiro – João Roberto Ripper. Fotografia engajadas ligada a pauta dos movimentos sociais e da produção da imagem sobre as questões estruturais do Brasil profundo.

---

<sup>20</sup> Mauad, Ana Maria. **Poses e Flagrantes: ensaios sobre história e fotografias**, Eduff: Niterói, 2008, parte 3.

<sup>21</sup> MAGALHÃES, Angela & PEREGRINO, Nadja Fonseca. **A fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo**, Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004, p.90-92

Fotograma - 1985; Angular; ZNZ; Tyba (1989), N Imagens de Nair Benedicto e a agência Ensaio.

Vale destacar a existência do engajamento da fotografia em movimentos sociais como é o caso da iniciativa da fotógrafa, jornalista e historiadora, Claudia Ferreira, **Mulheres e Movimentos**.

Minha hipótese é a de que se criam nos jornais, desde a reforma gráfica do JB, no final dos anos 1950, com a criação do prêmio Esso para fotojornalismo em 1962 e com a gradual tomada de consciência do papel da imagem fotográfica na elaboração do sentido da notícia, incentivada pela ação de editores de fotografia proveniente da experiência de campo com fotografia (Erno Schneider), uma nova experiência fotográfica<sup>22</sup> que vai alimentar a luta pela direito do fotojornalista à imagem. Essa nova cultura visual fomentaria a organização independente das agências, num movimento que se informa das agências internacionais, mas que possui em grande medida a marca do olhar engajado do período de final dos anos 1970 e início dos anos 1980. Aqui vale chamar atenção sobre as condições objetivas de engajamento político dos integrantes dessas agências: a participação nos movimentos sociais na luta pela redemocratização da sociedade brasileira. Nesse momento a imagem fotográfica surge como um discurso de síntese, de impacto que dialoga com a caricatura e a charge nas páginas de jornais e revistas.

Em todos os casos se constrói uma comunidade de imagens em torno de determinados temas, acontecimentos, pessoas, ou lugares, podendo inclusive cruzar estas categorias. Tais imagens corroboram em grande medida o processo de construção de identidades sociais raciais, políticas, étnicas, nacionais, etc.

### **Milton Guran, a fotografia em três tempos.**

O estudo sobre trajetória do fotógrafo e antropólogo, Milton Guran, integra a linha Memória e Mídias, do LABHOI/UFF, como um dos resultados do projeto “Imagens

---

<sup>22</sup> O conceito de experiência é utilizado na acepção thompsoniana, segundo a qual toda a experiência é resultado de condições objetivas e objetivadas pela prática de sujeitos históricos. Assim todo o processo histórico pode ser visto como uma experiência social e as formas como os sujeitos elaboram as suas vivências no mundo objetivo definem como essa experiência é representada nos produtos do seu trabalho de produção de sentido social e histórico. No caso dos fotógrafos, não somente as fotografias, mas o valor agregado da luta política que são incorporados a essa imagem. Thompson, E. P **Miséria da Teoria**, Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1978; Negro, Antonio Luigi & Silva, Sergio (org.) **E. P. Thompson: A peculiaridade dos Ingleses e outros artigos**, Campinas: Editora da Unicamp, 2001. História Vista de Baixo (pp. 185-201); Folclore, antropologia e história Social (pp.227-267).

Contemporâneas: prática fotográfica e os sentidos da História na Imprensa Ilustrada (Brasil, 1930-1970)”, financiado pelo CNPq com uma bolsa de produtividade 2008-2010.

Das trajetórias que venho recompondo no âmbito desse projeto e do anterior, a de Milton Guran é significativa para se compreender os múltiplos usos de funções da fotografia como experiência social e do engajamento político e acadêmico como forma de autoria. A sua trajetória profissional pode ser delineada em três tempos: o tempo da política, o tempo dos índios e o tempo dos Agudás, cada qual, cobrindo uma forma de visualizar e conhecer diferentes dimensões da experiência social pela fotografia.

O primeiro leva em consideração as imagens produzidas durante o seu trabalho como fotojornalista e integrante da agência Ágil; o segundo trabalha com as imagens produzidas nas investidas do fotógrafo pela Amazônia e a sua estadia entre os índios; o terceiro e último tempo, analisa o seu trabalho com os “Agudás, os ‘brasileiros’ do Benim”, tese de doutorado defendida na Sorbone e publicada pela editora Record em 2000.

Para cada um desses tempos, Milton Guran escolheu um conjunto de fotografias, cada qual comentado e registrado em entrevistas. O resultado é a trama entre palavras e imagens, comentários e conceitos, reflexão e descontração, enfim, o encontro da fotografia com a sensibilidade e o conhecimento registrado num texto videográfico,<sup>23</sup> que pode ser acessado em [www.historia.uff.br/labhoi](http://www.historia.uff.br/labhoi).

---

<sup>23</sup> A “escrita videográfica” como resultado da pesquisa histórica implica na elaboração de um novo tipo de texto histórico que considere, na sua produção, a natureza do tipo de enunciação das fontes trabalhadas. Assim, para serem objeto de reflexão historiográfica e comporem o texto histórico, as fontes orais, visuais e sonoras devem ter sua substância de expressão preservadas. As estratégias de elaboração dessa nova modalidade de escrita da história conta com a ampliação do diálogo entre conhecimento histórico e produção audiovisual, através do trabalho em parceria de historiadores e profissionais de cinema. Um trabalho no qual cada um colabora com o seu conhecimento e experiência numa produção coletiva que congrega as competências individuais. Sobre esse conceito ver: MAUAD, Ana M., DUMAS, Fernando, SERRANO, Ana Paula da Rocha. Video-História e História Oral: Experiências e reflexões In: História Oral: Teoria, Educação e Sociedade. ed. Juiz de Fora : Ed.UFJF/ABHO, 2006, v.1, p. 33-57