

ACERVO

REVISTA DO ARQUIVO NACIONAL

VOLUME 6 • NÚMERO 01/02 • JAN/DEZ • 1993



F O T O G R A F I A

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA



ARQUIVO NACIONAL

PEDRO VASQUEZ

Fotógrafo, poeta e historiador da fotografia.
Autor de *Dom Pedro II e a fotografia no Brasil*
e *Fotógrafos pioneiros no Rio de Janeiro*.

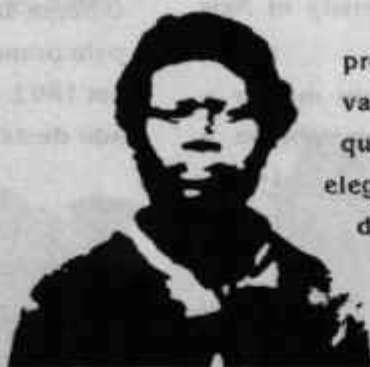
Três Mestres da Fotografia Brasileira no Século XIX

Eu não pedia outra coisa.
(E o que ele fez foi negar).
Por ela daria a vida.
Mas, sem ao menos me olhar,
O mercador escarneceu:
'Brasil?' - girava um botão -
'Nada mais hoje haveria,
Madame,
Que eu lhe pudesse mostrar?'

EMILY DICKINSON

No momento em que o Arquivo Nacional relança sua revista *Acervo*, parece-me oportuno efetuar uma singela homenagem a três pioneiros de nossa fotografia. Homens que, em cidades distintas - Belém, Recife e São Paulo - ajudaram a escrever os primeiros capítulos da história da fotografia brasileira.

Não tenciono, no entanto, esmiuçar em



profundidade suas respectivas contribuições, mas fazer quando muito uma pequena elegia aos três, na esperança de suscitar em outros o desejo de melhor conhecer e estudar a obra destes mestres.

Gostaria de consignar aqui meus sinceros agradecimentos aos pesquisadores Fernando Ponce de Leon, a quem devo a indicação correta do primeiro nome de Francisco Du Bocage bem como outras valiosas informações, e Solange Ferraz de Lima, por me facilitar o acesso aos álbuns de retratos de Militão - ainda em poder de sua família - e por me fornecer gentilmente as reproduções dos retratos aqui publicados.

FRANCISCO DU BOCAGE
(ATIVO ENTRE 1892 E 1930)

O nome mais importante da fotografia pernambucana na virada do século XIX é o de Francisco Du Bocage, infelizmente ausente de todos os compêndios sobre a história da fotografia no Brasil, inclusive de *Velhas Fotografias Pernambucanas 1851-1890*, de Gilberto Ferrez, pois sua ação situa-se fora do período circunscrito por esta obra. Esta é, portanto, a primeira vez que o público leitor brasileiro terá a oportunidade de conhecer seu trabalho, que já mereceu atenção nos Estados Unidos em 1988, quando o incluí na exposição *Brazilian Photography in the Nineteenth Century*, apresentada no Houston Foto Fest e no Maxwell Museum of Anthropology da University of New Mexico, em Albuquerque.

Preciosista, preocupado em manter o alto padrão estético de seu trabalho, a

ponto de se auto-intitular 'photographo artista' no carimbo seco apostado às suas imagens, Francisco Du Bocage inscreve-se na tradição dos fotógrafos de biografia nebulosa do século XIX. Autor de 'importante documentação de Olinda e Recife nas duas primeiras décadas do século XX, Bocage parece ter sido contratado pela própria administração para documentar as demolições e o andamento das chamadas 'obras do porto' (governos Herculano Bandeira, Dantas Barreto e Manuel Borba). São sempre panoramas que sublinham 'horizontes compridos do Recife' (Joaquim Nabuco), é que Olinda, por sua topografia acidentada, aproxima magnificamente espaços nem sempre associados em nossa imaginação.¹

O nome de Francisco Du Bocage aparece pela primeira vez na imprensa recifense em 1892. Em 1894, ele ressurgiu, associado desta vez ao Centro Fotográfico de



Francisco Du Bocage, Ponte sobre o rio Capibaribe, Recife, c. 1895.
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Pernambuco; em 1896, ele teria seu talento novamente louvado, sendo classificado de 'hábil profissional...cujos trabalhos são bem conhecidos nesta cidade'. Embora não existam referências mais precisas sobre estas citações, coligidas pelos pesquisadores da Fundação Joaquim Nabuco por ocasião da montagem da exposição *Olinda e Recife* em 1981, vale a pena transcrever mais duas notas extraídas respectivamente das edições de 11 de julho e 9 de agosto de 1942 do jornal *A Folha da Manhã*: 'Bocage... deixou a mais fiel documentação do Recife durante as duas primeiras décadas do século. Era um estrangeiro a quem o Recife prendera; aqui teve fotografia, constituiu família, trabalhou e morreu. E deixou registrada na película, umas

longas películas que utilizava na máquina de lente 'olho do diabo', ...costumes pernambucanos, velhas ruas, prédios meio demolidos pelo camartelo, belas igrejas, já quase derrubadas pelos urbanistas apressados, as novas linhas do cais, a ossatura metálica dos armazéns do porto...Coleção tão expressiva, hoje tão poética - não evocasse os doces vagares das ruas do velho Recife, as gameleiras e o rio ainda não absorvido pela paisagem marginal.'

As imagens citadas pelos redatores anônimos referem-se ao trabalho desenvolvido por Bocage nas duas primeiras décadas deste século. As fotografias aqui incluídas, ao invés de retratarem uma cidade em decadência como a descrita acima, mostram Recife no ápice da beieza que lhe valeu a



Francisco Du Bocage, *Praça do Conde d'Eu* (atual Maciel Pinheiro), Recife, c. 1895. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

qualificação de 'Veneza dos trópicos'. Embora perfeitamente conservadas sob o ponto de vista químico, essas fotografias foram vandalizadas por um dos - infelizmente numerosos - dilapidadores do patrimônio fotográfico brasileiro, que não hesitavam em cortar, praticar as profanações as mais diversas, ou simplesmente destruir inteiramente as imagens que lhes caíam nas mãos. No entanto, a força do trabalho de Bocage é tão evidente, que mesmo a contemplação de fotografias como estas, com o enquadramento original adulterado pela supressão de parte das margens (provavelmente para retirá-las de um álbum), basta para tornar patente que seu nome deve realmente ser inscrito entre os dos melhores autores de vistas urbanas da fotografia nacional.

Assim como a de Marc Ferrez e a de Augusto Malta, a carreira de Francisco Du Bocage parece ter sido bastante longa, prolongando-se por quatro décadas, pois a Biblioteca Nacional possui uma vista parcial de Olinda de sua autoria realizada em torno de 1930.

FELIPE AUGUSTO FIDANZA

(ATIVO ENTRE 1867 E 1906)

Quando Fidanza instalou-se como fotógrafo em Belém, em 1867, a cidade ainda não atingira o esplendor que viria a conhecer graças ao ciclo da borracha, podendo então ser descrita como um local onde não existe 'nenhum monumento notável; as ruas são regulares; as casas, em geral, são construídas de pedra, mas não oferecem nenhum ornamento de

arquitetura; e, ainda que sejam, na maior parte, cômodas e aseadas, há apenas poucos anos ainda algumas delas não tinham vidraças'.² Porém, durante os anos em que ele estava à frente de seu estúdio, 'Belém modernizava-se, civilizava-se. 'Petit Paris' - batizaram-na os da terra, com um olho na Cidade Luz e outro nas águas barrentas do Guamá, vendo-a aformosear-se com a abertura de novas avenidas - 'boulevards', como então se chamavam - respigadas pelo verde das mangueiras, e com a leveza neoclássica dos vistosos palacetes que, aqui e ali, iam se substituindo às familiares rocinhas e ao casario colonial'.³

Sensível à espetacular metamorfose que a cidade ia sofrendo aceleradamente a ponto de rivalizar em beleza e riqueza com diversas cidades européias, Fidanza tornou-se o que Victorino Coutinho Chermont de Miranda definiu como 'o retratista por excelência de Belém na passagem do século'.⁴ Representante na cidade de G. Huebner & Amaral, que tinham estúdio em Manaus e editaram diversos postais com fotografias suas, Fidanza tinha tal qual os fotógrafos de seu tempo, o retrato como atividade básica de sobrevivência, dedicando no entanto às vistas urbanas de Belém o melhor de seu talento. Obteve consagração em ambas especialidades, conforme atesta o depoimento ufanista de Inácio de Moura em seu relatório sobre a Exposição Artística e Industrial do Pará em 1895: 'Vimos duas coleções de trabalhos fotográficos. São dois quadros, em um dos quais se acham diversos retratos

de alguns homens notáveis deste Estado e no outro diversas paisagens de bellissimos arrabaldes desta capital. Temos nesta capital três excelentes fotografias: Girard (Girard & Freire), Fidanza (Felipe Augusto) e Oliveira (Antônio de). Em trabalhos fotográficos não temos a competência dos melhores artistas da Capital Federal, e pouco podemos aprender da Europa e dos Estados Unidos.²

Seu depoimento pode parecer exagerado. Contudo, no que concerne a Fidanza, é plenamente justificado, pois foi ele um autor de grande talento, notadamente expresso nas fotografias que registram o Arco do Triunfo erigido em Belém por ocasião da visita do Imperador dom Pedro II à cidade, em setembro de 1876. Não as reproduzimos aqui, por que já foram impressas em dois livros de Gilberto Ferrez, *Pionner Photographers of*

Brazil e Fotografia no Brasil 1840-1900, bem como em *Dom Pedro II e a fotografia no Brasil*, do autor deste artigo.

Merecem igualmente destaque na produção de Fidanza, as numerosas vistas urbanas que fez para os álbuns administrativos, editados pelo Governo do Pará, nos quais a cidade era exaustivamente documentada, desde os aspectos internos e externos do Teatro da Paz que merecia os epítetos de 'suntuoso', 'magnífico' e 'grandioso' em seu tempo, até os demais implementos, edificios e monumentos que foram sendo erigidos à medida em que o ciclo da borracha chegava ao seu apogeu. Todos os principais prédios públicos e logradouros foram assim registrados por Fidanza, da Igreja de Santa Maria da Graça, à Sé de Belém, ao palacete onde funcionava a Assembléia, a Câmara Municipal e ao Tesouro Municipal. Docu-



Felipe Augusto Fidanza, *Docas do Redulo, Belém, c. 1875*.
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

mentação que retratou então a cidade em sua melhor fase, antes que a produção asiática da borracha, consolidada em 1912, viesse a empobrecê-la.

**MILITÃO AUGUSTO DE AZEVEDO
(1857-1906)**

Ao fotografar a cidade de São Paulo de forma sistemática, retornando aos mesmos locais após um intervalo de 25 anos, Militão registrou a metamorfose daquela cidadezinha provinciana na metrópole do café, embrião da 'Paulicéia Desvairada' dos modernistas. Ou, como observou Carlos Lemos com mais pertinência técnica, registrou a transformação da 'cidade de taipa em cidade de tijolos'.⁶

Seja qual for a maneira de encarar o

trabalho de Militão Augusto de Azevedo, consubstanciado no *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo 1862-1887*, chama a atenção o ineditismo de sua proposta. Homem inteligente, dotado de espírito arguto, ele teve consciência da importância de seu achado, como deixou bem claro ao escrever: 'como Verdi despedindo-se da música escreveu o seu Otelo, eu quis despedir-me da fotografia fazendo o meu. É um álbum comparativo de São Paulo de 1862 e 1887. Parece-me um trabalho útil, e talvez o primeiro que se tem feito em fotografia, porque ninguém terá tido a pachorra de guardar clichês de 25 anos. Tenho trabalhado muito e creio que nada farei. Conheces meu gênio: não sirvo para pedir. Neste trabalho andam um bocadinho de amor próprio do artista e gratidão ao lugar em



Felipe Augusto Fidanza, *Boulevard da República*, Belém, c. 1875.
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

que estou há 25 anos.'⁷

Essa referência ao 'lugar em que estou há 25 anos' explica-se: o fotógrafo cuja obra tornou-se sinônimo visual de São Paulo era em verdade carioca! A menção a Verdi também tem significado especial, pois o jovem Militão teve uma breve

passagem pelo teatro e pela ópera entre 1858 e 1862, data em que abandonou a carreira teatral e realizou o primeiro grupo de fotografias do que viria a ser mais tarde o álbum comparativo. Neste período inicial, ele se dividia entre o teatro e a fotografia, começando como assisten-



Militão Augusto de Azevedo, Página do álbum de registro de clientes, São Paulo, 1877. Coleção Raquel de Azevedo Salles.

te no estúdio de Carneiro & Smith, mais tarde com razão social alterada para Carneiro & Gaspar.

Depois de optar definitivamente pela fotografia, especializou-se no retrato, principal tema de interesse da magra clientela local, capaz de sustentar apenas cinco estúdios na cidade. Nesta ocasião, São Paulo tinha pouco mais de 22 mil habitantes, e quando Militão encerrou suas atividades em 1885, esta população havia apenas dobrado, não alcançando a casa das cinqüenta mil almas; existindo então somente seis estúdios em funcionamento, sendo que em 1883 este número havia caído para três.

Estas cifras tornam ainda mais formidável o impacto de seu legado fotográfico, pois durante sua carreira de retratista ele fotografou comprovadamente mais de 12.500 pessoas, mantendo registro detalhado de toda esta fenomenal clientela. A título de curiosidade, reproduzimos aqui uma das páginas dos álbuns em que ele costumava catalogar os retratos, com uma foto no formato *carte cabinet* cercada por 25 outras em formato *carte-de-visite* (das quais vemos apenas uma parcela da imagem original, o rosto). No canto inferior direito desta página, sob a foto 8.447, podemos ler "não pagou", assinalando um dos muitos calotes que fizeram com que Militão se desgostasse da atividade fotográfica comercial.

O retrato da escrava que nos contempla melancolicamente com um olhar de muda reprovação, é um raríssimo exemplo de nú, tema praticamente inexistente na pudica fotografia brasileira do século

XIX. A derradeira imagem merecia todo um estudo específico, tal a riqueza de informações que podemos extrair deste relacionamento senhor-escravos. Chama a atenção, como sempre nas fotografias de escravos, os pés descalços, evidência maior da condição servil, a tal ponto



que a primeira posse almejada pelo escravo alforriado era um par de calçados. Estas imagens constituem exemplos pouco conhecidos da atividade de Militão como retratista. Atividade torrencial e diversificada, durante a qual ele fotografou desde as mais importantes perso-

nalidades de seu tempo - a começar pelo imperador dom Pedro II - até os mais anônimos personagens. É um importantíssimo legado, infelizmente obnubilado pelas vistas urbanas de seu decantado álbum comparativo, aguardando um pesquisador apaixonado capaz de redefinir



Militão Augusto de Azevedo, *Senhor com escravos*, São Paulo, 1879. Coleção Raquel de Azevedo Salles

sua verdadeira dimensão como retratista, autor de um rico retrato humano da

sociedade paulista da segunda metade do século XIX.

N O T A S

1. Eduardo Bezerra Cavalcanti, in CATÁLOGO da exposição Olinda e Recife. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1981.
2. DENIS, Ferdinand. *Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Livraria Itatiaia Editora Ltda., 1980. p. 311.
3. MIRANDA, Victorino Coutinho Chermont de. *A memória Paraense do Cartão Postal 1900-1930*. Rio de Janeiro: Editora Liney, 1986. p. 17.
4. MIRANDA, Victorino Coutinho Chermont de. Op. cit., p. 22.
5. FERREZ, Gilberto. *A fotografia no Brasil 1840-1900*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte & Fundação Nacional Pró-Memória, 1985. p. 167.
6. LEMOS, Carlos. A arquitetura que Militão de Azevedo fotografou em São Paulo, in: AZEVEDO, Militão Augusto de. *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo 1862-1887*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1981. p. 27.
7. AZEVEDO, Militão Augusto de. Carta dirigida a seu amigo Portilho em 1º de junho de 1887, citada por Ilika Brunhilde Laurilo. *São Paulo em três tempos*, São Paulo: Casa Civil, Imprensa Oficial, Secretaria de Cultura e Arquivo de Estado, 1982.

A B S T R A C T

The article is an introduction to the work of three pioneers of Brazilian photography. One, still virtually unknown, is Francisco Du Bocage, who worked in Recife between 1892 and 1930. The other, Felipe Augusto Fidanza, was the photographer with the most distinguished performance in Amazon region, having worked in Belém between 1867 and 1905. And finally, Militão Augusto de Azevedo, author of *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo 1862-1887* has his important work as portraitist focussed, since he has been responsible for an impressive collection of 12.500 pictures.

R É S U M É

Cet article vise à introduire l'oeuvre de trois pionniers de la photographie brésilienne. Le premier, Francisco Du Bocage, actif au Recife entre 1892 et 1930, reste encore virtuellement inconnu. Le deuxième, Felipe Augusto Fidanza, a été le photographe le plus actif à la région amazonique, ayant travaillé à Belém entre 1867 et 1905. Le troisième, Militão Augusto de Azevedo (1837-1905), auteur de le *Álbum Comparativo da cidade de São Paulo 1862-1887*, a un autre important côté de son travail focalisé: celui de portraitiste, responsable pour une collection remarquable comprenant 12.500 registres.

Boris Kossoy

Professor Doutor do Departamento de Artes da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista (UNESP).

Estética, Memória e Ideologia Fotográficas

Decifrando a realidade interior das imagens do passado

INTRODUÇÃO
A IMAGEM
FOTOGRAFICA
COMO SUPORTE
DO PROCESSO DE
CRIAÇÃO DE REALIDADES



ação sobre os outros homens e a Natureza, por outro, ela sempre se prestou e se prestará aos mais diferentes e interesseiros usos dirigidos.

Desde seu surgimento até os nossos dias, a fotografia tem sido aceita e utilizada como prova definitiva, 'testemunho da verdade' do fato ou dos fatos. Graças à sua natureza físico-química - e hoje eletrônica - de registrar aspectos (selecionados) do real, tal como estes de fato se parecem, a fotografia ganhou elevado estatus de credibilidade. Se, por um lado, ela tem valor incontestável ao proporcionar continuamente a todos, em todo o mundo, fragmentos visuais que informam as múltiplas atividades do homem e de sua

As diferentes ideologias, onde quer que atuem, sempre tiveram na imagem fotográfica um poderoso instrumento para a veiculação das idéias e da conseqüente formação e manipulação da opinião pública, particularmente a partir do momento em que os avanços tecnológicos da indústria gráfica possibilitaram a multiplicação massiva de imagens através dos meios de informação e divulgação. E tal manipulação tem sido possível justamente em função da mencionada credibilidade que as imagens têm junto às massas, para as quais seus conteúdos, -

em geral acompanhados de legendas e textos 'informativos' - são aceitos e assimilados como a *expressão da verdade*. Neste sentido, são inúmeros os exemplos de utilização da fotografia para a veiculação da propaganda política, dos preconceitos raciais e religiosos, entre outros usos dirigidos.

Pesquisadores dedicados aos diferentes gêneros de história, apesar de reconhecerem ultimamente na iconografia uma possibilidade interessante para a reconstituição histórica, por vezes se equivocam no emprego das imagens fotográficas em suas investigações, provavelmente, por não alcançarem as peculiaridades estéticas desta forma de expressão, que difere na sua essência das demais representações gráficas e pictóricas. Equívocos ocorrem pela desinformação conceitual quanto aos fundamentos que regem a expressão fotográfica, o que os leva a estacionarem *apenas no plano iconográfico, sem perceberem a ambigüidade das informações contidas nas representações fotográficas*. Resulta de tal desconhecimento ou despreparo, o emprego das imagens do passado apenas como 'ilustrações' dos textos: *o potencial do documento não é explorado, suas informações não são decodificadas, posto que, não raro, se encontram além da própria imagem*. Isto também é válido para a própria história da fotografia, que, de sua parte, não pode mais prosseguir enclausurada em seus modelos clássicos, e sim, buscar elementos consistentes para a compreensão de seu objeto de estudo. É surpreendente a raridade de discussões teóricas acerca de aspec-

tos conceituais e metodológicos, bem como, a possibilidade de novas abordagens de análise dos temas específicos nesta área.¹ Quaisquer que sejam os conteúdos das imagens devemos considerá-las sempre como fontes históricas de abrangência multidisciplinar. Fontes de informação decisivas para seu respectivo emprego nas diferentes vertentes de investigação histórica, além, obviamente, da própria história da fotografia. As imagens fotográficas, entretanto, não se esgotam em si mesmas, pelo contrário, elas são apenas o ponto de partida, a pista para tentarmos desvendar o passado. Elas nos mostram um fragmento selecionado da aparência das coisas, das pessoas, dos fatos, tal como foram esteticamente congelados num dado momento de sua existência/ocorrência.

Assim como as demais fontes de informação históricas, as fotografias não podem ser aceitas imediatamente como espelhos fiéis dos fatos. Assim como os demais documentos elas são plenas de ambigüidades, portadoras de significados não explícitos e de omissões pensadas, calculadas, que aguardam pela competente decifração. Seu potencial informativo poderá ser alcançado na medida em que esses fragmentos forem contextualizados na trama histórica em seus múltiplos desdobramentos (sociais, políticos, econômicos, religiosos, artísticos, culturais) que circunscreveu no tempo e no espaço o ato da tomada do registro. Caso contrário essas imagens permanecerão estagnadas em seu silêncio: *fragmentos desconectados da memória, meras ilustrações 'artísticas'*

do passado.

A fotografia tem uma *realidade própria* que não corresponde necessariamente à realidade do assunto fotografado no contexto da vida passada, nem, muito menos, ao uso posterior que se fez desta imagem. O realismo fotográfico se refere apenas à realidade do documento fotográfico: a *segunda realidade*. Disto decorre um aspecto que me parece fundamental para a reflexão: diz respeito ao *processo de criação de realidades* que a leitura da fotografia proporciona junto aos mais diferentes receptores, ao longo do tempo, em conformidade com o repertório cultural, as posturas ideológicas, interesses económicos e políticos, comprometimentos e convicções individuais.

A complexa questão da interpretação das imagens - a busca de seus significados, sua *realidade interior* - continua sendo o fascinante desafio intelectual que tem alimentado nossas incursões teóricas e estéticas nos últimos anos. A oportunidade do Colóquio sobre a Investigação da Fotografia Latinoamericana, me motivou a revisitar trabalhos anteriores basicamente pelo fato de haver, entre eles, um fio condutor onde busco continuamente avaliar, analisar, refletir enfim, acerca do valor, alcance e limites das informações contidas nas imagens fotográficas.²

A partir de uma seleção de imagens do passado, pinçadas de diferentes momentos e temáticas da vida brasileira, veremos como o chamado 'testemunho fotográfico' se presta à *construção/criação de realidades*.

1. A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DO 'OUTRO'²

A possibilidade de multiplicação de imagens através da litografia, surgida na passagem do século XVIII para o XIX e, particularmente da fotografia algumas décadas depois, representou um marco decisivo na história do saber. Com o aperfeiçoamento das técnicas de reprodução, criou-se uma ampla audiência internacional consumidora de imagens. Imagens de todos os tipos, embora seja oportuno observar que um particular interesse sempre existiu em relação àquelas dos países distantes e desconhecidos da Ásia, África e América do Sul. Com a abertura dos portos em 1808, o Brasil abre-se de súbito para o mundo exterior, rompendo a clausura em que fora mantido durante três séculos. Rompe-se, também, o antigo sistema colonial. Movido por interesses comerciais e científicos o europeu viu-se atraído pelo vasto território da América portuguesa, até então, praticamente desconhecido, um verdadeiro laboratório vivo a ser estudado pelos naturalistas, e um mercado potencial a ser explorado pelas nações em franca industrialização.

A partir daquele momento chegam ao Brasil expedições científicas e artistas da Europa com a tarefa de observar e retratar, em textos e imagens, a flora, a fauna, as riquezas minerais, o homem da cidade e da selva, a sociedade, enfim, o cotidiano do *outro*.⁴

Interessava ao viajante estrangeiro registrar o diferente, pois desta forma confirmava sua identidade de homem bran-

co europeu. A iconografia, neste sentido, representou papel fundamental na medida em que era veículo de divulgação da *imagem do outro*, apresentada como 'novidade'. De tal projeto de documentação visual depreende-se um 'olhar europeu' que se mostra ideologicamente em consonância com muitos dos relatos de viajantes que percorreram o Brasil ao longo do século XIX, e que abordaram a questão do negro e da escravidão. A iconografia produzida pelos desenhistas, ilustradores e fotógrafos que estiveram no Brasil - e em outros países

da América do Sul, os chamados *costumbristas* - contribuiu para a confirmação da imagem idealizada do país tropical. Uma visão romanceada onde o cotidiano do negro, seja na fazenda ou na cidade, transcorre aparentemente ameno. Salvo raras exceções, a mensagem comunicada ao espectador alheio é a de tranquilidade.

O fotógrafo Victor Frond exemplifica bem esta visão.⁵ A estampa *A cozinha na roça*, de sua autoria, tirada por volta de 1859, traduz perfeitamente a imagem mental pré-concebida do europeu. Entre a cena



A cozinha na roça. Litografia de Benoist a partir de fotografia de Victor Frond. In: Ribeyrolles, C.; Frond, V. *Brazil pittoresco: álbum de vistas, panoramas...* Paris, Lemercier, 1861 (Estampa 55). Biblioteca Nacional.

'captada' pelo fotógrafo na Bahia e os prováveis 'retoques' executados pelo litógrafo em Paris, *uma nova realidade foi criada*. Esta construção imaginária sintetiza em sua composição, equilíbrio e exotismo o ideário estético de representação que melhor atendia às expectativas etnocentristas do consumidor europeu de imagens. É esta a imagem idealizada, captada e produzida segundo o olhar europeu.

2. A EXPLORAÇÃO DA IMAGEM DO HOMEM³

O fotógrafo Christiano Júnior,⁴ ao retratar os negros urbanos do Rio de Janeiro, escravos ou alforriados, removeu-os de seus próprios contextos de vida e trabalho. Criou situações e moldou gestos, colocando esses homens e mulheres na condição de objetos diante de um cenário artificial, apenas com alguns elementos a lembrar os ofícios e atividades de cada um, transformando-os assim em *modelos fotográficos*.

Tais fotografias eram anunciadas pelo fotógrafo como 'grande coleção de costumes e tipos de pretos, coisa própria para quem se retira para a Europa'.⁵ Fotografias com o mesmo espírito de exploração da imagem do negro (escravo ou liberto) e do índio, seja com fins pseudo-científicos (em função das teorias racistas que pregavam a superioridade biológica do homem branco, em moda na Europa), seja enquanto 'ilustrações' dos seres exóticos que habitavam esta parte do Novo Mundo (*souvenirs* ideais para os turistas), foram também produ-

zidas por outros fotógrafos. Essas imagens, construídas em seu conteúdo e padronizadas em sua apresentação (através da *carte-de-visite*, em voga à época), eram levadas para a Europa como 'lembrança do Brasil', reforçando assim, estereótipos e alimentando mitos.

3. A FOTOGRAFIA NA DIFUSÃO DO IDEÁRIO REPUBLICANO.⁶

Uma verdadeira revolução cultural patrocinada pela elite da sociedade brasileira tem lugar no apagar das luzes do Império e do século XIX. É interessante refletirmos como as recentes inovações



Christiano Júnior.
Fotografia de escravo (?) não identificado.
Rio de Janeiro, 1865c., *carte-de-visite*.
Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

da ciência e da técnica, mais especificamente no campo das comunicações, são assimiladas pela sociedade e pelo poder nos anos que se seguem à Proclamação da República. Porém, principalmente como a fotografia, enquanto registro expressivo de um cenário urbano, arquitetônico e social em processo de mutação, se vê utilizada pelos meios de comunicação impressa da época, e em que medida se refletirão nessas imagens os anseios de modernidade daquela elite. Existe, nesses primeiros anos do novo regime, uma necessidade imperiosa de exaltação do conteúdo simbólico da 'ordem e progresso'.

Imagens da ordem

São muitas as categorias e inúmeros os temas que se prestam para testemunhar ou 'ilustrar' um ideal, uma causa. Neste sentido, impôs-se registrar fotograficamente aspectos de rebeliões que se verificaram na época: *símbolos da desordem*.

Poderíamos tomar como exemplo o episódio de Canudos¹⁰, incidente ao qual foi atribuído pelo governo uma conotação político-ideológica. Tratava-se, na realidade, de eliminar do mapa o aldeamento de Canudos, no interior da Bahia, que abrigava milhares de homens do campo de toda índole, chefiados pelo beato Antonio Vicente Mendes Maciel, vulgarmente conhecido como Antonio Conselheiro ou Bom Jesus Conselheiro.

Ao longo de vinte anos, entre 1876 e 1896, o Conselheiro perambulou pelo interior do Nordeste e arregimentou um numeroso grupo de 'fiéis' que, mais tarde, comporia a população que

edificou o arraial de Canudos; aldeia de barro erigida num traçado de becos e vielas. A crescente simpatia que o Conselheiro exerceu sobre as populações pobres das cidades vizinhas correspondia o temor de saques vivido pelos fazendeiros. Não tardou que a imprensa chamasse a atenção contra o perigo político representado pelos fanáticos 'inimigos da República'. Entre 1896 e 1897 Canudos resistiu a quatro expedições militares, das quais participaram mais de doze mil homens.¹¹ De nada valeram os princípios estratégicos de combate empregados pelas forças regulares diante da esperteza dos revides dos sertanejos, (embora equipados com armas rústicas e caseiras): verdadeiras ações de guerrilha para as quais os militares profissionais não estavam preparados. Foi apenas na última incursão, após violentos combates que Canudos sucumbiu. Tragicamente,

...caiu no dia 5, (outubro de 1897), ao entardecer, quando caíram os seus últimos defensores, que todos morreram. Eram quatro apenas: um velho, dois homens feitos e uma criança, na frente dos quais rugiam raivosamente cinco mil soldados...¹²

Era absolutamente necessário ao novo regime ressaltar a bravura das forças do governo livrando o país dos fanáticos seguidores do 'monarquista' Antonio Conselheiro. Coube ao governo federal direcionar ao povo a 'leitura' da Campanha de Canudos segundo a ótica da vitória 'do bem sobre o mal'.

No Rio de Janeiro, meses depois, o homem urbano, distante dos acontecimentos sangrentos do interior baiano, pre-

enchia seus momentos de lazer 'assistindo' as cenas de 'toda a Guerra de Canudos tiradas no campo de ação pelo fotógrafo expedicionário Flávio de Barros... através de 'projeções elétricas', à rua de Gonçalves Dias, 46', conforme anúncio num jornal local. Acrescentava ainda o anúncio que, dentre os 25 quadros que compunham o espetáculo (sic), o público poderia ver 'o verdadeiro e fiel retrato do fanático Conselheiro, fotografado por ordem do general Artur Oscar...'¹⁰

A ordem se via finalmente restaurada, e a fotografia do Conselheiro morto emerge como o testemunho definitivo: o atestado de óbito do mal que afetava a República. A pena de Euclides da Cunha dá sentido ao retrato da morte:

'O cadáver do Conselheiro.

Antes, ao amanhecer daquele dia, comissão adrede escolhida descobrira o cadáver de Antonio Conselheiro.

Jazia num dos casebres anexos a lateda, e foi encontrado graças a indicação de um prisioneiro. Removida breve camada de terra, apareceu no triste sudário de um lençol imundo, em que mãos piedosas haviam disparzido algumas flores murchas, e repousando sobre uma esteira velha, de tábua, o corpo do 'famigerado e bárbaro' agitador. Estava hedhondo. Envolto no velho hábito azul de brim americano, mãos cruzadas ao peito, rosto tumefacto e esquálido, olhos fundos cheios de terra... Desenterraram-no cuidadosamente. Dádiva preciosa - o único prêmio, únicos despojos... de tal guerral... Fotografaram-no depois. E lavrou-se uma ata rigorosa firmando a sua identidade: importava que o país se convencesse bem de que



Flávio de Barros [autoria atribuída]. O Conselheiro..., Canudos, Bahia, 1897.

estava, afinal, extinto aquele terribilíssimo antagonista.¹⁴

Imagens do progresso

Assim como interessava aos homens da República divulgar o espírito da *ordem*, importava também propagar a imagem de uma nova mentalidade que se formava em relação ao *progresso* (material). A fotografia com objetivos promocionais - institucionais, comerciais, políticos, turísticos, entre outros, - encontrou, a partir do início do século XX, seu grande canal de expansão através dos veículos de comunicação da época: as publicações oficiais, os cartões postais e a imprensa, particularmente as revistas ilustradas.

As fotografias que o suíço de nascimento, Guilherme Gaensly (1843-1928), tomou de São Paulo na passagem do século¹⁵ explicitam visualmente a imagem do progresso paulista. Registros esteticamente equilibrados que enfatizam a transformação urbana na cidade que, em apenas uma década quase quadruplicava sua população, chegando ao ano de 1900 com 240 mil habitantes, e se tornando o segundo maior núcleo populacional do país.

Trata-se de documentos iconográficos singulares que testemunham o período em que se altera a feição colonial da cidade, face a fatores novos de natureza econômica, política e sócio-cultural. A nova fisionomia da cidade - cuidadosamente documentada pela fotografia de Gaensly - reflete em sua arquitetura eclética (onde predominam as edificações oficiais erigidas em 'estilo' neoclássico), no espraiamento em todas as direções, nos melhoramentos e

equipamentos urbanos, o *progresso* oriundo da empresa cafeeira via estrada de ferro, geradora também de um forte comércio em expansão e da industrialização que naquele momento se iniciava. Refletem também essas imagens a nova configuração da vida urbana e a presença (implícita) da mão-de-obra artesanal do imigrante europeu. A participação individual de cada um desses homens, mulheres e crianças se perdeu em meio a uma massa de anônimos que edificaram a cidade de São Paulo.

Era imprescindível para a camada enriquecida da sociedade paulistana da época apagar os 'vestígios' coloniais da multiseular capital de São Paulo. Igualmente importante foi a necessidade de divulgar para o exterior a *nova imagem* de um estado promissor com o objetivo de atrair a força-de-trabalho necessária para a contínua expansão da lavoura cafeeira. Desde o princípio da década de 1890 afluiu para São Paulo um expressivo contingente de imigrantes, principalmente italianos. Imagem expressiva de Gaensly tomada nos cafezais paulistas, provavelmente no ano de 1902, destaca um especial fragmento onde se vê representado um grupo de colonos em plena colheita. No momento da foto, os colonos, também personagens do fotógrafo, se harmonizam visualmente ao carro de bois e a paisagem montanhosa ao fundo, por onde se estende o cafezal: *uma perfeita composição*.

A serenidade que esta visão romântica do campo transmite, mascara, no entanto, uma dura realidade escondida além do documento. "Na virada do século, os

trabalhadores emigrantes constituíam uma massa homogênea, submetida à condição mais ou menos de miséria... rendimentos insatisfatórios... rígida disciplina de trabalho.¹⁶ Lamentavam os colonos das arbitrariedades dos fazendeiros: retenção de pagamentos, aplicação de multas que consideravam injustas e até casos de agressões físicas.¹⁷

Em 1902, o governo italiano, através do decreto Prinetti, proibia a imigração subsidiada para São Paulo, baseado em denúncias contidas nos relatórios de observadores que constataram as péssimas condições de vida e trabalho a que estavam sujeitos seus compatriotas nas fazendas de café.

Fotos estéticas como esta *Colheita do café* foram certamente utilizadas como instrumentos de propaganda pelos agentes de recrutamento de trabalhadores na Europa. Imagens deste tipo contribuíram para configurar no imaginário do imigrante potencial, o perfil de um país que se representava farto e promissor, *esperança de uma nova vida; um argumento irresistível para o futuro colono que almejava, em pouco tempo, fare l'America*. Assim como esta, sucessões de 'fotos-testemunho' funcionaram como imagens-símbolo de valores morais de liberdade, ordem e progresso, traduzidas em visões de esplendor e modernidade. Esses símbolos se multiplicaram via imagens técnicas prestando-se para a efetivação do projeto republicano e para realçar junto à opinião pública o perfil épico do novo regime.

CONCLUSÃO

Í números outros temas fotográficos que *ilustram/documentam* fatos e situações em diferentes momentos históricos poderiam ser aqui incluídos, (como, de fato, vem sendo objeto de estudo mais abrangente que ora estamos desenvolvendo), com o objetivo de exemplificar e reforçar nossas reflexões conceituais. No que toca às atividades e ao comportamento ético dos fotógrafos do passado - assim como os do presente -, creio que seria oportuno lembrar Francastel quando observa: "A arte é para uns...um ganha-pão, para outros é um instrumento de expressão, de propaganda ou de dominação."¹⁸

É óbvio que a fotografia se constitui num excelente documento que preserva em si a *memória* dos cenários, personagens e fatos da vida passada. Assim, os bancos informatizados de imagens, que neste momento se criam, prestarão, certamente, importante serviço à comunidade científica.

Contudo, a imagem fotográfica é fixa, congelada na sua condição documental. Não raro nos defrontamos com imagens que a *história oficial*, ou grupos interessados, se encarregaram de atribuir um determinado significado, com o propósito de criar realidades e verdades.

Cabe aos historiadores e especialistas no estudo das imagens a tarefa de desmontagem de construções ideológicas, materializadas em testemunhos fotográficos. Decifrar a *realidade interior* das representações fotográficas, seus significados ocultos, as finalidades para

as quais foram produzidas é a tarefa fundamental a ser empreendida.

Somente teremos uma história da fotografia que realmente contribuirá para o conhecimento, quando soubermos refletir com a devida profundidade acerca do uso que se tem feito da imagem

fotográfica ao longo da história.

Texto adaptado da conferência apresentada pelo Autor no Colóquio sobre a Investigação da fotografia latino-americana, por ocasião do evento Internacional Foto Fest'92, Houston, Texas, março de 1993.

N O T A S

1. Tais aspectos essenciais, de amplitude multidisciplinar, ainda aguardam por um debate abrangente que vise, inclusive, questionar os estreitos e estereis limites por onde tem trilhado a pesquisa nesta área do conhecimento. O assunto foi tratado mais amplamente por este Autor em *Fotografia e História*. São Paulo: Editora Ática, 1989. Ver, em especial, o capítulo: 'História da fotografia: metodologias da abordagem'.
2. Essa preocupação teórica tem sido, continuamente, objeto de minha reflexão e, dela busquei estabelecer o arcabouço metodológico para o próprio fazer histórico, nas diferentes linhas de investigação que tenho desenvolvido. Ver em especial, deste Autor, *Hercules Florence 1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.; *Hercule Florence, l'inventeur en exil*. In: Colloque Internationale, Cerisy-La-Salle, 29 Septembre - 1er Octobre 1988. *Les multiples inventions de la photographie*. Paris: Ministère de la Culture et de la Communication/ Mission du Patrimoine Photographique, 1989, pp. 73-78. *Origens e expansão da fotografia no Brasil; século XIX*. Rio de Janeiro: MEC, Funarte, 1980; *São Paulo 1900*. São Paulo: Kosmos, CBPO, 1988.
3. Este tema, que aborda a questão da imagem do negro, tal como se viu representada através do 'olhar europeu', foi exaustivamente analisado em CARNEIRO, Maria Luiza Tucci e KOSSOY, Boris. 'Regards sur le noir: le noir dans l'iconographie brésilienne du XIXe siècle: une vision européenne'. *Revue de la Bibliothèque Nationale* n° 31, Paris: 1991, p.2-21. Trata-se de pesquisa empreendida pelos autores em 1988, por ocasião do Congresso Internacional - Escravidão, realizado pela Universidade de São Paulo. A pesquisa, que deu margem à uma exposição iconográfica, foi promovida pelo CEDHAL (Centro de Demografia Histórica da América Latina), sob o patrocínio do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico). Em 1990 a exposição foi levada a Paris e apresentada na Maison des Sciences de l'Homme e contou com o apoio técnico desta Instituição e da Bibliothèque Nationale de Paris.
4. A historiografia voltada para estudos acerca da dominação da América pelos ibéricos e o impacto do encontro com o homem nativo, o 'outro', tem valorizado, nos últimos anos, as concepções formuladas por Todorov. Sobre o assunto ver de TODOROV, T. *A conquista da América: a questão do outro*. Tradução de Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 1983; ainda do mesmo autor, *Nous et les autres: la réflexion française sur la diversité humaine*. Paris: Editions du Seuil, 1989.; CERTEAU, M. de. 'Etno-graphie, l'oralité, ou l'espace de l'autre: Lery'. In: *L'écriture de l'Histoire*. Paris: Gallimard, 1975.

5. Deve-se ao francês Victor Frond uma coleção significativa de vistas da vida rural no Brasil, além de panoramas da cidade do Rio de Janeiro, Petrópolis e outras localidades e, ainda, retratos da família imperial. Suas fotos, tomadas por volta de 1859, se prestaram logo a seguir à reproduções litográficas que foram executadas em Paris por Benoist, Bachelier, Albrun, Ciceri, Jacotet, Charpentier, entre outros. Frond encontrava-se estabelecido na rua da Assembléia, 34/36, no Rio de Janeiro, entre 1858 e 1862. Nos meados da década de 1860 já havia retornado a França, onde se dedicou à atividades editoriais. Para maiores dados sobre Frond ver, CARNEIRO, Maria Luiza Tucci e KOSSOY, Boris, op. cit., p. 20; WIEDEMANN, Michel, "Sur quelques livres illustrés de photographies au XIX siècle", in: Les cahiers de la photographie, Paris: l'Association de Critique Contemporaine en Photographie, nº6, p. 27-35, 1982.

A estampa *A cozinha na roça*, (litografia de Benoist, a partir de uma fotografia), é uma das imagens que compõem a coleção de vistas do Brasil antes mencionada. Tal coleção daria ensejo à confecção de requintado álbum que serviria de ilustração ao texto do viajante Charles Ribeyrolles. A obra foi publicada sob o título de *Brazil Pittoresco, Álbum de vistas, paisagens, costumes... acompanhadas de três volumes... sobre a história, as instituições, as cidades, as fazendas... do Brazil*, por Charles Ribeyrolles. Paris: Lemercier, 1861. (A imagem *A cozinha na roça*, que corresponde a estampa nº. 55 do álbum, foi reproduzida do acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro).

6. Ver nota 3.

7. José Christiano de Freitas Henriques Júnior (1830-1902) era provavelmente português de nascimento. A data de início de suas atividades não é precisa. Entretanto, em 1862 já se encontrava anunciando seus "retratos photographicos sobre vidro, papel, panno e encerado" em Maceió, Alagoas. No ano seguinte transfere-se para a capital do Império, onde se torna conhecido retratista. Foi inicialmente associado a Miranda (Fernando Antonio de Miranda) entre 1864 e 1865 e, a seguir, a Pacheco (Bernardo José Pacheco), com quem manteve o negócio, aparentemente até 1875, data em que a firma "Christiano Jr. & Pacheco" teria se dissolvido. No ano seguinte, todavia, o fotógrafo faz seu último anúncio no tradicional Almanaque Laemmert do Rio de Janeiro, desta vez sem sócio. Seu estabelecimento fotográfico, situado na rua da Quitanda, 39, seria sucedido pelo citado Pacheco, já então, associado aos irmãos Menezes. Apesar de manter o estabelecimento do Rio de Janeiro que, era possivelmente administrado por Pacheco, Christiano Jr., desde 1868, buscava expandir suas atividades na Argentina. Pesquisadores locais o destacam pela fértil atividade que teve naquele país. Em 1871 recebeu a medalha de ouro na Primeira Exposição Nacional com a série de fotos *Vistas y Costumbres de la Republica Argentina*. Em 1876 alcança novamente o grande prêmio na segunda exposição anual da Sociedade Científica Argentina com uma coleção de *Retratos y Vistas de Costumbres y Paysages*. Christiano Jr. foi operoso na sua profissão, mas também, um homem que gostava de diversificar suas atividades; é o que se depreende pela sua trajetória de vida. No entanto, veio a falecer pobre e quase cego, em Assunção, Paraguai, onde passou seus últimos anos.

Quanto à sua coleção de fotografias de escravos africanos ver, além de CARNEIRO, Maria Luiza Tucci e KOSSOY, Boris, op. cit., os textos constantes in: *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr.*, P. C. Azevedo e M. Lisovsky (org.). São Paulo: Ex Libris, 1988. Sobre a trajetória do fotógrafo na Argentina, ver as seguintes obras: GÓMEZ, J. *La fotografía en la Argentina: su historia y evolucion en el siglo XIX*. Buenos Aires: Abadia Ed., 1986; GESUALDO, V. "Los que fijaron las imagenes del país". In: *Todo es historia*. Buenos Aires: 1983, p. 22-5; CASABALLE, A.B. e QUARTEROLO, M.A. *Imágenes del Rio de la Plata*. Buenos Aires: Editorial del Fotógrafo, 1983.

(A fotografia de Christiano Junior utilizada neste artigo foi reproduzida do acervo do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro).

8. *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Corte e Provincia do Rio de Janeiro para o anno de 1866*. Rio de Janeiro: Laemmert. p. 644, "seção de notabilidades".

As imagens de Christiano Júnior que pesquisamos foram reproduzidas do acervo do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

9. O tema foi antes abordado pelo Autor em "Ideologia e fotografia na Primeira República". In: *Comunicações e artes no nascimento da República brasileira*. Carlos M. Avigliani (org.). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1990. pp. 17-21 (Simpósio em Comunicações e Artes, 3).
10. Sobre a história de Canudos ver a obra clássica de CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1952. A primeira edição da obra é de 1902.

11. FACÓ, Rui. *Cangaceiros e fanáticos; gênese e lutas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p.125.
12. CUNHA, Euclides da, op. cit., p.541-2. Após o morticínio em massa, a preocupação das forças federais era de demolir completamente o arraial: 'No dia 6 acabaram de o destruir desmanchando-lhe as casas, 5.200, cuidadosamente contadas.'
13. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 2 fevereiro 1898, p.4.
14. CUNHA, Euclides da, op. cit., p.542 (grifo nosso). Este texto pode ser visto também em SONTAG, Susan. *On photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977. p.196.
15. O assunto foi tema de meu livro *São Paulo, 1900*, op.cit.
Deve-se a Gaensly uma vasta produção voltada à documentação, obra essa de indiscutível mérito técnico e estético. A par de sua atividade profissional, era também comissionado oficialmente pelo governo do Estado de São Paulo (através da Secretaria da Agricultura, Comércio e Obras Públicas) e por outras empresas de melhoramentos públicos, para documentar a paisagem urbana da capital e aspectos rurais do estado. Assim como esta *Colheita de café* em Araraquara, outras vistas de fazendas do interior paulista foram registradas por Gaensly. Grande parte delas foram reproduzidas em livros, revistas e cartões postais. Para maiores dados acerca da vida e obra de Guilherme Gaensly ver, do Autor, as obras antes citadas. (A fotografia de Guilherme Gaensly utilizada neste artigo foi reproduzida de cartão postal da coleção do Autor).
16. Cit. in STOLCKE, Verena. *Cafeicultura, homens, mulheres e capital(1850-1980)*.p.47.
17. Sobre o tema ver de PINHEIRO, Paulo Sergio e HALL, Michael, M. *A classe operária no Brasil (1889-1930): Documentos*. São Paulo: Brasiliense, 1981. v. 2: condições de vida e de trabalho, relações com os empresários e o estado, pp.52-9.
18. PRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa: elementos estruturais de sociologia da arte*. São Paulo: Perspectiva, 1982. p.40 .

A B S T R A C T

Through the analysis and interpretation of the image of different topics and periods of Brazilian life in the past, this article establishes theoretical principles which are essential to the studies that make use of photography sources or search the photography's aesthetic understanding. Among these principles the author emphasizes the need to recover the *inner reality of the images*, because photography is useful, in general, to *create realities*, by both photographers and viewers, since they are a product of aesthetic and ideologic constructions.

R É S U M É

Par l'analyse et l'interprétation de l'image à propos de thèmes et moments différents de la vie brésilienne au passé, cet article établit des principes théoriques fondamentaux pour les études que s'utilisent des sources photographiques ou ceux qui cherchent la compréhension de l'esthétique particulière de la photographie. Parmi ces principes, l'auteur détache le besoin de retrouver la *réalité intérieure* des images, puisque la photographie sert, en général, à la *creation de réalités* par les producteurs autant que par les recepteurs des images, parce qu'elle est fruit de constructions esthétiques et idéologiques.