

Escrevendo a História com Imagens Fotográficas: historiografia das principais tendências no Brasil

Cláudio de Sá Machado Júnior (UNISINOS/CAPES)

Este trabalho visa realizar uma reflexão crítica historiográfica sobre algumas das principais tendências produzidas no Brasil, concernente às pesquisas que se utilizam da imagem fotográfica como fonte de estudo sobre o passado. Autores como Boris Kossoy, Ana Maria Mauad e Solange Ferraz de Lima, por exemplo, são referências constantes e de importante base revisional para aqueles que pretendem desenvolver trabalhos na área. No entanto, algumas dessas pesquisas datam quase vinte anos desde sua primeira publicação, o que instiga a realização de um balanço sobre permanências e/ou avanços que devem ser feitos sobre a produção, agindo com cautela – termo utilizado por Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses – não somente no trato com as fontes imagéticas, mas também com a forma de como se escreve e se tem escrito a história com fontes visuais. Esses questionamentos, entre outros, abarcam os estudos desenvolvidos pelo Grupo de Pesquisa em História e Fotografia da PUCRS, composto por bolsistas de iniciação científica, mestrandos e doutorandos em História.

Palavras-chave: Historiografia – Fotografia – Brasil

Na fotografia o historiador desnaturaliza a imagem: faz com que seu objeto, a sociedade, tenha a sua natureza afetada. Isso é uma obviedade quando se trata de fotografias: uma representação do real cuja fidelidade induz ao engano de quem a contempla, chegando-se a pensar que o que está ali, visível aos olhos, é o real. Considera-se o tempo e as respectivas ações de seus agentes como um enunciado: uma vez ocorrido, nunca mais repetido. É um consenso que a fotografia eterniza determinado momento, apesar de não ser ela nada mais do que uma representação, um objeto perfeito de ilusão que indica nada mais, nada menos, nas palavras de Roland Barthes¹, *o que foi lá*.

¹ BARTHES, Roland. *A Mensagem Fotográfica*. In: **O Óbvio e o Obtuso: ensaios críticos III**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. P.24.

O pensamento de Barthes remonta a década de 1960, que por sua vez remeteu às origens do estruturalismo, na década anterior, que, novamente e por sua vez, reelaborou suas teorias a partir dos pressupostos desenvolvidos no início do século XX. A fotografia é anterior a tudo isso. Quem disse que a história não se repete? Não se repete mesmo, já que o tempo tem a sua particularidade e os seus agentes próprios. Retrocedamos de Barthes, à Lévi-Strauss e, finalmente, a Charles Sanders Peirce e a Ferdinand Saussure. É na lingüística e na semiótica clássica, no seu aspecto mais puro, que encontraremos a base do pensamento estruturalista. Contemporâneos mas não conterrâneos, Peirce e Saussure revolucionaram o saber científico, criando, cada qual, sistemas de interpretação até então inéditos, que passavam a tratar não mais o mundo como tal, mas como um conjunto de códigos passíveis de sentido e, conseqüentemente, de interpretação.

A base do pensamento lingüístico e semiótico, cada um com sua especificidade, influenciou profundamente a produção das gerações seguintes. No que se referem ao campo da imagem, as noções básicas de estudos categóricos do visível, de raízes mais simples e de respostas mais complexas possíveis, calcaram-se na tríade geral do ícone, do índice e do símbolo. O real enquanto linguagem passou e certamente continua passando para muitos, pela verdade signíca da codificação. Ou seja, o real somente assim é considerado porque existe uma interpretação sobre ele, tornando-o passível de ser interpretado como algo que é considerado a realidade: o mundo resumiu-se à linguagem, como lembra Antoine Compagnon². Seríamos nós resultados de códigos, de signos, com uma lógica interpretável de ser e estar no mundo?

A semiótica no seu estado puro desnaturalizou o objeto com a finalidade de conhecê-lo melhor. A sua interpretação foi diacrônica e não sincrônica, a saber: buscou nos signos a interpretação em si e não a relação com o que estava fora. Posteriormente, a pragmática, enquanto ramificação e aperfeiçoamento teórico, tentou preencher esta lacuna. Mas como falar em pragmática na História, pensando na fonte como suporte ao passado, um vestígio para o historiador compreender o tempo que ele, na maioria dos casos, não vivenciou? Cabe a nós resolvermos um dos principais desafios de nossa profissão, investindo no campo das incertezas e das possibilidades.

² COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da Teoria**: literatura e senso comum. Belo Horizonte: UFMG, 2006. P.105.

Problemas à parte, a história construída através de fotografias ainda tem grande apoio nos alicerces teóricos da semiologia. A sociedade, sendo o principal objeto da História, foi desnaturalizada. Assim como qualquer outro campo do conhecimento, a interpretação sobre o objeto fotográfico modificou-se através do tempo. Philippe Dubois³ aponta para três tempos no qual vai se articular uma interpretação sobre o objeto fotográfico, sendo: 1) a fotografia como espelho do real (o discurso da mimese), 2) a fotografia como transformação do real (o discurso do código e da desconstrução), e 3) a fotografia como traço de um real (o discurso do índice e da referência). Para o autor, mesmo assim, todos os tempos deixam-nos insatisfeitos quanto às possibilidades de entendimento do objeto fotográfico. Eis um exemplo de como as teorias são lidas à luz de seu tempo:

Mas é evidente que hoje não trabalho mais dessa maneira e, se me pedem para fazer conferências ou dar cursos sobre fotografia, levo bastante tempo para expor as coisas de forma diferente, não falo mais da mesma forma (...). Mais ainda: a semiologia não é mais a disciplina dominante; houve vários movimentos, como o da história, de um lado, e da filosofia e da estética, de outro.⁴

No Brasil, o precursor dos trabalhos sobre reflexões acerca da história e da fotografia é Boris Kossoy. O autor resguarda-se nos pressupostos da iconologia, disfarçadamente *panofskyana*⁵, para apontar uma metodologia de trabalho apropriada visando ao desenvolvimento da pesquisa histórica. A pragmática da representação do real, com a permissão do termo, ocorre com o cruzamento de informações oriundas a partir de outros objetos, mencionadas por ele como fontes de naturezas escritas, iconográficas, orais e objetos⁶. Seu método é o iconográfico. As conclusões são amplas como amplas são as possibilidades de exploração dentro destes quatro campos. O conhecer de uma fotografia passa pela informação indireta, ou seja, não somente o que a imagem significa em si, mas o que outras fontes podem falar sobre ela.

A partir de 1990, a temática que despertou o interesse de Kossoy chegou à academia com a tese de doutoramento de Ana Maria Mauad, alicerçada fundamentalmente no que ela chamou como embasamento semiótico. Para a autora, os sistemas de signos verbais e não-

³ DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico e Outros Ensaios**. Campinas: Papyrus, 1994. P.26.

⁴ FERREIRA, Marieta de Moraes e KORNIS, Mônica Almeida. *Entrevista com Philippe Dubois*. Concedida em 02 de setembro de 2003. In: **Estudos Históricos**. N.34. Rio de Janeiro: FGV, 2004. P.144.

⁵ PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. 3.ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2004.

⁶ KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. 2.ed. São Paulo: Ateliê, 2001. P.65.

verbais são os fundamentos dos programas sociais de comportamento, ou seja, “a compreensão da cultura, enquanto forma de apreender e transformar as relações sociais, passa pela análise dos sistemas signícos”⁷. A exploração da fonte passa pela preocupação de fatores espaciais: fotográfico, geográfico, do objeto, da figuração e da vivência. Tendo este como ponto de partida para uma análise diacrônica, a sincronia de Mauad passa pela complementaridade de fontes proposto por Kossoy, buscando especialmente nos suportes escritos as informações lacunares para se chegar a uma determinada interpretação da sociedade.

Em 1997, Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho agregam mais uma contribuição para o estudo das fotografias na história: os descritores icônicos e formais e os padrões temático-visuais. O foco não é a sociedade, mas seu produto, ou seja, a cidade. Segundo as autoras, para o mapeamento das características visuais de suas fotografias, “cada imagem recebeu um tratamento individual, sendo arrolados tanto seus atributos formais como icônicos”, cujo resultado materializou-se em um “conjunto de termos descritivos que foram sistematizados na forma de um vocabulário controlado”⁸. A contribuição do trabalho de Lima e Carvalho vinha de encontro às dificuldades de se nomear os objetos verbais, sem que os mesmos se confundam, por exemplo, com as nominativas semióticas, cuja teoria para “leitura” da imagem confundia-se com a teoria voltada para a análise textual.

Pode-se afirmar que da historiografia brasileira que trata de imagem fotográfica como fonte de pesquisa, a grande maioria baseia-se nas teorias propostas por estes três trabalhos. Mas décadas após seus lançamentos, que novas luzes lançam-se sobre a História para que problemas teóricos identificados sejam superados? A desnaturalização da sociedade permanece, pois nunca poderá ser recuperada em seu estado puro, mas sim pela subjetividade e pelas questões contemporâneas que lançam o olhar em direção ao tempo passado. Não bastasse a ilusão de referencialidade causada pela fotografia, também valemo-nos dos textos para causar uma falsa impressão de real. Todavia, abdicando disso, que outra maneira há para recuperarmos o passado? A narrativa histórica passa pela escrita. Assim como a fonte

⁷ MAUAD, Ana Maria. **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. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 1990. P.20.

⁸ LIMA, Solange Ferraz de e CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Fotografia e Cidade**: da razão urbana à lógica de consumo. Álbuns de São Paulo (1887-1954). Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: FAPESP, 1997. P.30.

histórica é o vestígio do passado sem que seja ele – o passado – em si, sua interpretação é um produto social datado, resultado de um conjunto de ações do presente a partir do que há de disponível até aquele momento. Miriam Moreira Leite lembra que:

As fotografias devem ser consideradas pelos historiadores da mesma forma que outra prova qualquer – avaliando mensagens que podem ser simples e óbvias ou complexas e pouco claras. Nunca contém toda a verdade e muitas vezes se limitam a registrar aspectos visíveis, de matéria-prima a ser elaborada.⁹

Para diferentes fontes, diferentes metodologias. Os objetos de Kossoy foram, praticamente, coleções de fotografias avulsas, enquanto Mauad preocupou-se com as fotografias contidas nas revistas ilustradas e Lima e Carneiro com álbuns fotográficos da cidade. A proposta de todos, certamente, independe da natureza da fonte, apesar do fato de que cada uma delas possui sua especificidade. Na tendência dos estudos históricos baseados em fontes visuais, no entanto, não se trata de buscar essas diferenças, mas sim encontrar convergências, que busquem a aproximação de uma para com outra fonte, visando à transversalidade. Não se trata de distinguir diferenças, mas de buscar semelhanças. Nas palavras de Ulpiano Bezerra de Meneses¹⁰, não estudamos os objetos por ele mesmos, mas para que através deles possamos chegar ao objetivo principal, que é compreender o social.

A fotografia utilizou-se largamente das convenções provenientes da arte pictórica para a construção de suas formas estéticas; também se embasou, em diferentes momentos, nos modelos provenientes das artes cênicas, mas é a partir da segunda metade do século XIX que os retratos fotográficos, especialmente os de estúdios, passaram a reconstituir verdadeiros cenários que poderiam ser escolhidos de acordo com o gosto de cada encomendante. Neste sentido, algumas fotografias nunca tiveram como interesse principal o registro de uma “realidade social”, mas sim de “ilusões sociais”. Não tiveram a preocupação com a vida comum, mas sim com as performances que são feitas dentro dela, conforme argumenta Peter

⁹ LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de Família**: leitura da fotografia histórica. São Paulo: EDUSP, 2001. Pp.26-27.

¹⁰ MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. *Fontes Visuais, Cultura Visual, História Visual: balanço provisório, propostas cautelares*. In: **Revista Brasileira de História**. Volume 23, número 45. São Paulo: ANPUH, 2003. Pp. 11-36. Disponível em www.scielo.br.

Burke¹¹. Uma fotografia não deve ser interpretada somente na sua verdade, mas também na forma de como é construída em sua fantasia.

Sobre retratos fotográficos, lembra Nelson Brissac Peixoto que os primeiros que surgiram de pessoas não possuíam a identificação. Nas palavras do autor, “o rosto humano era rodeado por um silêncio em que o olhar repousava”¹². Ao contrário da lógica individualista burguesa do início do século XX, o rosto exigiu identificação, novamente via suporte da palavra. Na metáfora de Marília Scalzo¹³, se as fotografias servem como a porta de entrada para as revistas ilustradas, as legendas, por sua vez, funcionam como maçanetas: um suporte de entrada neste mundo visual. A pedagogia da legenda é, portanto, um instrumento de orientação de sentido da imagem. Sua análise crítica não foi realizada por Kossoy, Mauad e Lima e Carvalho.

Na fotografia vinculada a um veículo de circulação pública, como uma revista ilustrada, por exemplo, além das escolhas do fotógrafo, cabe ressaltar o importante papel do editor. Este é o momento em que as imagens estão vinculadas a um conjunto diversificado de conteúdos condensados num suporte denominado revista. Ali se imprimem, literalmente no termo, as intenções ideológicas de seus editores, escolhas e disponibilidades temáticas para publicação de um determinado conteúdo, conforme uma ordem financeira de manutenção da empresa editorial. Há uma comunicabilidade própria da fotografia de revista, que aproxima a análise de uma diacronia semiótica. A importância da relação da imagem com o seu contexto de produção remete ao pensamento desenvolvido pela antropóloga Elisabeth Edwards, acerca da busca de uma interação entre fotografia, história e fundamentos antropológicos:

A fotografia se torna sedutora por sua capacidade de ser direta e por sua realidade aparente. O problema é, na sua essência, mais histórico e ideológico do que fotográfico ou foto-histórico, pois as fotografias nunca são simplesmente evidências. Elas são históricas em si mesmas e a complexidade dos contextos de percepção da “realidade”, enquanto manifestada na criação de imagens, cruza-se com a complexidade da natureza da fotografia em si, de várias formas.¹⁴

¹¹ BURKE, Peter. *Testemunha Ocular: imagem e história*. Bauru: EDUSC, 2004. P.34-35.

¹² PEIXOTO, Nelson Brissac. *Ver o Invisível: a ética nas imagens*. In: NOVAES, Aduino (org.). *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. P.303.

¹³ SCALZO, Marília. *Jornalismo de Revista*. São Paulo: Contexto, 2003.

¹⁴ EDWARDS, Elisabeth. *Antropologia e Fotografia*. In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Vol.2 – A Cidade em Imagens. Rio de Janeiro: NAI/UERJ, 1996. P.15.

Por detrás das fotografias estão imbricadas as redes de relações sociais nas quais há o controle e a negociação sobre a visibilidade das pessoas. Apesar do crescimento do paradigma individualista, a cultura fotográfica predominante nas páginas das revistas ilustradas desta época ainda são aquelas que enfocam os grupos, na qual o anonimato busca refúgio na identificação de instituições e/ou lugares de sociabilidade¹⁵. O privilégio da identificação na fotografia é a representação do nome próprio e de informações adicionais que contemplarão a importância que se quer dar à pessoa fotografada.

Uma análise que segue os pressupostos teóricos de Kossoy cruza informações de outras naturezas para agregar mais informações às imagens. O suporte é o escrito e está em relação privilegiada à imagem, pois é, por excelência, o instrumento de informação da imagem. É Roland Barthes quem se refere à tipologia, mencionando o parasitismo da palavra com relação à imagem¹⁶. O estudo da linguagem passa para o patamar do estudo da cultura no momento em que se analisam os conteúdos da imagem, dando-se um destaque especial ao comportamento dos fotografados, por exemplo, nos códigos culturais visíveis do vestuário e no gestual.

O ritual da preparação para a pose está imbricado na cultura fotográfica. Na sociedade do espetáculo, termo utilizado por Guy Debord¹⁷, são excessivas as regras que regem as convenções do cotidiano, especialmente quando o sujeito está intimado a perenizar sua imagem e, especificamente, circulá-la entre os seus semelhantes. A fotografia tornou-se, então, instrumento de distinção social. Ulpiano Bezerra de Meneses ressalta a importância do que é visível na sociedade, pois representam o domínio do poder e do controle, o ver/ser visto, dar-se/não se dar a ver, as prescrições culturais e sociais e os critérios normativos que regem essa (in)visibilidade¹⁸.

¹⁵ Como pode ser verificado nas fotografias de grupos em revista ilustrada carioca da década de 1920, com a representação coletiva de anônimos, em MACHADO JÚNIOR, Cláudio de Sá. **Fotografias e Códigos Culturais**: representações da sociabilidade carioca pelas imagens da revista *Careta* (1919-1922). Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: PUCRS, 2006.

¹⁶ BARTHES, Op. Cit.

¹⁷ DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

¹⁸ MENESES, Ulpiano Bezerra de. *Rumo a uma "História Visual"*. In: MARTINS, José de Souza, ECKERT, Cornélia e NOVAES, Sylvania Caiuby (orgs.). **O Imaginário e o Poético nas Ciências Sociais**. Bauru: EDUSC, 2005. P.36.

Faz-se necessário perseguir os traços da cultura implícitos na fotografia. Na História, o cruzamento de fontes deve ser feito da forma mais exaustiva possível, para que, mesmo que insatisfatório, chegue-se a uma interpretação sobre o que é essa representação da sociedade. Os meios para se chegar a determinado objetivo podem passar pelos meandros da semiótica, da descrição ou da formalização da abordagem: o objeto sempre será o mesmo, pois o que muda é o ponto de vista de quem pergunta – e de onde pergunta, lembrando sobre a importância do lugar explanado na operação historiográfica de Michel de Certeau¹⁹.

Nada mais são as metodologias iconológicas, no caso de Boris Kossoy, semióticas, no caso de Ana Mauad, e descritivo-formais, no caso de Solange Lima e Vânia Carneiro, e todas utilizadas dentro da história e visando o estudo das imagens fotográficas, do que pontos de vistas cujos resultados não são consensuais? E não há nenhum problema no fato de que assim sejam. O que deve ser salientado, e nunca esquecido, são os motivos que levaram a História a buscar respostas nos objetos visuais, objetos indutores de interpretações múltiplas. Talvez pela insuficiência de dados fornecidos pelas outras fontes, talvez pela ilusória aproximação com o real, cujas imagens fotográficas, neste caso, transparecem. De qualquer forma, o desejo não é demonstrar aqui que existem metodologias certas ou erradas, mas sim que nenhuma é detentora de uma verdade única. Vale lembrar que mesmo o recurso verbal, calcado nas palavras, pode suscitar interpretações diferentes sobre um mesmo discurso.

Em suma, tratando-se de metodologia em meio a tantas questões, qual seria adequada para análise das imagens fotográficas dentro dos objetivos da História? Como visto, há possibilidades distintas de abordagens, seja ela do ponto de vista diacrônico ou sincrônico. Na busca de interpretações do passado, desnaturalizamos a sociedade, mas naturalizamos a construção do conhecimento contemporâneo. Marilena Chauí lembra que “conhecer por imagens é perceber, ou seja, imaginar é perceber, pois a percepção é simplesmente o conhecimento das imagens das coisas.²⁰ Há de se ver as fontes visuais não somente com os olhos, mas também com a imaginação, desde que nos valhamos de ética para com a Disciplina e para conosco.

¹⁹ CERTEAU, Michel de. *A Operação Histórica*. In: LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre (org.). **História**: novos problemas. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. Pp. 17-48.

²⁰ CHAÚÍ, Marilena. **Simulacro e Poder**. São Paulo: Perseu Abramo, 2006. P. 86.

Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. *A Mensagem Fotográfica*. In: **O Óbvio e o Obtuso: ensaios críticos III**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BURKE, Peter. *Testemunha Ocular: imagem e história*. Bauru: EDUSC, 2004.
- CERTEAU, Michel de. *A Operação Histórica*. In: LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre (org.). **História: novos problemas**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. Pp. 17-48.
- CHAUÍ, Marilena. **Simulacro e Poder**. São Paulo: Perseu Abramo, 2006.
- COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da Teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico e Outros Ensaios**. Campinas: Papyrus, 1994.
- EDWARDS, Elisabeth. *Antropologia e Fotografia*. In: **Cadernos de Antropologia e Imagem**. Vol.2 – A Cidade em Imagens. Rio de Janeiro: NAI/UERJ, 1996.
- FERREIRA, Marieta de Moraes e KORNIS, Mônica Almeida. *Entrevista com Philippe Dubois*. Concedida em 02 de setembro de 2003. In: **Estudos Históricos**. N.34. Rio de Janeiro: FGV, 2004.
- KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. 2.ed. São Paulo: Ateliê, 2001.
- LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de Família: leitura da fotografia histórica**. São Paulo: EDUSP, 2001.
- LIMA, Solange Ferraz de e CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Fotografia e Cidade: da razão urbana à lógica de consumo**. Álbuns de São Paulo (1887-1954). Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: FAPESP, 1997.
- MACHADO JÚNIOR, Cláudio de Sá. **Fotografias e Códigos Culturais: representações da sociabilidade carioca pelas imagens da revista *Careta* (1919-1922)**. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: PUCRS, 2006.
- MAUAD, Ana Maria. **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**. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 1990.
- MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. *Fontes Visuais, Cultura Visual, História Visual: balanço provisório, propostas cautelares*. In: **Revista Brasileira de História**. Volume 23, número 45. São Paulo: ANPUH, 2003. Pp. 11-36. Disponível em www.scielo.br.

_____. *Rumo a uma “História Visual”*. In: MARTINS, José de Souza, ECKERT, Cornélia e NOVAES, Sylvia Caiuby (orgs.). **O Imaginário e o Poético nas Ciências Sociais**. Bauru: EDUSC, 2005.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. 3.^a edição. São Paulo: Perspectiva, 2004.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Ver o Invisível: a ética nas imagens*. In: NOVAES, Adauto (org.). **Ética**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SCALZO, Marília. **Jornalismo de Revista**. São Paulo: Contexto, 2003.