

História e fotografia: algumas considerações

Bruno Antonio Picoli*

Resumo

O presente artigo tem por objetivo analisar o processo de inserção da fotografia como fonte para a pesquisa e para o conhecimento histórico. Trata da evolução conceitual da categoria “texto”, o que possibilitou a ascensão da icnografia (pintura, escultura, cinema, fotografia etc.) ao *hall* dos documentos portadores de indícios do passado. Discorre sobre o tratamento dispensado a essa tipologia de fonte pela semiótica e pela fenomenologia, sobretudo no que concerne à oposição fotografia-realidade/fotografia-indício-seleção e às noções de monumento e documento. Busca “desnaturalizar” a fotografia compreendendo-a como uma escolha, mediada por normas sociais de conduta, do fotógrafo. Oferece para a discussão acadêmica o “fotografado”, não entendido como passivo no ato do registro, mas como um sujeito que desempenha um papel social em um determinado espaço geográfico e em determinada temporalidade. Compreendendo a história enquanto uma ciência indiciária, cujo objeto é a ação dos homens no tempo, defende a possibilidade do “uso” da fotografia (assim como demais fontes iconográficas) para a construção do conhecimento histórico, na medida em que esta conduz elementos que outras variantes de fontes não podem apresentar ou na medida em que é instrumentalizada na “fabricação” de outras formas de indícios do passado, como é o caso da história oral.

Palavras-chave: Fotografia. Documento. Monumento. Historiografia.

*Mestre em História pela Universidade de Passo Fundo; membro do grupo de pesquisa Núcleo de Estudos de Memória e Cultura (NEMEC) da Universidade de Passo Fundo, atuando na linha da pesquisa Política e Cultura; membro do Grupo de Estudos Direitos Sociais na América Latina (GEDIS); desenvolve pesquisas em história regional, história cultural e memória; Professor no curso de Licenciatura em História da Universidade do Oeste de Santa Catarina, Campus de Xanxerê; Rua André Lunardi, 170, Bairro Alvorada, Xaxim-SC, Brasil; brunopicoli_historia@yahoo.com.br

1 INTRODUÇÃO

Não é de hoje que historiadores no mundo todo se munem dos mais variados tipos de fontes para o seu fazer. No século XIX, Fustel de Coulanges já afirmava que a história estava onde o homem deixou sua marca (LE GOFF, 1985, p. 219). Essa poderia ser um artefato de cerâmica, porcelana, pedra, um poema, um desenho rupestre, uma pintura renascentista ou mesmo uma fotografia – técnica surgida na década de 1830 fruto das pesquisas de Niépce e Daguerre. No século passado, Bloch, um dos fundadores da Revista dos *Annales d'histoire économique et sociale*, salientava que o historiador deveria estudar todo lugar que tivesse “cheiro de carne humana” (BLOCH, 2001, p. 54). Entretanto, mesmo com esses indicadores de novas posturas metodológicas, permaneceu por muito tempo a hegemonia do documento escrito – preferencialmente oficial.

Neste artigo, temos por objetivo analisar o processo de inserção da fotografia como fonte para a pesquisa e para o conhecimento histórico. Tratamos da evolução conceitual da categoria “texto”, o que possibilitou a ascensão da icnografia (pintura, escultura, cinema, fotografia etc.) ao *hall* dos documentos portadores de indícios do passado; sobre o tratamento dispensado a essa tipologia de fonte pela semiótica e pela fenomenologia, sobretudo no que concerne à oposição fotografia-realidade/fotografia-indício-seleção e às noções de monumento e documento. Não compreendemos a fotografia como um processo natural, mas, como uma escolha, mediada por normas sociais de conduta, do fotógrafo. De forma semelhante, também ao fotografado buscamos dar um estatuto de sujeito ativo no ato do registro fotográfico, na medida em que desempenha um papel social em um determinado espaço geográfico e em determinada temporalidade. Trata-se de um estudo inicial, sem a pretensão de superar o debate já corrente no meio acadêmico.

2 A INSERÇÃO DA FOTOGRAFIA NO HALL DAS FONTES HISTÓRICAS

Seria possível empreender uma história da pré-história sem recorrer aos registros iconográficos deixados pelos grupos humanos que naquele período vi-

veram? Ou então conhecer sua religiosidade, seus hábitos – como a caça – cujos indícios não emergem por meio de documentos escritos, mas, sim, de mensagens imagéticas que resistiram à ação do tempo? Outro exemplo clássico pode ser a história do Antigo Egito. Mesmo após Champolion ter decifrado o código hieróglifo, seria possível conhecer a estrutura social, religiosa, as relações de poder etc. sem que os historiadores e/ou arqueólogos debruçassem-se sobre as imagens “decorativas” dos túmulos dos faraós? Entretanto, ao que nos parece, para esses períodos mais remotos a aceitação quanto ao uso das fontes iconográficas é maior do que o seu “uso” para o estudo de períodos mais recentes, quando da abundância de registros escritos – mídias, documentos oficiais etc.

Muitos historiadores se utilizam de fotografias em seus trabalhos para fins ilustrativos, ou, então, para reforçar uma conclusão que já haviam chegado pelo uso de outras fontes, sem que aquelas suscitem novas indagações ou novas respostas (BURKE, 2004, p. 12). Acreditamos que as imagens – em nosso caso específico as fotográficas – têm muito a contribuir para a construção do conhecimento histórico. É nas categorias de documento (do qual se pode extrair dados, informações, perspectivas sobre um determinado fato ou período) ou monumento (uma tentativa de cristalização do que é considerado o ideal, o antissocial, portador de uma mensagem que se quer fazer perpetuar em um período e em um determinado espaço), que pensamos quando afirmamos a sua importância para o trabalho do historiador. Não negamos que a fotografia pode ser ao mesmo tempo monumento e documento.

Podemos afirmar que contribuiu significativamente para a ampliação do leque de fontes históricas a própria expansão, no seio de outras áreas do conhecimento – o que demonstra o constante trânsito de ideias, mesmo que em alguns momentos de forma mais velada e restrita –, do conceito de texto. O que antes era entendido apenas como “o que está escrito” – no sentido gráfico –, passou a ser toda forma de manifestação humana intencional ou não, abrangendo então imagens, músicas, cinema, retratos, gestos (linguagem corporal) etc. De acordo com Cardoso e Mauad (1997, p. 402), desde então – metade do século XX – novos textos, tais como a pintura, o cinema e a fotografia, foram promovidos à categoria de fontes dignas da apreciação dos historiadores.

Desde sua divulgação, a fotografia é motivo de intensos debates nos meios acadêmico e artístico. Atualmente, com o avanço tecnológico e a fotografia digital amplamente difundida, discute-se se esta ainda é uma arte. Os defensores da per-

da do *status* artístico da fotografia afirmam que os novos métodos banalizaram a prática. Ana Maria Mauad expõe que, ainda no século XIX, a técnica/arte causou intensa comoção entre os artistas – notadamente pintores – que viam na fotografia uma concorrente desleal, devido a sua “irrepreensível capacidade de reproduzir o real” (MAUAD, 1996, p. 74). Por outro lado, o poeta Baudelaire inferia que a introdução desta nova técnica liberou à arte da função de imitar o real, podendo encontrar novos caminhos de manifestação pela via da criatividade. Baudelaire pode ser incluído entre os pensadores que entendiam a fotografia como um duplo da realidade, uma cópia indiscutível. Conforme Mauad (1996, p. 74),

Baudelaire enfatiza a separação arte/fotografia, concedendo à primeira um lugar na imaginação criativa e na sensibilidade humana, própria à essência da alma, enquanto à segunda é reservado o papel de instrumento de uma história documental da realidade, concebida em toda a amplitude.

Inscribe-se numa acepção muito próxima à de Baudelaire o filósofo Charles Sanders Peirce, para quem os ícones imitam o objeto. Na concepção peirceana, o ícone (em nosso caso a imagem fotográfica) é um signo que designa um objeto (aqui a “realidade”) ao reproduzi-lo ou imitá-lo. O ícone – cuja relação com o objeto é natural – opõe-se à noção de indício (da fotografia enquanto pista sobre o/um passado, por exemplo) e à de símbolo (no qual o que está representado ganha significado de acordo com convenções socioculturais – portanto, coletivas). O ícone é isento de intenções - é uma cristalização do real – e seu estudo se dá por meio da semiótica da imagem (PEIRCE, 1975).

Para Peirce, a semiótica é a disciplina da natureza essencial de toda possível semiose. E esta, uma relação entre três entidades: um signo, o objeto em que o signo está relacionado e um outro signo (o interpretante), que também se liga ao objeto. Ainda de acordo com este autor, “Peirce denominou ‘semiose ilimitada’ o processo contínuo de interpretação por meio do qual todo signo remete ao seu *designatum* graças a outro signo, a outro e a outro ainda, infinitamente.” (ABBAGNANO, 2007, p. 1034). Para Peirce, o signo/ícone representa a realidade em sua completude.

Entretanto, para podermos afirmar que um ícone é natural, que representa a realidade tal qual ela é ou se apresenta, devemos ter clara a noção de realidade,

compreendê-la em sua totalidade, o que as ciências humanas, no decurso do século XX, provaram não ser possível. De acordo com Cardoso e Mauad (1997, p. 403-404),

[...] em qualquer caso em que se trate de uma relação semiótica que pareça envolver o mundo exterior ao texto, falarão [os semiotistas da escola de Greimas] de *ilusão referencial*, definida como um conjunto de procedimentos, cujo resultado é produzir um *efeito* de realidade, segundo um duplo condicionamento: uma concepção culturalmente variável de “realidade”; e uma ideologia realista assumida pelos produtores e usuários dos signos em questão. Isto é, a ilusão referencial dependeria, não de um processo de denotação [revelação por meio de sinais], mas sim do sistema de conotações [sentido subentendido, às vezes subjetivo, que uma palavra, expressão ou imagem, pode apresentar paralelamente à aceção em que é empregada] sociais subjacentes aos processos semióticos atuantes no caso de que se tratar.

Insistindo um pouco mais sobre a semiótica, é importante salientar que não a entendemos enquanto uma disciplina autônoma – na perspectiva de Peirce –, mas, sim, como uma prática metodológica aplicável aos mais variados ramos das ciências. Comungamos com a perspectiva de Mauad (1996, p. 79), quando afirma que é mediante de uma abordagem transdisciplinar, conjugando uma série de conceitos e disciplinas (antropologia, sociologia, história) que poderemos proceder na análise de diferentes textos – entre os quais o fotográfico – e quando ressalta que é a semiótica que oferece o suporte para o desenvolvimento desta.

2.1 POSSIBILIDADES DA FOTOGRAFIA NA PRÁTICA HISTORIOGRÁFICA

Podemos afirmar que as imagens visuais são unidades de manifestação simbólica passíveis de análise. De tal modo, compreendemos a linguagem – no caso específico, a linguagem visual – como um fenômeno social, não em sua dimensão fenomênica, mas sim, fenomenológica, à qual dá suporte para buscar “ver por trás” da imagem (PICOLI, 2008). O ato de fotografar não é natural, isento de intencionalidades. É seletivo, hierarquizador – o que merece ser registrado? –, passional – raramente, em fotos de família, por exemplo, são registrados momentos tristes. Enfim, uma das primeiras perguntas que devemos fazer ao analisar uma imagem fotográfica é: que intenção tinha o autor – o fotógrafo – ao dar importância e registrar este momento?

Outro aspecto importante para a análise historiográfica no que concerne às representações é o de que os indivíduos, ao serem retratados, desempenham papéis sociais. Fotografa-se a noiva, o pai, o crismando, o operário, os membros da família, o prefeito etc. Mesmo as fotografias tiradas de surpresas registram atores desempenhando papéis, seja no trabalho (chefe, operário...), na igreja (fiél, beata, padre...) ou no seio da família (mãe, filho, filha...). Em outros momentos de seu dia este indivíduo pode estar “representando” um papel diferente.

Principalmente antes da difusão de máquinas fotográficas portáteis e de fácil manuseio – o que, de acordo com Leite (1993, p. 92), se deu por volta de 1936 – era comum que os fotógrafos compusessem a cena, orientando as pessoas sobre postura, posicionamento em relação aos demais, expressão facial (em fotografias pais de família não têm motivos para sorrir) etc. O fotógrafo profissional – e mesmo o amador – (de)forma o real. Sua ação está imbuída de valores – estéticos, morais, hierárquicos –, e estes, às vezes, são mais importantes para o historiador do que a foto em si, ou quem – que grupo – está nela registrado. Se levarmos em consideração que os avanços tecnológicos – o acesso a estes, mais especificamente – chegavam ao interior do Brasil com um longo tempo de atraso, podemos inferir que o monopólio da fotografia por profissionais se estendeu além da data supracitada. Ou ainda, é possível, ao observar uma fotografia de um determinado grupo – políticos, time de futebol, fundação de associações, família etc. –, inferir que muitos princípios estéticos e hierárquicos não foram alterados. A disposição dos fotografados deixa entrever aspectos do imaginário da sociedade em que tais indivíduos vivem.

Durante os séculos XIX e XX, inclusive no período posterior à invenção das máquinas *Kodak Instamatic* – cuja máxima publicitária era “Você aperta o botão, nós fazemos o resto” – a fotografia tinha um papel de distinção social. Retratos de família serviam para atestar, para quem quer que fosse, um estilo de vida superior, um *status* diferenciado, uma “riqueza”. De acordo com Tedesco (2004, p. 205),

É comum os homens permitirem fotografar-se tendo objetos inovadores externos ou algo que expressa bem-estar e/ou riqueza circunscritos no cenário rural e um pouco também urbano, manifestos de valorização individual (sentar-se ao redor de uma mesa farta, apresentar-se bem vestidos, ao redor ou dentro do carro ou montado num trator, num cavalo bem encilhado etc.) O fazer-se

notar, o orgulho, a valorização individual (beleza, riqueza etc.) a unidade familiar, o poder masculino, a sociabilidade e a interação cultural, a superação dos limites econômicos para o viver, dentre outras, demonstram o caráter evocativo da imagem.

Antes da invenção da máquina digital – a qual possibilitou que fotografias sejam tiradas a todo instante sem a preocupação com a perda de uma “pose” – o momento da foto familiar era um evento, um ritual doméstico, um momento raro, e, no caso das famílias mais pobres, com o agravante do custo da revelação. Alguns dos traços apontados por Tedesco (2004, p. 205), como a vestimenta “de festa”, a noção de unidade familiar, o poder da figura paterna – o pai, ao centro, sentado, com expressão séria –, a hierarquia familiar, alguns objetos que ostentam um certo poder – notadamente masculino: o cigarro e o bigode –, entre outros, podem ser elencados na fotografia subsequente:

Fotografia 1 – Família camponesa no Noroeste sul-riograndense – década de 1940



Fonte: o autor.

Com base na análise de fotografias podemos perceber as transformações por que passa uma sociedade. Hábitos antes entendidos como elevados – “diferenciais de poder” –, a ponto de serem considerados dignos de registro, no decurso do tempo são rejeitados ou entendidos como uma agressão ou desrespeito. O que se pensaria hoje de uma família em que os membros mais velhos fumam na presença de crianças? Poderíamos ainda inferir, com base no cenário em que se dá o registro, sobre as condições de vida dessa família. A bancada onde estão dispostos permite apontar a situação de carestia econômica. Assim como as roupas dos infantes, menos elaboradas devido a constante necessidade de serem substituídas, embora que, as roupas que “passavam” eram utilizadas pelos irmãos menores. Elemento este que, por sua vez, nos permite apontar outra característica das famílias camponesas do período: as altas taxas de natalidade.

É importante salientar que as fotografias familiares possuem um caráter projetivo – o que se quer mostrar para os que virão – que a análise não pode subscrever. O retrato é, normalmente, uma representação de quem sabe que será fotografado (LEITE, 1993, p. 97). Para Mauad (1996, p. 1975), se desenharam no decurso do século XX duas acepções acerca da fotografia, a saber: como transformadora – deformadora – do real e como vestígio indício – de um real. Na primeira acepção destacam-se as denúncias dos estruturalistas sobre os efeitos ideológicos da imagem fotográfica no tocante ao seu conteúdo. Já na análise da estética, Bourdieu e Damisch, denunciam a dívida da fotografia para com a noção renascentista de perspectiva. Para eles, a fotografia é aceita – popularmente – como um duplo da realidade devido a convenções socialmente aceitas como válidas – a exemplo da noção referida.

Já na segunda acepção, a fotografia – ou o resultado do ato de fotografar expresso em papel ou em *bites* – é uma escolha, realizada num conjunto de escolhas possíveis, portanto, é invariavelmente dependente da visão de mundo do fotógrafo – profissional ou não. Desse modo, a análise de materiais fotográficos, impõe ao pesquisador um desafio: como enxergar, através da foto – que é um possível registrado entre inúmeros possíveis desconsiderados pelo fotógrafo – o que não foi captado pelas lentes? (CARDOSO; MAUAD, 1997, p. 405). Esse desafio implica na análise de uma rede de significações que compõem a

“realidade”. A fotografia, por esse viés, oferece uma pista, um indício, pelo qual o historiador – encampanando tarefas de detetive – pode estabelecer as relações.

Em ambas as perspectivas, a fotografia pode ser utilizada como fonte histórica – para entender os interesses dos “manipuladores” da realidade ou em uma análise micro-histórica, por exemplo (BURKE, 2004, p. 37). Nesse sentido, a imagem fotográfica assume a função de documento (imagem/documento). Entretanto, a partir do momento em que a fotografia é um símbolo, um modelo, aquilo que no passado quis se instituir como padrão de comportamento, de família, de beleza, de líder, exerce a função de monumento (imagem/monumento). Da mesma forma que o documento pode tornar-se monumento, o monumento pode ser tratado como um documento. Depende, contudo, dos “usos” que o historiador fizer do material que lhe é disponível.

Para Mauad (1996, p. 82), a noção de espaço é a chave para a leitura da mensagem fotográfica. Conforme a autora, toda fotografia é um recorte espacial que contém outros espaços que a determinam e estruturam, tais como o espaço geográfico, o fotográfico (como se organiza este espaço geográfico e quem está a ele vinculado), o dos objetos (que estão retratados, o que significam naquele contexto, porque foram registrados), o da figuração (hierarquia disposta na imagem resultante), entre outros.

3 CONCLUSÃO

Além de ser uma fonte para a produção historiográfica, a fotografia pode auxiliar na constituição de outro tipo de fonte: a oral. Para Tedesco (2004, p. 181) existe uma relação intrínseca entre a fotografia e a oralidade. Para o autor, a primeira sempre possui um indício verbal. A relação entre as duas manifestações se dá no horizonte do subjetivo. A imagem traz para o presente um pedaço do passado – ressignificado – que auxilia o enunciante no seu fazer. Em alguns casos a imagem fotográfica torna-se um objeto ou lugar de memória, visto a constante aceleração do tempo na contemporaneidade e a consequente necessidade de resguardar alguns espaços comuns, que assinalam a origem, a identidade, que asseguram a noção de continuidade de algo anterior a nós.

Essa noção de continuidade é uma via de mão-dupla, pois, ao mesmo tempo que interessa ao jovem, que será o idoso do futuro, atestar para os outros e para si que fez parte de um momento passado importante – uma festa, um encontro –, ao

idoso – no momento do registro – faz-se interessante a ideia de “viver nos outros”. Nas palavras de Tedesco (2004, p. 209), “Atravessando gerações e cruzando temporalidades, os objetos da memória vão adquirindo outros sentidos na sucessão temporal, mantendo, no entanto, a referência constante a sua origem.” Desse modo, as representações e ressemantizações não são processos individuais, mas, sim, dependem de estruturas – quadros – e convenções sociais. São, portanto, coletivas.

O fato de que as fotografias se constituem como documentos limitados não coloca esta em desvantagem, de modo algum, em comparação com fontes tradicionais, como os registros paroquiais e de cartórios. Podemos afirmar que a fotografia é um indício – de uma possibilidade dentre inúmeras variáveis – ou uma manipulação e virtualização do real. Atua como importante meio pelo qual se reestruturam os quadros de representação social e os códigos de comportamento em espaços geográficos, culturais e em temporalidades diferentes. É, concomitantemente, documento e monumento. Resquícios de um passado que emerge para preencher espaços vazios dos tempos passados e hodiernos.

Historia y fotografía: algunas consideraciones

Resumen

En este artículo se pretende analizar el proceso de inserción de la fotografía como fuente para la investigación y el conocimiento histórico. Abarca la evolución conceptual de la categoría “texto”, lo que permitió el surgimiento de icnografía (pintura, escultura, cine, fotografía, etc.) a la sala de los documentos con evidencias del pasado. Versa sobre el tratamiento de este tipo de fuente por la semiótica y por la fenomenología, especialmente con respecto a la oposición fotografía-realidad/fotografía-firma-selección y las nociones de monumento y documento. Busca “denaturalizar” la fotografía por entenderla como una opción, mediada por las normas sociales de conducta, del fotógrafo. Trae para la discusión académica el “fotografiado”, no comprendido como un pasivo en el registro, pero como un tipo que juega un papel social en una zona geográfica determinada y en una temporalidad en particular. Tiendo la comprensión de la historia como una ciencia de las huellas, que tiene como objeto la acción de los hombres en el tiempo, defiende la posibilidad del “uso” de la fotografía (así como otras fuentes iconográficas) para la construcción del conoci-

miento histórico en la medida que trae elementos que otras variantes de fuentes no pueden proporcionar o en la medida en que se manipula para la construcción de otros medios de pruebas del pasado, como es el caso de la historia oral.
Palabras clave: Fotografía. Documento. Monumento. Historiografía.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: história e imagem**. Bauru: UDUSC, 2004.

BLOCH, Marc. **Apologia da história ou o ofício de historiador**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

CARDOSO, Ciro Flamarion; MAUAD, Ana Maria. História e Imagens: os exemplos da fotografia e do cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAIN-FAS, Ronaldo. **Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Elsevier, 1997.

LE GOFF, Jacques. História. In: **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Casa da Moeda-Imprensa Nacional, 1985. v. 1.

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

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

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica e Filosofia: Textos Escolhidos**. São Paulo: EDUSP, 1975.

PICOLI, Bruno Antonio. Algumas considerações sobre a dimensão fenomenológica da memória. **Revista Semina**. v. 6, n. 1, 2008.

TEDESCO, João Carlos. **Nas Cercanias da Memória: temporalidade, experiência e narração**. Passo Fundo: UPF; Caxias do Sul: EDUCS, 2004.

Recebido em 19 de outubro de 2011
Aceito em 22 de dezembro de 2011

