

ATRAVÉS DA IMAGEM: FOTOGRAFIA E HISTÓRIA INTERFACES^(*)

Ana Maria Mauad^(**)

“Em relação a muitas dessas fotos, era a História que me separava delas. A História não é simplesmente esse tempo em que não éramos nascidos?” (Barthes, R. *A câmara clara*, p.96-97)

Qual a relação entre história e fotografia? Será a história puramente a duração e a fotografia seu registro? Existem dois caminhos para operar sobre tal relação. O primeiro é tomar a direção de uma história da fotografia que, mais recentemente, além de inventariar os processos de evolução da técnica fotográfica, busca dimensionar sua inserção social naquilo que se convencionou chamar de circuito social da fotografia¹. Já a segunda alternativa busca compreender o lugar da fotografia na história. É justamente nela que nos inserimos.

O presente artigo pretende discutir o uso da fotografia na composição do conhecimento histórico. Neste sentido, a exposição divide-se em dois momentos. Inicialmente, o objetivo fundamental é apresentar as principais questões teóricas que envolvem a compreensão histórica da fotografia, sua relação com a experiência vivida e com o conhecimento constituído pelas diferentes áreas das ciências humanas. A idéia central, nesta parte, é apresentar a fotografia como uma mensagem que se elabora através do tempo, tanto como imagem/monumento quanto como imagem/documento², tanto como testemunho direto quanto como testemunho indireto do passado³.

No segundo momento, procede-se à exposição de uma metodologia histórico-semiótica para a análise da imagem fotográfica, elaborada com base nas reflexões propostas anteriormente. Trata-se de um texto eminentemente metodológico, no qual buscou-se sistematizar as etapas de um método aperfeiçoado, na medida em que vem sendo aplicado em diferentes tipos de fotografias.

^(*) Este artigo é uma versão revista e ampliada da palestra proferida no Seminário “90 anos da Avenida Rio Branco”, organizado pelo Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, no dia 23 de novembro de 1995.

^(**) Prof^a. Adjunta do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da UFF. Coordenadora do Setor de Iconografia do LABHOI/UFF. Professora da Pós-Graduação em Ciência da Arte/UFF.

¹ Dentre os trabalhos que tratam a fotografia como objeto de análise histórica destacam-se C.E. Marcondes de Moura, *Retratos quase inocentes*, São Paulo, Nobel, 1983; Pedro Vasquez, *D. Pedro II e a fotografia no Brasil*, Rio de Janeiro, Index, s/d; Annateresa Fabris, *Usos e funções da fotografia no século XIX*, São Paulo, Edusp, 1992; Maria Inês Turazzi, *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*, Rio de Janeiro, Funarte/Rocco, 1995.

² Jacques Le Goff, “Documento /monumento”, In: *Memória-História*, Enciclopédia Einaudi, vol. I. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1985.

³ Marc Bloch, *Introdução à história*, 5ª ed., Lisboa, Coleção Saber, Pub. Europa-América, s/d.

A ilusão da realidade

A fotografia surgiu na década de 1830 como resultado da feliz conjugação do engenho, da técnica e da oportunidade. Niépce e Daguerre - dois nomes que se ligaram por interesses comuns, mas com objetivos diversos - são exemplos claros desta união. Enquanto o primeiro preocupava-se com os meios técnicos de fixar a imagem num suporte concreto, resultado das pesquisas ligadas à litogravura, o segundo almejava o controle que a ilusão da imagem poderia oferecer em termos de entretenimento (afinal de contas, ele era um homem do ramo das diversões). É bem verdade que no século XIX a distinção entre técnica e magia não era tão clara quanto hoje, como bem ilustra o nome de uma das primeiras lojas de venda de material para eletricidade no Rio de Janeiro: “Ao Grande Mágico”.

Desde então e ao longo de sua história, a fotografia foi marcada por polêmicas ligadas aos seus usos e funções. Ainda no século XIX, sua difusão provocou uma grande comoção no meio artístico, marcadamente naturalista, que via o papel da arte eclipsado pela fotografia, cuja plena capacidade de reproduzir o real, através de uma qualidade técnica irrepreensível, deixava em segundo plano qualquer tipo de pintura.

O caráter de prova irrefutável do que realmente aconteceu, atribuído à imagem fotográfica pelo pensamento da época, transformou-a num duplo da realidade, num espelho, cuja magia estava em perenizar a imagem que refletia. Para muitos artistas e intelectuais, dentre eles o poeta francês Baudelaire, a fotografia libertou a arte da necessidade de ser uma cópia fiel do real, garantindo para ela um novo espaço de criatividade. Baudelaire expõe, nesta passagem de seu artigo ‘O público moderno e a fotografia’, qual era, para ele, o verdadeiro lugar da fotografia dentre as formas de expressão visual de meados do século XIX:

”Se é permitido à fotografia completar a arte em algumas de suas funções, cedo a terá suplantado ou simplesmente corrompido, graças à aliança natural que achará na estupidez da multidão. É necessário que se encaminhe pelo seu verdadeiro dever, que é ser a serva das ciências e das artes, mas a mais humilde das servas (...). Que ela enriqueça rapidamente o álbum do viajante e dê aos olhos a precisão que faltaria à sua memória, que orne a biblioteca do naturalista, exagere os animais microscópicos, fortifique mesmo alguns ensinamentos e hipóteses do astrônomo; que seja enfim a secretária e bloco-notas de alguém que na sua profissão tem necessidade duma absoluta exatidão material. Que salve do esquecimento as ruínas pendentes, os livros as estampas e os manuscritos que o tempo devora, preciosas coisas cuja forma desaparecerá e exigem um lugar nos arquivos de nossa memória; será gratificada e aplaudida. Mas se lhe é permitido por o pé no domínio do impalpável e do imaginário, em tudo o que tem valor apenas porque o homem lhe acrescenta a sua alma, mal de nós”⁴

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 memória documental da realidade, concebida em toda a sua amplitude.

Mas será a fotografia uma cópia fiel do mundo e de seus acontecimentos como queriam os positivistas do Oitocentos? Por muito tempo esta marca inseparável de realidade foi atribuída à

⁴ Phillipe Dubois, *O ato fotográfico*, Lisboa, Vega, 1992, p.23.

imagem fotográfica, sendo seu uso ampliado ao campo das mais diferentes ciências. Desde a entomologia até os estudos das características físicas de criminosos, a fotografia foi utilizada como prova infalsificável. No plano do controle social a imagem fotográfica foi associada à identificação, passando a figurar, desde o início do século XX, em identidades, passaportes e os mais diferentes tipos de carteiras de reconhecimento social. No âmbito privado, através do retrato de família, a fotografia também serviu de prova. O atestado de um certo modo de vida e de uma riqueza perfeitamente representada através de objetos, poses e olhares.

No entanto, entre o sujeito que olha e a imagem que elabora há muito mais que os olhos podem ver. A fotografia - para além da sua gênese automática, ultrapassando a idéia de *analogon* da realidade - é uma elaboração do vivido, o resultado de um ato de investimento de sentido, ou ainda uma leitura do real realizada mediante o recurso a uma série de regras que envolvem, inclusive, o controle de um determinado saber de ordem técnica.

Fotografia, história e conhecimento

A história da fotografia confunde-se com as diferentes abordagens que, em diversos momentos do pensamento ocidental, aplicou-se à imagem fotográfica. A idéia de que o que está impresso na fotografia é a realidade pura e simples já foi criticada por diferentes campos do conhecimento, desde a teoria da percepção até a semiologia pós-estruturalista⁵. A própria crítica à essência mimética da imagem fotográfica já envolve um exercício de interpretação desta imagem, datado e, por conseguinte, historicamente determinado. Percebendo tais injunções, o filósofo francês Philippe Dubois, apresenta dois momentos desta crítica:

1. A fotografia como transformação do real (o discurso do código e da desconstrução)
2. A fotografia como o vestígio de um real (o discurso do índice e da referência).

A primeira postura, predominante no século XX, compreende três setores do saber:

- Estudos relativos à teoria da percepção, representados pelos escritos de Rudolf Arnheim em seu livro *Filme como arte*. O ponto de partida das considerações de Arnheim é a desnaturalização da representação fotográfica, estabelecendo uma comparação entre a imagem fotográfica e o objeto concreto. A fotografia é bidimensional, plana, com cores que em nada reproduzem a realidade (quando não é em preto e branco). Ela isola um determinado ponto no tempo e no espaço, acarretando a perda da dimensão processual do tempo vivido. É puramente visual, excluindo outras formas sensoriais, tais como o olfato e o tato. Enfim, a imagem fotográfica não guarda nenhuma característica própria à realidade das coisas. Vale lembrar que, uma desconstrução como a do realismo fotográfico, detém-se, exclusivamente, sobre os efeitos que os recursos da técnica fotográfica exercem sobre a percepção, não considerando os aspectos de conteúdo da mensagem fotográfica.

- A vaga estruturalista da década de 60 esforçou-se em denunciar os efeitos ideológicos produzidos pela imagem fotográfica, tanto pela expressão estética embutida neste tipo de imagem, quanto pelo seu conteúdo. Do ponto de vista da estética da imagem fotográfica, Hubert Damisch e Pierre Bourdieu, ambos escrevendo entre 1963 e 1965, denunciam o débito da fotografia à noção de espaço perspectivo, própria ao pensamento renascentista e fortemente marcada por uma determinada visão de representar o mundo. Para esses autores, a fotografia é baseada em convenções socialmente aceitas como válidas e, sendo assim, constitui um importante instrumento

⁵ Idem, ibidem, cap.1.

de análise e interpretação do real. Dando continuidade às críticas da década de 60, a revista *Cahiers du Cinema*, na década de 70, investe na denúncia do caráter ideológico das fotografias de imprensa. Num artigo histórico - 'Le Pendule', datado de 1976 -, Alain Bergala aborda as fotografias históricas, denunciando aquilo que chamou de "a parte 'encenada' das imagens que marcaram a história". Para este autor, tal encenação seria garantida pelos modos de integração do fotógrafo na ação, pelo efeito de paragem da imagem, pelo papel da grande angular, etc., elementos que, conjugados ao texto impresso, produziram uma determinada versão dos fatos históricos que, pelo realismo fotográfico garantiriam o estatuto de verdade anunciada.

- A terceira e última postura ligada à concepção da fotografia como a transformação do real remete a uma postura antropológica, cuja principal preocupação é apontar que o significado da mensagem fotográfica é convencionalizado culturalmente. Neste sentido, a recepção da fotografia e sua compreensão pressupõem uma certa aprendizagem, ligada à interação dos códigos de leitura próprios à imagem fotográfica.

O grande problema desta primeira postura crítica, a de Rudolf Arnheim, apontado por Dubois, é desconsiderar a realidade empírica que fundamenta os discursos imagéticos, operando, exclusivamente, sobre eles. Neste sentido, não haveria realidade fora dos discursos que a revelam.

Já a segunda postura crítica em relação ao realismo fotográfico ultrapassa os processos de desconstrução discursiva, retomando, em outro nível, a questão do referente, ou ainda da materialidade da imagem fotográfica. O ponto de partida é compreender a natureza técnica do ato fotográfico, a sua característica de marca luminosa, daí a idéia de indício, de resíduo da realidade sensível impressa na imagem fotográfica. Em virtude deste princípio, a fotografia é considerada como testemunho: atesta a existência de uma realidade. Como corolário deste momento de inscrição do mundo na superfície sensível, seguem-se as convenções e opções culturais historicamente realizadas.

Portanto, o segundo passo é compreender que entre o objeto e a sua representação fotográfica interpõe-se uma série de ações convencionalizadas, tanto cultural como historicamente. Afinal de contas, existe uma diferença bastante significativa entre uma *carte de visite* e um instantâneo fotográfico de hoje. Por fim, há que se considerar a fotografia como uma determinada escolha realizada num conjunto de escolhas possíveis, guardando esta atitude uma relação estreita entre a visão de mundo daquele que aperta o botão e faz 'clíc'.

1- A fotografia em formato "carte-de-visite", patenteada por Eugena Disderi, em 1854, caracteriza-se tanto pelo seu tamanho diminuto (6 x 9,5 cm), colada em cartão um pouco maior, como pela função de representação social, própria do séc. XIX. Comumente, trocado com dedicatórias variadas, o "carte-de-visite" popularizou a arte do retrato; sendo guardado em álbuns, cuja qualidade de adereços, era símbolo de distinção social.

Foto: Manoel Aguiar Vallin (filho), albumem. Fotografia de J.F. Guimarães, RJ, s.d. Album Aguiar Vallin/LABHOI/UFF.



É, justamente, por considerar todos esses aspectos, que as fotografias nos impressionam, nos comovem, nos incomodam, enfim imprimem em nosso espírito sentimentos diferentes. Quotidianamente, consumimos imagens fotográficas em jornais e revistas que, com o seu poder de comunicação, tornam-se emblemas de acontecimentos, como aquela já famosa foto do bombeiro carregando o corpo inerte de uma criança no atentado do edifício em Oklahoma, em abril de 1995. A simples menção da foto já nos remete aos fatos e aos seus resultados.

Por outro lado, também faz parte da nossa prática de vida fotografar nossos filhos, nossos momentos importantes e os não tão significativos. Um elenco de temas que vai desde os rituais de passagem até os fragmentos do dia-a-dia no crescimento das crianças. Apreciamos fotografias, as colecionamos, organizamos álbuns fotográficos, onde narrativas engendram memórias. Em ambos os casos é a marca da existência das pessoas conhecidas e dos fatos ocorridos, que salta aos olhos e nos faz indicar na foto recém-chegada da revelação: “Olha só como ele cresceu!”.



Instantâneo Familiar, foto típica da década de 1960, tirada com uma Kodak Instamatic. Este tipo de foto esteve, e ainda está, presente em diferentes tipos de vivência familiar: festas de aniversário, passeios, ritos de passagem, etc. A técnica fotográfica desenvolve-se mas a câmera instantânea mantém um público fiel, cujo objetivo é registrar “o que está acontecendo”.

Foto: Barca da Cantareira, transporte de automóveis entre o Rio e Niterói. 1966, RJ, Fotog. Amador. Col. da autora.

Desde a sua descoberta até os dias de hoje a fotografia vem acompanhando o mundo contemporâneo, registrando sua história numa linguagem de imagens. Uma história múltipla, constituída por grandes e pequenos eventos, por personalidades mundiais e por gente anônima, por lugares distantes e exóticos e pela intimidade doméstica, pelas sensibilidades coletivas e pelas ideologias oficiais. No entanto, a fotografia lança ao historiador um desafio: como chegar ao que não foi imediatamente revelado pelo olhar fotográfico? como ultrapassar a superfície da mensagem fotográfica e, do mesmo modo que Alice nos espelhos, ver através da imagem?

História e iconografia, problemas e soluções

Não é de hoje que a história proclamou sua independência dos textos escritos. A necessidade dos historiadores em problematizar temas pouco trabalhados pela historiografia tradicional levou-os a ampliar seu universo de fontes, bem como a desenvolver abordagens pouco

convencionais, à medida que se aproximava das demais ciências sociais em busca de uma história total. Novos temas passaram a fazer parte do elenco de objetos do historiador, dentre eles a vida privada, o cotidiano, as relações interpessoais, etc. Uma micro-história que, para ser narrada, não necessita perder a dimensão macro, a dimensão social, totalizadora das relações sociais. Neste contexto uma história social da família, da criança, do casamento, da morte etc. passou a ser contada, demandando, para tanto, muito mais informações que os inventários, testamentos, curatela de menores, enfim, tudo o que uma documentação cartorial poderia oferecer. A tradição oral, os diários íntimos, a iconografia e a literatura apresentaram-se como fontes históricas da excelência das anteriores, mas que demandavam do historiador uma habilidade de interpretação com a qual não estava aparelhado. Tornava-se imprescindível que as antigas fronteiras e os limites tradicionais fossem superados. Exigiu-se do historiador que ele fosse também antropólogo, sociólogo, semiólogo e um excelente detetive, para aprender a relativizar, desvendar redes sociais, compreender linguagens, decodificar sistemas de signos e decifrar vestígios, sem perder, jamais, a visão do conjunto.

Michel Vovelle, na primeira parte de *Ideologias e mentalidades*, discute a relação entre iconografia e história das mentalidades, destacando a sua utilização por parte dos historiadores da Idade Média que - ao analisarem ex-votos, altares, estátuas etc.- buscaram traçar tanto uma geografia do sagrado como o perfil das sensibilidades coletivas no passado. Os problemas levantados por Vovelle convergem para uma única questão: "Pode-se, efetivamente, elaborar uma verdadeira semiologia da imagem?"⁶

À esta pergunta o coro de respostas não é unívoco, muito menos consensual, e englobam propostas das mais diversas, que incluem o estudo do mito, o trabalho lingüístico, uma abordagem filosófica, a avaliação estética, a discussão sobre o tipo de mensagem que as iconografias transmitem, segundo a abordagem da comunicação, métodos quantitativos etc.

Neste âmbito, como no anterior, a diversidade converge para um ponto único: a questão da grade interpretativa. Que unidades comporiam a grade de interpretação das imagens do passado? Mais uma vez, tal como no jogo infantil de encaixe, ao tirarmos uma caixa encontramos outra. Cabe, portanto, as perguntas: como interpretar as imagens produzidas no passado? qual a natureza da produção imagética? esta produção é invariável ou possui condicionantes históricos? será a imagem das pinturas, dos desenhos, da estatuária sagrada, dos vitrais das capelas medievais, da mesma natureza que as imagens técnicas, a exemplo das do cinema e da fotografia? Questões e mais questões que complicam e enriquecem o trabalho do historiador dedicado à análise de fontes não-verbais. Desta forma, como bem aponta Michel Vovelle, "as interrogações que hoje se colocam são antes uma prova de saúde do que de enfermidade".⁷

Fotografia e história: apontamentos para uma abordagem transdisciplinar.

No que diz respeito à fotografia, alguns problemas merecem atenção especial. Problemas que envolvem tanto a natureza técnica da imagem fotográfica como o próprio ato de fotografar, apreciar e consumir fotografias, entendendo-se este processo como o circuito social da fotografia. Deve-se acrescentar ainda, é claro, os problemas relativos à análise do conteúdo da mensagem fotográfica, que envolvem questões específicas aos elementos constitutivos desta mensagem: existe a

⁶ Michel Vovelle, *Ideologia e mentalidades*, São Paulo, Brasiliense, 1987, p. 93

⁷ Idem, ibidem, p. 102

possibilidade de segmentar o contínuo da imagem? caso afirmativo, qual a natureza das unidades significantes que estruturam a mensagem fotográfica? entendendo-se a fotografia como mensagem, quais os níveis que a individualizariam?

Para tentar solucionar este feixe de problemas há que se assumir uma proposta transdisciplinar. A aproximação da História da Antropologia e da Sociologia é bastante profícua. Em relação a Antropologia destaca-se algumas importantes contribuições, tais como: a abordagem antropológica do conceito de cultura; o estudo da dimensão simbólica das diversas práticas quotidianas; a análise da extensão ideal das práticas materiais, etc.

Tais preocupações, associadas a uma perspectiva sociológica que distingue, entre outros aspectos, a importância em considerar a dimensão de classe da produção simbólica, bem como o papel da ideologia, na composição de mensagens socialmente significativas, e da hegemonia como processo de disputa social que se estende à produção da imagem. Não se deve descartar também o fato de que a avaliação das redes sociais da fotografia envolve uma abordagem em que produtores e consumidores da imagem fotográfica possuem um "locus" social definidos.

Tudo isso, aliado a necessidade de se analisar o conteúdo da mensagem fotográfica que demanda, por sua vez, conceitos de disciplinas, cujo diálogo não se faz com a frequência das acima indicadas, comendo, assim, metodologias coordenadas, tais como uma abordagem histórico-semiótica da fotografia.

Nessa perspectiva, a fotografia é interpretada como resultado de um trabalho social de produção de sentido, pautado sobre códigos convencionalizados culturalmente. É uma mensagem, que se processa através do tempo, cujas unidades constituintes são culturais, mas assumem funções sígnicas diferenciadas, de acordo tanto com o contexto no qual a mensagem é veiculada, quanto com o local que ocupam no interior da própria mensagem⁸. Estabelecem-se, assim, não apenas uma relação sintagmática, à medida em que veicula um significado organizado, segundo as regras da produção de sentido nas linguagens não-verbais, mas também uma relação paradigmática, pois a representação final é sempre uma escolha realizada num conjunto de escolhas possíveis.

Portanto, ao redimensionar o papel da interpretação dos conceitos, conjugando uma série de disciplinas na elaboração da análise, a abordagem das mensagens visuais é transdisciplinar. Nesse sentido, se é a associação da História à Antropologia ou à Sociologia (ou às duas juntas) que indaga sobre as maneiras de ser e agir no passado, é a Semiótica que oferece mecanismos para o desenvolvimento da análise. É ela que permite que se compreenda a produção de sentido, nas sociedades humanas, como uma totalidade, para além da fragmentação habitual que a prática científica imprime.

Desta forma, para a análise das ideologias, mentalidades ou práticas culturais, a utilização de fontes não-verbais deve ter em pauta o imperativo metodológico, sugerido pelo historiador americano Robert Darnton:

"ao invés de confiar na intuição numa tentativa de invocar um vago clima de opinião, seria o caso de tomar pelo menos uma disciplina sólida dentro das ciências sociais e utilizá-la para relacionar a experiência mental com as realidades sociais e econômicas"⁹.

⁸ Ana Maria Mauad de S.A. ESSUS, *Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social pela classe dominante no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX*. Niterói, UFF, Programa de Pós-Graduação em História Social, tese de doutorado, 2v., 1990, Introdução

⁹ Robert Darnton, *O beijo de Lamourette*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p. 254.

Fotografia como fonte histórica: leitura e interpretação

A fotografia é uma fonte histórica que demanda por parte do historiador um novo tipo de crítica. O testemunho é válido, não importando se o registro fotográfico foi feito para documentar um fato ou representar um estilo de vida. No entanto, parafraseando Jacques Le Goff, há que se considerar a fotografia, simultaneamente como imagem/documento e como imagem/monumento. No primeiro caso, considera-se a fotografia como índice, como marca de uma materialidade passada, na qual objetos, pessoas, lugares nos informam sobre determinados aspectos desse passado - condições de vida, moda, infra-estrutura urbana ou rural, condições de trabalho etc. No segundo caso, a fotografia é um símbolo, aquilo que, no passado, a sociedade estabeleceu como a única imagem a ser perenizada para o futuro. Sem esquecer jamais que todo documento é monumento, se a fotografia informa, ela também conforma uma determinada visão de mundo.

Tal perspectiva remete ao circuito social da fotografia¹⁰ nos diferentes períodos de sua história, incluindo-se, nesta categoria, todo o processo de produção, circulação e consumo das imagens fotográficas. Só assim será possível restabelecer as condições de emissão e recepção da mensagem fotográfica, bem como as tensões sociais que envolveram a sua elaboração. Desta maneira, texto e contexto estarão contemplados.

Os textos visuais, inclusive a fotografia, são resultado de um jogo de expressão e conteúdo que envolvem, necessariamente, três componentes: o autor, o texto propriamente dito e um leitor¹¹. Cada um destes três elementos integra o resultado final, à medida que todo o produto cultural envolve um *locus* de produção e um produtor, que manipula técnicas e detém saberes específicos à sua atividade, um leitor ou destinatário, concebido como um sujeito transindividual cujas respostas estão diretamente ligadas às programações sociais de comportamento do contexto histórico no qual se insere, e por fim um significado aceito socialmente como válido, resultante do trabalho de investimento de sentido.

No caso da fotografia, é evidente o papel de autor imputado ao fotógrafo. Porém, há que se concebê-lo como uma categoria social, quer seja profissional autônomo, fotógrafo de imprensa, fotógrafo oficial ou um mero amador “batedor de chapas”. O grau de controle da técnica e das estéticas fotográficas variará na mesma proporção dos objetivos estabelecidos para a imagem final. Ainda assim, o controle de uma câmara fotográfica impõe uma competência mínima, por parte do autor, ligada fundamentalmente à manipulação de códigos convencionalizados social e historicamente para a produção de uma imagem possível de ser compreendida. No século XIX, este controle ficava restrito a um grupo seleto de fotógrafos profissionais que manipulava aparelhos pesados e tinha de produzir o seu próprio material de trabalho, inclusive a sensibilização de chapas de vidro. Com o desenvolvimento de indústria ótica e química, ainda no final dos Oitocentos, ocorreu uma standardização dos produtos fotográficos e uma compactação das câmaras, possibilitando uma ampliação do número de profissionais e usuários da fotografia. No início do século XX, já era possível contar com as indústrias Kodak e a máxima da fotografia amadora: “*You press the botton, we do the rest*”.

É importante levar em conta também que o controle dos meios técnicos de produção cultural envolve tanto aquele que detém o meio quanto o grupo ao qual ele serve, caso seja um fotógrafo

¹⁰ Fabris, op. cit., cap.1

¹¹ Lorenzo Vilches, *La lectura de la imagen: prensa, cine, tv*, Barcelona, Ed. Paidós, 4ª reimp. 1992

profissional. Nesse sentido, não seria exagero afirmar que o controle dos meios técnicos de produção cultural, até por volta da década de 50, foi privilégio da classe dominante ou frações desta.

Paralelamente ao processo de desenvolvimento tecnológico, o campo fotográfico foi sendo constituído a partir do estabelecimento de uma estética que incluía desde profissionais do retrato em busca da feição mais harmoniosa para seu cliente e o paisagista que buscava a nitidez da imagem e a amplitude de planos, até o fotógrafo amador-artista, geralmente ligado às associações fotoclubísticas, que defendia a fotografia como expressão artística, baseada nos mesmos cânones que a pintura (por isso, não poupava a imagem fotográfica de uma intervenção direta, tanto através do uso de filtros, quanto do retoque, entre outras técnicas). Técnica e estética eram competência do autor.

À competência do autor corresponde a do leitor, cuja exigência mínima é saber que uma fotografia é uma fotografia, ou seja, o suporte material de uma imagem. Na verdade é a competência de quem olha que fornece significados à imagem. Essa compreensão se dá a partir de regras culturais, que fornecem a garantia de que a leitura da imagem não se limite a um sujeito individual, mas que acima de tudo seja coletiva. A ideia de competência do leitor pressupõe que este mesmo leitor, na qualidade de destinatário da mensagem fotográfica, detenha uma série de saberes que envolvem outros textos sociais. A compreensão da imagem fotográfica, pelo leitor/destinatário, dá-se em dois níveis, a saber:

- nível interno à superfície do texto visual, originado a partir das estruturas espaciais que constituem tal texto, de caráter não-verbal; e
- nível externo à superfície do texto visual, originado a partir de aproximações e inferências com outros textos da mesma época, inclusive de natureza verbal. Neste nível, podem-se descobrir temas conhecidos e inferir informações implícitas.

É importante destacar que a compreensão de textos visuais é tanto um ato conceitual (os níveis externo e interno encontram-se necessariamente em correspondência no processo de conhecimento) quanto um ato fundado numa pragmática, que pressupõe a aplicação regras culturalmente aceitas como válidas e convencionalizadas na dinâmica social. Percepção e interpretação são faces de um mesmo processo: o da educação do olhar. Existem regras de leitura dos textos visuais que são compartilhadas pela comunidade de leitores. Tais regras não são geradas espontaneamente; na verdade, resultam de uma disputa pelo significado adequado às representação culturais. Sendo assim, sua aplicação por parte dos leitores/destinatários envolve, também, a situação de recepção dos textos visuais. Tal situação varia historicamente, desde o veículo que suporta a imagem até a sua circulação e consumo, passando pelo controle dos meios técnicos de produção cultural, exercido por diferentes grupos que se enfrentam na dinâmica social. Portanto, se a cultura comunica, a ideologia estrutura a comunicação e a hegemonia social faz com que a imagem da classe dominante predomine, erigindo-se como modelo para as demais.

No caso da fotografia, os veículos incluem desde os tradicionais álbuns de retrato até os *bytes* de uma imagem digitalizada, podendo a circulação limitar-se ao ambiente familiar ou ampliar seus caminhos navegando pela Internet. Já a situação de consumo é direcionada para um destinatário, seja ele um apaixonado que guarda o retrato de sua amada como uma relíquia, seja um banco de memória que armazenará a imagem fotográfica, até que alguém acesse a informação e assumo o papel de leitor/destinatário

Na qualidade de texto, que pressupõe competências para sua produção e leitura, a fotografia deve ser concebida como uma mensagem que se organiza a partir de dois segmentos: expressão e conteúdo. O primeiro envolve escolhas técnicas e estéticas, tais como enquadramento, iluminação, definição da imagem, contraste, cor etc. Já o segundo é determinado pelo conjunto de pessoas, objetos, lugares e vivências que compõem a fotografia. Ambos os segmentos se correspondem no processo contínuo de produção de sentido na fotografia, sendo possível separá-los para fins de análise, mas compreendê-los somente como um todo integrado.

Historicamente, a fotografia compõe, juntamente com outros tipos de texto de caráter verbal e não-verbal, a textualidade de uma determinada época. Tal idéia implica a noção de intertextualidade para a compreensão ampla das maneiras de ser e agir de um determinado contexto histórico: à medida que os textos históricos não são autônomos, necessitam de outros para sua interpretação. Da mesma forma, a fotografia - para ser utilizada como fonte histórica, ultrapassando seu mero aspecto ilustrativo - deve compor uma série extensa e homogênea no sentido de dar conta das semelhanças e diferenças próprias ao conjunto de imagens que se escolheu analisar. Nesse sentido o *corpus* fotográfico pode ser organizado em função de um tema, tais como a morte, a criança, o casamento etc., ou em função das diferentes agências de produção da imagem que competem nos processos de produção de sentido social, entre as quais a família, o Estado, a imprensa e a publicidade. Em ambos os casos, a análise histórica da mensagem fotográfica tem na noção de espaço a sua chave de leitura, posto que a própria fotografia é um recorte espacial que contém outros espaços que a determinam e estruturam, como, por exemplo, o espaço geográfico, o espaço dos objetos (interiores, exteriores e pessoais), o espaço da figuração e o espaço das vivências, comportamentos e representações sociais.

Do ponto de vista temporal, a imagem fotográfica permite a presentificação do passado, como uma mensagem que se processa através do tempo, colocando, por conseguinte, um novo problema ao historiador que, além de lidar com as competências acima referidas, deve lidar com a sua própria competência, na situação de um leitor de imagens do passado. Retomamos, neste ponto, a pergunta anterior: como olhar através das imagens? Por tudo que já foi dito, considerando-se a fotografia como uma fonte histórica que demanda um novo tipo de crítica, uma nova postura teórica de caráter transdisciplinar, algumas pistas para responder tal questão já foram dadas. Resta, no entanto, indicar, nesta cadeia de temporalidades, qual o *locus* interpretativo do historiador.

Já foi dito que as imagens são históricas, que dependem das variáveis técnicas e estéticas do contexto histórico que as produziram e das diferentes visões de mundo que concorrem no jogo das relações sociais. Nesse sentido, as fotografias guardam, na sua superfície sensível, a marca indefectível do passado que as produziu e consumiu. Um dia já foram memória presente, próxima àqueles que as possuíam, as guardavam e colecionavam como relíquias, lembranças ou testemunhos. No processo de constante vir a ser recuperam o seu caráter de presença, num novo lugar, num outro contexto e com uma função diferente. Da mesma forma que seus antigos donos, o historiador entra em contato com este presente/passado e o investe de sentido, um sentido diverso daquele dado pelos contemporâneos da imagem, mas próprio à problemática ser estudada. Aí reside a competência daquele que analisa imagens do passado: no problema proposto e na construção do objeto de estudo. A imagem não fala por si só; é necessário que as perguntas sejam feitas.

Olhando através da imagem

Todas estas reflexões inspiraram a elaboração de uma abordagem histórico-semiótica que, sem a pretensão de ser definitiva, vem sendo aplicada, com sucesso, em diferentes tipos de fotografias.

As imagens fotográficas foram utilizadas como a principal fonte histórica¹² em diversas situações: fotografias da guerra de Canudos, produzidas e organizadas pelo Exército, em um álbum representativo da memória da vitória e de uma certa versão de história; as imagens fotográficas das revistas ilustradas de crítica de costumes da primeira metade do século XX, avaliando o tipo de educação do olhar que elas imprimiam em seus leitores; a construção do outro nas fotografias de escravos; os álbuns de família dos séculos XIX e XX, permitindo penetrar na privacidade da memória através dos retalhos do cotidiano nele contidos; as fotografias oficiais, que permitem a construção da representação simbólica do poder político. Em todos estes estudos, foi utilizada uma metodologia histórico-semiótica na análise de imagens fotográficas, cujos princípios básicos compõem a exposição que se segue.

A fotografia deve ser considerada como produto cultural, fruto de trabalho social de produção signíca. Neste sentido, toda a produção da mensagem fotográfica está associada aos meios técnicos de produção cultural. Dentro desta perspectiva, a fotografia pode, por um lado, contribuir para a veiculação de novos comportamentos e representações da classe que possui o controle de tais meios, e por outro, atuar como eficiente meio de controle social, através da educação do olhar.

Partindo-se desta premissa, a fotografia não é apenas documento, mas também, monumento e, como toda a fonte histórica, deve passar pelos trâmites das críticas externa e interna para, depois, ser organizada em séries fotográficas, obedecendo a uma certa cronologia. Tais séries devem ser extensas, capazes de dar conta de um universo significativo de imagens, e homogêneas, posto que numa mesma série fotográfica há que se observar um critério de seleção, evitando-se misturar diferentes tipos de fotografia (por exemplo, pode-se trabalhar com álbuns de família e revistas ilustradas para recuperar os códigos de representações sociais e programações de comportamento de uma certa classe social, num dado período histórico; no entanto, cada tipo de fotografia compõe uma série que deve ser trabalhada separadamente). Feito isso, parte-se para a análise do material.

O primeiro passo é entender que, numa dada sociedade, coexistem e se articulam múltiplos códigos e níveis de codificação, que fornecem significado ao universo cultural dessa mesma sociedade. Os códigos são elaborados na prática social e não podem nunca ser vistos como entidades ahistóricas.

O segundo passo é conceber a fotografia como resultado de um processo de construção de sentido. A fotografia, assim concebida, revela-nos, através do estudo da produção da imagem, uma

¹² Além de minha tese de doutorado, para a qual foi elaborada a metodologia histórico-semiótica a partir da análise de duas séries fotográficas (coleção familiar e fotografias de imprensa), já apliquei esta metodologia em outras séries fotográficas, temas dos seguintes artigos: “‘O Olho da História’: análise da imagem fotográfica na construção de uma memória sobre o conflito de Canudos”, In: *Acervo: Revista do Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, v.6, n° 01/02, jan/dez, 1993; pp.25-40; “O século faz cinquenta anos: fotografia e cultura política em 1950” In: *Revista Brasileira de História*, São Paulo, ANPUH/Marco Zero, vol. 14, n° 27, 1994, pp.129-149; “Resgate de Memórias”, In: Hebe Castro & Eduardo Schnoor (orgs), *Resgate: uma janela para o Oitocentos*, RJ, TopBooks, 1995, pp.99-139.

pista para se chegar ao que não está aparente ao primeiro olhar, mas que concede sentido social à foto.

A fotografia comunica através de mensagens não verbais, cujo signo constitutivo é a imagem. Portanto, sendo a produção da imagem um trabalho humano de comunicação, pauta-se, enquanto tal, em códigos convencionalizados socialmente, possuindo um caráter conotativo que remete às formas de ser e agir do contexto no qual estão inseridas como mensagens.

O terceiro passo é perceber que a relação acima proposta não é automática, posto que entre o sujeito que olha e a imagem que elabora existe todo um processo de investimento de sentido que deve ser avaliado. Portanto, para se ultrapassar o mero *analogon* da realidade, tal como a fotografia é concebida pelo senso comum, há que se atentar para alguns pontos. O primeiro deles diz respeito à relação entre signo e imagem. Normalmente caracteriza-se a imagem como algo “natural”, ou seja, algo inerente à própria natureza, e o signo como uma representação simbólica. Tal distinção é um falso problema para a análise semiótica, tendo em vista que a imagem pode ser concebida como um texto icônico que antes de depender de um código é algo que institui um código. Neste sentido, no contexto da mensagem veiculada, a imagem - ao assumir o lugar de um objeto, de um acontecimento ou ainda de um sentimento - incorpora funções sógnicas.

Um segundo ponto remete à imagem fotográfica enquanto mensagem, estruturada a partir de uma dupla referência: a si mesma (como escolha efetivamente realizada) e àquele conjunto de escolhas possíveis, não efetuadas, que se acham em relação de equivalência ou oposição com as escolhas efetuadas. Dito em outras palavras, deve-se compreender a fotografia como uma escolha efetuada em um conjunto de escolhas então possíveis.

Finalmente, o terceiro ponto concerne à relação entre o plano do conteúdo e o plano da expressão. Enquanto o primeiro leva em consideração a relação dos elementos da fotografia com o contexto no qual se insere, remetendo-se ao corte temático e temporal feitos, o segundo pressupõe a compreensão das opções técnicas e estéticas, as quais, por sua vez, envolvem um aprendizado historicamente determinado que, como toda a pedagogia, é pleno de sentido social.

A partir destes três pontos, foram organizadas duas fichas de análise no intuito de decompor a imagem fotográfica em unidades culturais, guardando a devida distinção entre forma do conteúdo e forma da expressão.

FICHA DE ELEMENTOS DA FORMA DO CONTEÚDO

AGÊNCIA PRODUTORA				
ANO				
Local retratado				
Tema retratado				
Pessoas retratadas				
Objetos retratados				
Atributo das pessoas				
Atributo da paisagem				
Tempo retratado (dia/noite)				
Nº da foto				

FICHA DE ELEMENTOS DA FORMA DA EXPRESSÃO

AGENCIA PRODUTORA				
ANO				
Tamanho da foto				
Formato da foto e suporte (relação com o texto escrito)				
Tipo de foto				
Enquadramento I: sentido da foto (horizontal ou vertical)				
Enquadramento II: direção da foto (esquerda, direita centro)				
Enquadramento III: distribuição de planos				
Enquadramento IV: objeto central, arranjo e equilíbrio)				
Nitidez I: foco				
Nitidez II: Impressão visual (definição de linhas)				
Nitidez III: iluminação				
Produtor: amador ou profissional				
Nº da foto				

Cada um dos campos das duas fichas deverão ser preenchidos por itens presentes nas fotografias, concebidos como unidades culturais. O conceito de unidade cultural, sob o ângulo semiótico, é assim apresentado por Umberto Eco:

“uma unidade é simplesmente toda e qualquer coisa culturalmente definida e individuada como entidade. Pode ser pessoa, lugar, coisa sentimento, estado de coisas, pressentimento, fantasia, alucinação, esperança ou idéia [...] uma unidade cultural pode ser definida semioticamente como unidade semântica inserida num sistema.[...] Reconhecer a presença dessas unidades culturais (que são, portanto, os significados que o código faz corresponder ao sistema de significantes) significa compreender a linguagem como fenômeno social”¹³

Feito isso, tais unidades culturais serão realocadas em categorias espaciais, estabelecidas para a estruturação final da análise, a saber:

- espaço fotográfico: compreende o recorte espacial processado pela fotografia, incluindo a natureza deste espaço, como se organiza, que tipo de controle pode ser exercido na sua composição e a quem este espaço está vinculado - fotógrafo amador ou profissional -, bem como os recursos técnicos colocados à sua disposição. Nesta categoria estão sendo considerados as informações relativas à história da técnica fotográfica e os itens contidos no plano da expressão - tamanho, enquadramento, nitidez e produtor - que consubstanciam a forma da expressão fotográfica.

- espaço geográfico: compreende o espaço físico representado na fotografia, caracterizados pelos lugares fotografados e a trajetória de mudanças ao longo do período que a série cobre. Tal espaço não é homogêneo, mas marcado por oposições como campo/cidade, fundo artificial/natural, espaço interno/externo, público/privado etc. Nesta categoria estão incluídos os

¹³ Umberto Eco, *As formas do conteúdo*, São Paulo, Perspectiva, 1974, p.16

seguintes itens: ano, local retratado, atributos da paisagem, objetos, tamanho, enquadramento, nitidez e produtor.

- espaço do objeto: compreende os objetos fotografados tomados como atributos da imagem fotográfica. Analisa-se, nesta categoria, a lógica existente na representação dos objetos, sua relação com a experiência vivida e com o espaço construído. Neste sentido, estabeleceu-se uma tipologia básica constituída por três elementos: objetos interiores, objetos exteriores e objetos pessoais. Na composição do espaço do objeto estão incluídos os itens tema, objetos, atributo das pessoas, atributo da paisagem, tamanho e enquadramento.

- espaço da figuração: compreende as pessoas e animais retratados, a natureza do espaço (feminino/masculino, infantil/adulto), a hierarquia das figuras e seus atributos, incluindo-se aí o gesto. Tal categoria é formada pelos itens pessoas retratadas, atributos da figuração, tamanho, enquadramento e nitidez

- espaço da vivência (ou evento): nela estão circunscritas as atividades, vivências e eventos que se tornam objeto do ato fotográfico. O espaço da vivência é concebido como uma categoria sintética, por incluir todos os espaços anteriores e por ser estruturada a partir de todas as unidades culturais. É a própria síntese do ato fotográfico, superando em muito o tema, à medida que, ao incorporar a idéia de performance, ressalta a importância do movimento, mesmo em imagens fixas. Ou, para utilizar-se a terminologia de Cartier-Bresson, trata-se do movimento de quem posa ou é flagrado por um instantâneo e do movimento de quem monta a cena ou capta o “momento decisivo”.

Pelo exposto, fica patente que a mesma unidade cultural pode estar presente em diferentes campos espaciais e que tais campos não são estanques. Na verdade, eles possuem interseções, à medida que representam reconstruções de realidades sociais. Daí os campos espaciais permitirem o restabelecimento dos códigos de representação social de comportamento, no seu marco de historicidade.

Vários autores - dentre os quais o já citado Umberto Eco, a artista plástica e teórica da arte Fayga Ostroyer, e a historiadora Míriam Moreira Leite, que de longa data reflete sobre a utilização da fotografia como fonte histórica - são unânimes na escolha da noção de espaço como chave de leitura das mensagens visuais devido à natureza deste tipo de texto. Vale a referência ao trabalho de Míriam Moreira Leite, pela dimensão histórica que tal escolha assume:

“Chegou-se a conclusão de que a noção de espaço é a que domina as imagens fotográficas explícitas. Não apenas as duas dimensões em que a imagem representa as três dimensões do que comunica. Mas toda captação da mensagem manifesta se dá através de arranjos espaciais. A fotografia é uma redução um arranjo cultural e ideológico do espaço geográfico, num determinado instante”¹⁴

Por fim, a própria experiência vem demonstrando que, a cada novo tipo de fotografia e objeto a ser estudado a partir da imagem fotográfica, o pesquisador vê-se obrigado a atualizar o método de análise e adequá-lo à sua matéria significativa, guardando os imperativos metodológicos apresentados. Nesse sentido, é sempre importante lembrar que toda a metodologia, longe de ser um receituário estrito, aproxima-se mais a uma receita de bolo, na qual, cada mestre-cuca adiciona um ingrediente a seu gosto.

¹⁴ Míriam Moreira Leite, *Retratos de família*, São Paulo, Edusp, 1993, p.19.

Conclusão

Nunca ficamos passivos diante de uma fotografia: ela incita nossa imaginação, nos faz pensar sobre o passado, a partir do dado de materialidade que persiste na imagem. Um indício, um fantasma, talvez uma ilusão que, em certo momento da história, deixou sua marca registrada, numa superfície sensível, da mesma forma que as marcas do sol no corpo bronzeado, como lembrou Dubois¹⁵. Num determinado momento o sol existiu sobre aquela pele, num determinado momento um certo aquilo existiu diante da objetiva fotográfica, diante do olhar do fotógrafo, e isto é impossível negar.

Discute-se a possibilidade de mentir da imagem fotográfica. A revolução digital, provocada pelos avanços da informática, torna cada vez maior esta possibilidade, permitindo até que os mortos ressurgam para tomar mais um chope, tal como a publicidade já mostrou. Não importa se a imagem mente; o importante é saber porque mentiu e como mentiu. O desenvolvimento dos recursos tecnológicos demandará do historiador uma nova crítica, que envolva o conhecimento das tecnologias feitas para mentir.

Toda a imagem é histórica. O marco de sua produção e o momento da sua execução estão indefectivelmente decalcados nas superfícies da foto, do quadro, da escultura, da fachada do edifício. A história embrenha as imagens, nas opções realizadas por quem escolhe, uma expressão e um conteúdo, compondo através de signos, de natureza não verbal, objetos de civilização, significados de cultura.

O estudo das imagens, como bem ensinou Panofsky¹⁶ no seu método iconológico, impõe o estudo da historicidade desta imagem. O objetivo central deste trabalho, embora sem seguir uma linha iconológica, foi refletir sobre a dimensão histórica da imagem fotográfica e as possibilidades efetivas de utilizá-la na composição de um certo conhecimento sobre o passado. O caminho proposto é também uma escolha, num conjunto de reflexões possíveis.

[Recebido para publicação em agosto de 1996]

¹⁵ Dubois, op. cit., p.55

¹⁶ Erwin Panofsky, *O significado nas artes visuais*, 3ª ed., São Paulo, Perspectiva, 1991.