

O Contestado em foco: a fotografia da 'Guerra Santa' como fonte histórica

Rui Bragado Sousa (UEM)

*Existe uma terna empiria que se identifica intimamente com o objeto
e com isso transforma-se em teoria (Goethe).*

Nascimento e popularização da fotografia

A fotografia surgiu no início do século XIX e, segundo Ana Maria Maud havia uma certa “confusão entre a técnica e a magia”, resultante dos interesses diversos dos seus criadores assim como da pouca difusão da ciência naquela época. Seus inventores foram os franceses Niépce e Daguerre com objetivos da fixação da imagem num suporte plano, bem como o controle que a ilusão da imagem poderia oferecer. No final daquele século a fotografia entrou em atrito com a pintura. Para Baudelaire, poeta francês, seu objetivo deveria ser “a serva das ciências e das artes, mas a mais humilde das servas”.

Nesses dias deploráveis, uma nova ciência surgiu, que muito contribuiu para confirmar a tolice em sua fé (...) de que a arte é e não pode deixar de ser a reprodução exata da natureza (...) Um deus vingador realizou as desejos dessa multidão. Daguerre foi seu Messias (...). Se for permitido à fotografia substituir a arte em algumas de suas funções, em breve ela a suplantará e corromperá completamente, graças a aliança natural que encontrará na tolice da multidão. É preciso, pois, que ela cumpra o seu verdadeiro dever, que é o de servir as ciências e as artes (*apud* BENJAMIN, 1994, p. 107).

No começo do século XX já era possível a utilização da fotografia em documentos pessoais como identidades, passaportes, carteiras de reconhecimento pessoal e, como cita Cristina Schmidt, no Brasil a fotografia foi difundida sobretudo no interior paulista para registrar os encontros familiares, viagens de férias, casamentos ou mesmo eventos públicos. No entanto, a popularização da fotografia foi através da imprensa, possibilitando “um certo acesso dos analfabetos”. Com a Kodak e o slogan “*you press the button, we do the rest*” houve a universalização da fotografia, do espectador como produtor.

Recentemente foi lançado um livro iconográfico ilustrando a vida de Machado de Assis; esse fato mostra a difusão da fotografia ainda no século XIX, no entanto, apenas nas elites. Contudo, podem-se observar aspectos da mudança psicológica de Machado durante as fases de sua vida. O olhar melancólico e curioso da juventude (romântico), a seriedade e olhar penetrando da sua maturidade intelectual (realista) e finalmente um ar desiludido no final de sua vida. Esses aspectos nos mostram como e porque a fotografia pode e deve ser utilizada como fonte histórica, mostrando senão a vida particular do indivíduo, bem como as fases que acompanham as tendências mundiais, ora romântico, ora realista, ora dadaísta, ora surrealista, enfim, é uma prova e um documento histórico. Todavia, como veremos, a fotografia *nunca* pode ser utilizada como uma prova absoluta do passado.

Para Walter Benjamin, estudando as mudanças da arte “na era de sua reprodutibilidade técnica”, a estreita relação entre estética e política, a fotografia pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá. Para Benjamin, há uma estreita relação psicológica entre o instante do *flash* e o olhar posterior do observador. “A natureza que fala a câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente.” Dessa forma, “só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional” (BENJAMIN, 1994, p. 94).

Uma imagem marcante como das guerras ou fome ou então uma tragédia nos levam diretamente para aquele momento cronológico e cultural. Como não voltar no tempo vendo a imagem de menina vietnamita vítima do bombardeio americano com napalm (Kim Phuc), ou como não sentir a angústia e o medo estampados nos olhos verdes de Sharbat Gula, capa da *National Geographic* de 1985 como refugiada de guerra, talvez os sonhos de Ernesto Guevara fotografado por Alberto Korda, quem sabe a história recente ao ver a imagem do ataque às torres gêmeas nos Estados Unidos? A fotografia além de fonte, age também como instrumento ideológico e isso veremos detalhadamente no subtítulo “metodologia”.

Fotografia como fonte histórica

A necessidade dos historiadores em problematizar temas pouco trabalhados pela historiografia tradicional levou a ampliar seu universo de fontes. A utilização da fotografia como fonte histórica é recente por ser usada antes como mera ilustração,

prova ou forma de reforçar uma interpretação textual. Contudo, no decorrer da segunda metade do século XX, a iconografia passou de coadjuvante das fontes escritas para se tornar personagem principal, como documento e monumento. Não é coincidência que a análise dos documentos visuais evoluiu positivamente e de forma crítica a partir do momento em que os documentos escritos foram questionados, problematizados e investigados pela Escola dos Annales. “No início do século XX Marc Bloch e Lucien Febvre, fundadores da *École des Annales*, iniciaram uma crítica profunda à própria noção de documento” (CIAVATTA 2009, p. 09).

Para Cristina Schmidt (2002) “o fato histórico deve ser tratado como processo comunicacional de uma expressão cultural”. O registro de um fato cultural não é registro do passado ou do presente, mas sim um processo comunicativo e pode ser usado como fonte histórica ou como registro de uma fonte, pois “registra o conteúdo realista, captura o vivido”.

Ana Maria Maud vai além, para a autora existiu em meados do século XX uma mudança de foco em relação a concepção fotográfica. Com a influência de personagens como Rudolf Arnheim¹, Hubert Damisch e Pierre Bourdieu a ideia de que o que está impresso na fotografia é pura e simplesmente a realidade foi superada. Os diversos campos do conhecimento e a teoria da percepção juntamente com a escola semiótica pós-estruturalista mostraram a desnaturalização da representação fotográfica. Existe na verdade uma análise e interpretação do real, a parte encenada das imagens que marcaram a história, “produziram uma determinada versão dos fatos que, pelo realismo, garantiram um estatuto de verdade anunciado”, uma vez que o significado da mensagem fotográfica é convencionalizado culturalmente (MAUAD, 1996. p. 03).

Todavia, a crítica ao documento fotográfico foi mais lenta que aos documentos escritos pelo fato de que no século XIX a fotografia era concebida como “*análogo do real*, formado pela máquina, sem interferência do homem, desprovida de subjetividade e intencionalidade do produtor” (CANABARRO 2005, P. 33). Ou ainda, segundo Monteiro (2008, p. 171), como “auxiliar das ciências e das artes no século XIX pela semelhança entre a imagem e seu referente garantiu-lhe o estatuto de *espelho do real*”.

A análise fotográfica pela historiografia é recente, talvez isso explique o fato de que até mesmo alguns autores contemporâneos como Jacques Le Goff e Boris Kossoy contribuírem mais para consolidar e fundamentar sua utilização pelo historiador, do que para desenvolver uma metodologia crítica ao documento visual. Para Kossoy (1980, p. 12) uma fotografia original é uma fonte primária. Uma vez verificada sua autenticidade e fidedignidade ela pode e deve ser utilizada no trabalho histórico por se tratar de um documento iconográfico que nos trás informações dos cenários, personagens e fatos de outrora.

Percebem-se até mesmo alguns traços positivistas na visão de Kossoy, pela prioridade aos documentos autênticos. Para Le Goff citado em Canabarro (2005, p.25 e 27), “a fotografia revoluciona a memória multiplicando e democratizando-a dando uma precisão de verdade que permite guardar a memória do tempo e da sociedade”. O mesmo autor ainda afirma que a fotografia está entre os grandes documentos para se fazer história, por consistir de *provas* que algo aconteceu e finaliza salientando que existem *provas* concretas do passado e a fotografia é uma delas.

Por outro lado Jacques Le Goff relativiza o status de verdade e prova das fotografias, uma vez que “o documento não é inócuo, é antes de tudo uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que a produziu”. A fotografia ganha status de documento e monumento, para este historiador:

O novo documento, alargado para além dos textos convencionais, transformado – sempre que a história quantitativa é pertinente – em dado, deve ser tratado como um documento/monumento. De onde a urgência de elaborar uma nova erudição capaz de transferir esse documento/monumento do campo da memória para o da ciência histórica.

Uma vez materializada entre os documentos históricos, a fotografia passou então a ser questionada e investigada; descobriu-se a falsa neutralidade do documento fotográfico, “a *parte ‘encenada’ das imagens que marcaram a história*” (MAUAD 1996, p. 04).

Para Monteiro (2008, p. 174) a fotografia é uma convenção do olhar e uma linguagem de representação e expressão de um olhar sobre o mundo, nesse sentido as imagens são ambíguas e passíveis de múltiplas interpretações. Sendo

assim, o que era visto como espelho do real ou análogo do real no século XIX e pelo senso comum atual, passa a ser apreendido como *transformação do real*², através da redução do real produzido pela fotografia, pelo congelamento de um instante separado da sucessão dos fatos, pelo fragmento escolhido pelo fotógrafo na seleção do tema, dos sujeitos, do entorno e do enquadramento. (MONTEIRO 2008, p. 173).

Portanto, se faz necessário compreender que entre o objeto e sua representação fotográfica interpõe-se uma série de ações convencionalizadas, tanto cultural como historicamente. Nesse sentido a influência da Escola dos Annales na representação e leitura histórica se torna pertinente também no campo da fotografia. Seus conceitos farão parte da metodologia utilizada para leitura iconográfica assim como o método visto a seguir: “histórico-semiótico”.

Metodologia

O registro fotográfico tem sua metodologia definida empiricamente. Cada gesto, cada imagem, cada objeto requer uma forma de abordagem e adequação dos equipamentos no que se refere as emoções, sentimentos e cultura. O objeto capturado é ao mesmo tempo um texto cultural verbal e não verbal, a fotografia não tem caráter meramente ilustrativo ou contemplativo, revela conteúdo e nos coloca dentro do universo cultural.

Segundo Kossoy, citado em Monteiro (2008, p. 175), a fotografia tem dupla realidade, uma no momento da produção da imagem e outra ligada à circulação da imagem em contextos e períodos posteriores. Na visão de Mauad (1996, p. 04 e 07) “entre o objeto e sua representação a fotografia interpõe uma série de ações convencionalizadas tanto cultural como historicamente”, ou ainda “a representação final é sempre uma escolha realizada num conjunto de escolhas possíveis”.

A partir da superação da ideia de análogo do real e desprovida de intencionalidade e subjetividade, qual seria a metodologia para o uso da fotografia como fonte histórica? Como fazer a leitura das informações contidas nas imagens tanto em acervos quando em pesquisas? É preciso estabelecer perguntas, hipóteses, crítica interna e externa ao documento, priorizando informações ou pistas

contidas nas entrelinhas, olhar através da imagem e superar a superfície da mensagem fotográfica e chegar ao que não foi revelado pelo olhar fotográfico. Deve ser compreendido que “*os textos históricos não são autônomos, necessitam de outros para sua interpretação*” (MAUAD 1996, p. 10).

No artigo “A Mensagem Fotográfica”, Roland Barthes se refere à imagem na imprensa no sentido denotativo e conotativo. O denotativo seria a mensagem sem código, (análogo do real) indicativo por meio de notas, sinas, símbolos; enquanto que o conotativo seria a parte codificada, signo, sentido secundário que se soma aos significados da imagem. “Graças ao seu código de conotação, a leitura das fotografias é portanto *sempre histórica*: ela depende do ‘saber’ do leitor (BARTHES, p. 06).

Decifradas as formas de processamento da subjetividade fotográfica, através do código (conotação), Barthes nos coloca diante de um novo problema: “*a conotação não é nem natural nem artificial, é histórico ou, se preferir cultural*” (BARTHES, p. 04). Mauad (1996, p. 11) concorda que “*a fotografia deve ser considerada como produto cultural*” e esclarece o poder ideológico das fotografias por 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. Portanto, “a cultura comunica, a ideologia estrutura a comunicação e a hegemonia social faz com que a imagem da classe dominante predomine, erigindo-se sobre as demais” (MAUAD 1996, p. 09).

Compreendendo que numa sociedade coexistem e se articulam múltiplos códigos e níveis de codificação: nível interno à superfície do texto visual (denotativo) e nível externo à superfície do texto visual (conotativo); sabendo que o significado da fotografia se dá a partir de quem a olha e interpreta, “exigi-se que o historiador seja também sociólogo, antropólogo e 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” (MAUAD 1996, p. 06).

Portanto, o primeiro passo é a busca de uma história total, de caráter multidisciplinar, de crítica ao documento e, num segundo momento a abordagem semiótica por oferecer mecanismos para o desenvolvimento da análise. Na visão de Monteiro (2008, p. 173) “*seria necessário aprender para poder ver*”, pois “*a imagem aparenta muito com os signos*”. Para que a dimensão propriamente visual do real possa ser integrada à pesquisa histórica, os autores que trabalham com história social da fotografia e da semiótica são consensuais em que ela é essencialmente uma representação visual (CANABARRO 2008, P. 34).

Para responder essas questões Ana Maria Mauad recorre ao método histórico-semiótico que consiste basicamente na utilização dos signos para decifrar as mensagens contidas nas fotos, o estudo da semiologia nesse contexto torna-se indispensável. Para a autora o início da metodologia consiste em aproximar os diversos campos do conhecimento histórico: sociologia e antropologia. Somente conhecendo as ciências humanas será possível traçar uma linguagem não verbal, da linguagem simbólica.

Nesse sentido, se é a aproximação da História à Antropologia ou a Sociologia (ou às duas juntas) que indaga sobre as maneiras de ser e de agir no passado, é a Semiótica que oferece mecanismos para o desenvolvimento da análise. É ela que permite a compreensão dos sentidos na sociedade humana para além da fragmentação habitual que a prática científica imprime (MAUAD, 1996, p. 09).

Para Ana Maria Maud a cultura comunica, a ideologia estrutura a comunicação e a hegemonia faz com que a imagem da classe dominante predomine, erigindo-se como modelo para as demais. Além de tudo os textos históricos não são autônomos, necessitam de outros para sua interpretação é aí que o método se justifica: o historiador munido do conhecimento necessário para fazer uma leitura de documento precisa ser capaz de perceber os mecanismos alienantes da sociedade, sobretudo dominante, e o objetivo por ela passado através da imagem. Como as imagens são históricas, dependem de várias técnicas de estéticas do contexto histórico que as produziram e das diferentes visões de mundo que concorrem no jogo das relações sociais. “A imagem não fala por si só, é necessário que as perguntas sejam feitas” (MAUAD, 1996, p. 10).

Dentro do estudo da semiologia, a fotografia deve ser considerada como produto social. Numa sociedade coexistem e se articulam múltiplos códigos e níveis de codificação que fornecem o significado ao universo dessa mesma sociedade, nesse sentido “a fotografia comunica através de mensagens não verbais, cujo signo constitutivo é a imagem”

(MAUAD, 1996, p. 11). O estudo da imagem como representação da sociedade necessita da mesma formação e “cuidados” necessários para interpretação dos documentos escritos, com um agravante: é extremamente e indispensável o conhecimento dos signos, do mundo representativo que passa despercebida ao olhar do leigo, porém para o historiador esse é o ofício.

Considerações finais

Os autores especialistas em fotografia e na análise visual como Barthes, Kossoy e Mauad são unânimes no sentido de que para avaliar um documento visual é necessário atentar para três pressupostos básicos e inerentes à própria história: expressão e conteúdo, tempo e espaço, percepção e interpretação. “A noção de espaço como chave de leitura das mensagens visuais, devido à natureza deste tipo de texto” (MAUAD 1996, p. 14). A autora reforça esta afirmação citando Mirian Moreira Leite³: “toda captação da mensagem manifestada se dá através de arranjos espaciais. A fotografia é uma redução, um arranjo cultural ideológico do espaço geográfico num determinado instante.”

“O efeito mitológico de uma fotografia é inversamente proporcional ao seu efeito traumático, quanto mais o trauma é direto, mais difícil a conotação” (BARTHES p. 07). Como descrito, todo documento visual tem a pretensão de ser espontâneo, neutro, análogo do real, no entanto é sempre codificado, conotado. Sendo que o código de conotação é sempre histórico e reforçado pela ideologia, “o objeto talvez não possui uma força, mas por certo, possui um sentido” (BARTHES, p. 04). “Discute-se a possibilidade de mentir da imagem fotográfica, (...) não importa se a imagem mente, o importante é saber por que mentiu e como mentiu” (MAUAD, 1996, p 15).

Nesse momento já podemos nos perguntar se o receptor (mesmo um historiador, ou qualquer outro profissional) tem, de fato, a consciência de que a fotografia é um instrumento ideológico e que carrega em si uma mensagem codificada? Ou ainda, se a percepção do analista e sua metodologia não reproduzem um discurso dominante, um discurso político? Pois, como afirma Walter

Benjamin (1994, p. 172), com a aceleração da técnica de reprodução da obra de arte (e a fotografia pode ser entendida como uma arte) toda a função social da arte se transforma. “Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política.” Seria o caso de citar Brecht (*apud* BENJAMIN, 1994, p. 106):

A situação se complica pelo fato de que menos do que nunca a simples *reprodução da realidade* consegue dizer algo sobre a realidade. (...) A verdadeira realidade transformou-se na realidade funcional. As relações humanas reificadas – numa fábrica, por exemplo -, não mais se manifestam. É preciso, pois, construir alguma coisa, algo de *artificial, de fabricado*.

Seguindo o pensamento benjaminiano, “no interior dos grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência”. O modo como se estrutura a percepção não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente. “As fotos se transformam em *autos no processo* da história. Nisso está sua significação política latente” (BENJAMIN, 1994, pp. 169 e 174). Um exercício de reflexão ou mesmo percepção pode ser efetivo: qual seriam as formas de percepção atuais, na era da arte descartável, da era digital, que percorre nossa mente numa velocidade imensamente maior do que pode ser cognoscível?

Nesse ponto entendemos o caráter ideológico das mensagens visuais, sua falsa neutralidade e sua conotação que comporta bem um plano de expressão e um plano de conteúdo, significantes e significados, “obriga, portando a um verdadeiro deciframento” (BARTHES, p. 03). Esse deciframento seria hoje prematuro, todavia as “interrogações que hoje se colocam são antes uma prova de saúde que de enfermidade” (MAUAD 1996, p.06).

As fotos são ideologias ou “imagens idealizadas no espelho”, um espelho embelezador que reflete apenas o que a classe dominante quer do desejo e como ela o quer. É preciso reformular esta tese de modo que “o espelho se origine do povo”. Como afirma Pierre Bourdieu (1965), a fotografia traz uma satisfação aos sentidos, de algo ausente para próximo, do distanciamento para o presente, do passado ao presente. Dessa forma, novos estudos seriam pertinentes quanto a relação, por exemplo, da fotos de *outdoors*, de vitrines, das propagandas de banco, embelezadas artificialmente; e da consequência que essa tempestade de imagens

trás à consciência e inconsciência dos homens. As perguntas são muitas, afinal, ainda há um enorme campo de estudos até que a *câmara obscura* torne-se... *clara*.

Referências:

ALBUQUERQUE, Marli Brito M.; KLEIN, Lisabel Espellet. **Pensando a fotografia como fonte histórica. Cadernos de saúde pública**. Rio de Janeiro, 1987.

BARTHES, Roland. **A Mensagem Fotográfica**. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/49666238/A-Mensagem-Fotografica-Roland-Barthes>>. Acesso 20-01-2013.

BENJAMIN, Walter. **Pequena história da fotografia**. In: Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura história da cultura. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLOCH, Marc. **Introdução a História**. Europa-América, 1965.

BOURDIEU, Pierre. **Um art moyen**: essai sur les usages sociaux de la photographie. Paris, Ed. De Minuit, 1965.

CANABARRO, Iv. **Fotografia, História e cultura fotográfica**: Aproximações. Estudos Ibero-Americanos. PUCRS, 2005.

CIAVATTA, Maria. **Educando o trabalhador da grande família: a fotografia como fonte histórica**. Rio de Janeiro, 2003.

KOSSOY, Boris. **A fotografia como fonte histórica**: Introdução à pesquisa e interpretação das imagens do passado. São Paulo, SICCT, 1980.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: **História e Memória**. Unicamp, SP: 1998.

MAUAD, Ana Maria. **Através da Imagem**: Fotografia e História Interfaces. Tempo, v1. N2. UFF, Rio de Janeiro: 1996.

MONTEIRO, Charles. **A pesquisa em História e Fotografia no Brasil**: notas bibliográficas. Porto Alegre, RS: 2008.

SILVA, Cristina Schimidt. **A Fotografia como processo Folkcomunicacional**. Salvador, BA: 2002.

Notas:

¹ Psicólogo alemão e professor universitário nos EUA, pioneiro nos estudos sobre imagem perceptiva.

² O conceito de transformação do real é ligado a Philip Dubois, citado em Mauad (1996, p. 03), Canabarro (2005, p. 34) e Monteiro (2008, p. 173).

³ Historiadora, autora de “Retratos de Família: Leitura da Fotografia”.