



O Índice Duplicado: Aproximações Entre História e Fotografia A Partir da Obra de André Penteado

The Duplicate Index: Putting in Relation History and Photography Based on The Work of André Penteado.

Diogo Mascarenhas De Souza Pinheiro¹

Laura Ribero Rueda²

Walter Karwatzki Chagas Maffazioli³

RESUMO

Este artigo tem o objetivo de analisar as intersecções entre fotografia e história, mais particularmente as relações possíveis entre o trabalho do fotógrafo e o do historiador, considerando a aproximação do objeto e a construção da narrativa. Para isso, será estudada a série de fotolivros *Rastros, traços e vestígios* (2015 a 2020), do fotógrafo e artista visual André Penteado, à luz do conceito de *índice* aplicado à fotografia, como proposto por Philippe Dubois (1993), e do que Carlo Ginzburg (1989) identificou como um *Paradigma Indiciário*, mais formalmente apropriado pelas Ciências Humanas a partir do século XIX. Abrindo o panorama da produção artística contemporânea em fotografia, também servirá a

1 Mestre em Processos e Manifestações Culturais pela universidade Feevale

2 Doutora em Artes Visuais, pela Universitat de Barcelona. Professora na Universidade Feevale.

3 Doutor em Processos e Manifestações Culturais pela Universidade Feevale. Professor no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia (Campus Porto Alegre - RS).

esse estudo o ensaio de David Company (2003) acerca da noção de *Fotografia Tardia*, em uma leitura de como esta se relaciona com o trabalho de Penteadado.

Palavras-chave: fotografia; história; índice; André Penteadado.

ABSTRACT

This article aims to explore the intersections between photography and history, specially the possible connections between the work of the photographer and that of the historian, considering the approach to the object and the narrative construction. In order to do so, the series Rastros, traços e vestígios (2015 to 2020), by photographer and visual artist André Penteadado will be studied in light of the concept of index applied to photography, as proposed by Philippe Dubois (1993), and also what historian Carlo Ginzburg (1989) identified as na Evidential Paradigm, more formally appropriated by Human Sciences from the 19th century onwards. Lastly, David Company's (2003) essay on the notion of Late Photography will be taken in relation with Penteadado's work, taking in consideration the contemporary photography artistic production panorama.

Keywords: photojournalism; decoloniality; photographic collectives; epistemological colonialism.

1. INTRODUÇÃO

O ponto óbvio de interseção entre a fotografia e a história é o passado. Para Philippe Dubois (1993, p. 89), “qualquer foto só nos mostra, por princípio, o passado, seja ele mais próximo ou mais distante”. Enquanto objeto, o passado é o tema de escolha da História e a condição incontornável da fotografia. Uma das aproximações possíveis entre a história e a fotografia é o uso desta última como fonte para a escrita daquela. Peter Burke (2004, p. 12) já escreveu que relativamente poucos historiadores trabalham em arquivos fotográficos e, quando o fazem, tendem a utilizar as imagens como meras ilustrações. Apesar disso, é inegável que, nas últimas décadas, o campo temático e metodológico de escrita histórica se alargou grandemente e o uso de fontes imagéticas também cresceu nesse movimento. Nesse sentido, trabalhos como os do pesquisador Boris Kossoy visam alertar quanto ao cuidado que se deve tomar

ao utilizar a fotografia enquanto fonte histórica, dada a carga de realidade que ela emana. Falando a respeito dos historiadores que se aventuram na pesquisa iconográfica, Kossoy adverte que eles,

[...] por vezes, se equivocam no emprego das imagens fotográficas em suas investigações. Provavelmente, por não alcançarem as peculiaridades estéticas desta forma de expressão [...], o que os leva a estacionarem apenas no plano iconográfico, sem perceberem a ambiguidade das informações contidas nas representações fotográficas (Kossoy, 2016, p. 22).

Apesar disso, muito inclusive pelo trabalho de pesquisadores como Burke e Kossoy, o uso de imagens fotográficas como fonte histórica está pacificado dentro da historiografia. Mas, para além desses usos, seria possível pensar em outras aproximações entre a história e a fotografia? Particularmente do ponto de vista da prática, que ligações podem-se fazer entre os trabalhos de historiadores e fotógrafos?

Como analisado pelo historiador Peter Burke (2004) em *História Ocular*, paralelos entre as duas funções não passaram despercebidos desde o momento da criação da fotografia, nas primeiras décadas do século XIX, e houve quem comparasse o historiador Leopold von Ranke (1795-1866, símbolo de uma História objetiva e positivista) a seu contemporâneo Louis Daguerre (1787-1851, inventor do daguerreótipo e tido como um dos pais da fotografia), levantando a “[...] questão de que historiadores, da mesma forma que fotógrafos, selecionam que aspectos do mundo real vão retratar” (Burke, 2004, p. 27), e o fazem através de molduras, lentes, filtros, emulsões, etc. Na formulação do economista e fotógrafo Roy Stryker, “no momento em que um fotógrafo seleciona um tema, ele está trabalhando na base de um viés paralelo ao viés expresso por um historiador” (Stryker, 1940 *apud* Burke, 2004, p. 27–28). O artista visual e fotógrafo André Penteado compartilha da

percepção de que há, sim, um ponto de conexão entre os fazeres do historiador e do fotógrafo, como podemos ver na seguinte passagem:

A ideia [...] é a de que seria possível pensar um paralelo entre o trabalho do fotógrafo e o do historiador: se ambos partem da realidade, o resultado de seu trabalho é sempre uma construção ideológica. Assim, a fotografia do presente pode ser um instrumento para a reflexão sobre os processos de criação de narrativas históricas e para a investigação do passado (Penteado, 2024).

Corroborando esse entendimento, Burke (1992, p. 27) já escrevera: “Assim como os historiadores, os fotógrafos não apresentam reflexos da realidade, mas representações da realidade”. É partindo dessa premissa que Penteado vai desenvolver seu projeto chamado *Rastros, traços e vestígios*, no qual propõe uma reflexão sobre a construção da subjetividade brasileira a partir da investigação fotográfica de acontecimentos significativos da história do país. Até o momento, três trabalhos já estão publicados: *Cabanagem* (2015), *Missão Francesa* (2017) e *Farroupilha* (2020); deverão vir na sequência, ainda sem data para lançamento, *Descobrimento* e *Independência*. Em comum, o fato de nenhum dos acontecimentos investigados ter iconografia fotográfica a seu respeito, seja por serem anteriores à invenção da fotografia, seja porque esta ainda não estivesse disponível nos locais em que tais eventos ocorreram. Além disso, os três ensaios compartilham o rigoroso método estabelecido por Penteado para realização de seu trabalho, partindo de extensa pesquisa prévia, como se poderá ver na sequência deste texto.

O objetivo deste artigo, portanto, será utilizar o trabalho de André Penteado para pensar sobre as intersecções entre a história e a fotografia, entre o fazer historiográfico e o fazer fotográfico. Autores e conceitos relacionados às duas áreas serão acionados nessa tentativa de aproximação, que terá na categoria semiótica de *índice* o seu denominador comum. Em um primeiro momento, será analisada a definição de *índice* como apresentada por Philippe Dubois. Para ele, a condição indicial seria inerente à fotografia. Na verdade, em seu ensaio *O ato fotográfico*,

Dubois (1993) recupera o conceito desenvolvido originalmente por Charles S. Peirce, ainda no séc. XIX. Peirce, filósofo considerado por muitos como o pai da semiótica, apresentou o conceito de *índice* e o posicionou em oposição aos conceitos de *ícone* e *símbolo*. Para alguns pensadores pós-estruturalistas, entre os quais inscreve-se Dubois, a noção de índice vai ser vista como uma lógica ou, ainda, uma epistemologia para a qual a imagem fotográfica pode fornecer um modelo exemplar. Será possível perceber, mais adiante, como Dubois define o conceito de índice e em que medida ele ajuda a entender a natureza da própria fotografia.

Importante ressaltar, neste ponto, que a crítica a uma interpretação monotemática da fotografia a partir do índice peirceano, realizada por pesquisadores dentre os quais se destaca André Rouillé (2009), ainda que pertinente e relevante, não será aprofundada neste estudo, em que justamente está sendo abordada a conexão entre as práticas fotográficas e historiográficas pela via indicial que as caracteriza.

Por isso, também da semiótica é tributário o segundo conceito utilizado neste trabalho: o *paradigma indiciário*, elaborado pelo historiador Carlo Ginzburg (1989) em seu seminal ensaio *Sinais, raízes de um paradigma indiciário*. Ginzburg sintetizou neste texto uma prática historicamente construída, um conjunto de princípios e procedimentos que parte da ideia de um método heurístico baseado no detalhe. Na sequência deste artigo, será possível refletir sobre esse paradigma, de que saberes ele se valeu historicamente para sua consolidação e em que medida ele ajuda a refletir sobre o trabalho do fotógrafo André Penteadó.

2. ÍNDICE, INDÍCIO, INDICIÁRIO

Os dois conceitos teóricos mais abrangentemente utilizados neste artigo – o índice e o paradigma indiciário, como apresentados acima – derivam da mesma raiz etimológica, que remonta ao termo *índex*. Do latim, *índex* designa uma lista

organizada de itens. Designa também o próprio dedo indicador, que aponta, que refere, que indica. Também pode ser entendido como um sinal, um indicativo, um análogo ou representante.

Na teoria semiótica há três tipos de signos representativos: ícones, índices e símbolos. Segundo Lúcia Santaella (1983, p. 66), o “índice, como seu próprio nome diz, é um signo que como tal funciona porque indica uma outra coisa com a qual ele está factualmente ligado”. É a partir da ideia de índice que Dubois e Ginzburg, cada um dentro de sua disciplina, vão elaborar suas teorias.

3. O ÍNDICE DE PHILIPPE DUBOIS

Philippe Dubois, pensador da imagem, em seu livro *O Ato Fotográfico* (1993), trata de estabelecer um arcabouço teórico que permita distinguir a fotografia, em sua particularidade, das outras artes visuais. E ele inicia seu percurso oferecendo uma perspectiva histórica de como a disciplina Fotografia e a prática fotográfica foram compreendidas por críticos teóricos enquanto representação do real. Para o senso comum, a fotografia apresenta o mundo com fidelidade, ela é incapaz de mentir: “A foto é percebida como uma espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente, que atesta indubitavelmente aquilo que mostra” (Dubois, 1993, p. 25).

Dubois então, de maneira didática, apresenta as três linhas históricas de interpretação da imagem fotográfica no que tange à sua relação com a realidade. Em primeiro lugar, a percepção da fotografia como espelho do real. Em segundo lugar, a fotografia como transformação do real. E, em terceiro lugar, a fotografia como traço do real. Trazendo a categorização para o léxico da semiótica, Dubois desenvolve o seguinte pensamento:

[...] poderia dizer que até aqui as teorias da fotografia colocaram sucessivamente seu objeto naquilo que CH. S. Peirce chamaria em primeiro lugar a ordem do ícone (representação por semelhança) e em seguida a ordem do símbolo (representação por convenção geral). Ora, o tema desta última parte do trabalho é justamente teorias que consideram a foto como

procedente da ordem do índice (representação por contiguidade física do signo com seu referente). E tal concepção distingue-se claramente das duas precedentes principalmente pelo fato de ela implicar que a imagem indiciária é dotada de um valor todo singular ou particular, pois determinado unicamente por seu referente e só por este: traço de um real (Dubois, 1993, p. 45).

Essa interpretação da ontologia da imagem fotográfica encontra inspiração nas teorizações de Peirce, sem dúvida, mas também em Roland Barthes (2012). Em seu famoso ensaio *A Câmara Clara*, o pensador francês traz novamente à baila, em um registro mais positivo, a questão da pregnância do real na fotografia:

De início, era-me necessário conceber bem [...] em que o Referente da Fotografia não é o mesmo que o dos outros sistemas de representação. Chamo de 'referente fotográfico' não a coisa facultativamente real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia. A pintura pode simular a realidade sem tê-la visto. O discurso combina signos que certamente têm referentes, mas esses referentes podem ser e na maior parte das vezes são 'quimeras'. Ao contrário dessas imitações, na Fotografia jamais posso negar que a coisa esteve lá. Há dupla posição conjunta, de realidade e de passado. E já que essa coerção só existe para ela, devemos tê-la, por redução, como a própria essência, o noema da Fotografia. O que intencionalizo em uma foto [...] não é nem a Arte, nem a Comunicação, é a Referência, que é a ordem fundadora da Fotografia (Barthes, 2012, p. 72).

Porém, para Dubois, a interpretação de Barthes tem limites. Ainda que, por sua base semiótica, Barthes tenha conseguido escapar da visão mimética da fotografia (fotografia como espelho), ele é, segundo Dubois, pego na armadilha do referencialismo quando elabora sua famosa sentença e declara a fotografia uma mensagem sem código. Para Dubois, a chave para compreender a fotografia está em retomar os conceitos de Peirce e entendê-la a partir da noção de índice. De fato, o próprio Peirce já havia alertado para essa condição da fotografia e, ao fazer isso, ele leva em consideração não o produto icônico concluído, mas o processo de produção dele.

Dubois, é claro, não nega que diversos códigos culturais possam estar envolvidos tanto na produção quanto na recepção da obra fotográfica. Porém, no momento do disparo, do click, estabelece-se “um instante de esquecimento dos

códigos, um índice quase puro”. Por isso, afirma que a “condição de índice da imagem fotográfica implica [...] que a relação que os signos indiciais mantêm com seu objeto referencial seja sempre marcada por um princípio quádruplo, de conexão física, de singularidade, de designação e de atestação” (Dubois, 1993, p. 51).

A característica da conexão física já está bem descrita - é a própria condição de índice. Bastante fácil também perceber que dali decorre a singularidade da imagem indicial - ela só pode remeter a um único referente. Curiosa a característica da designação, tão bem percebida por Barthes quando formulou que a fotografia diz “isso é isso, é aquilo”(Barthes, 2012). Ela aponta, aponta com o dedo - mais pleno ainda de sentido está este índice. E, por último, ela atesta a existência de uma realidade. Destaca-se, assim, a dimensão essencialmente pragmática da fotografia. Vejamos, novamente, Barthes:

Diz-se com frequência que são os pintores que inventaram a Fotografia [...]. Digo: não, são os químicos. Pois o noema “Isso foi” só foi possível a partir do dia em que uma circunstância científica [...] permitiu captar e imprimir diretamente os raios luminosos emitidos por um objeto diversamente iluminado. A foto é literalmente uma emanação do referente (Barthes, 2012, p. 75).

Como dito anteriormente, antes ainda Charles Peirce já percebia a característica indicial da fotografia, afastando-a da corrente (à época) percepção mimética da imagem fotográfica. Segundo Dubois (1993, p. 65), “se ele conseguiu rejeitar esse obstáculo, foi porque levou em consideração não apenas a mensagem como tal, mas também e principalmente o próprio modo de produção do signo.”

É por isso, inclusive, que Dubois coloca como seu objeto de estudo não a fotografia em si, ou seja, não apenas o objeto fotográfico, possivelmente mais preñado de características icônicas ou simbólicas, mas sim “o Fotográfico”, enquanto processo, irremediavelmente indicial.

Porém, ainda que a conexão indicial esteja inevitavelmente presente no ato fotográfico, é inegável que essa conexão opera na distância. Uma distância física, tanto espacial quanto temporalmente. Quer dizer, a obra fotográfica é traço, signo

de algo que já não está ali, é de outra ordem e de outro tempo: uma verdadeira fatia de espaço-tempo.

A seguir, será possível ver como uma outra disciplina, a História, que opera necessariamente na dimensão temporal, pensa a sua prática a partir de conceitos semióticos bastante similares.

4. O PARADIGMA INDICIÁRIO DE CARLOS GINZBURG

O historiador Carlo Ginzburg (1989) descreveu, em seu livro *Mitos, emblemas, sinais*, como todo um novo modelo epistemológico ou um paradigma emergiu no final século XIX no âmbito das ciências humanas e, até aquele momento, mais de 100 anos depois, ainda não havia sido teorizado.

Giovanni Morelli, historiador de arte italiano, propôs, entre 1874 e 1876, um novo método de atribuição para quadros antigos. Segundo ele, várias obras em numerosos museus não tinham a correta autoria (supunha-se que a obra era de um mestre, quando, na verdade, era de seu discípulo ou supunha-se que uma série de obras eram de um mesmo pintor, quando de fato haviam sido pintadas por diferentes autores). Para corrigir essas atribuições errôneas,

[...] [dizia Morelli], é preciso não se basear, como normalmente se faz, em características mais vistosas, portanto mais facilmente imitáveis, dos quadros: os olhos erguidos para o céu dos personagens de Perugino, o sorriso dos de Leonardo, e assim por diante. Pelo contrário, é necessário examinar os pormenores mais negligenciáveis, e menos influenciados pelas características da escola a que o pintor pertencia: os lóbulos das orelhas, as unhas, as formas dos dedos das mãos e dos pés. Dessa maneira, Morelli descobriu, e escrupulosamente catalogou, a forma de orelha própria de Botticelli, a de Cosmè Tura e assim por diante: traços presentes nos originais, mas não nas cópias (Ginzburg, 1989, p. 144).

O método de Morelli, no entanto, não ficaria restrito ao estudo das artes plásticas. Ginzburg consegue demonstrar como Sigmund Freud foi influenciado pela nova teoria e como essa influência teria sido determinante para a formatação da psicanálise. De fato, no ensaio *O Moisés de Michelangelo* (1914), Freud faz referência

explícita a Morelli. De acordo com Ginzburg, a leitura feita por ele dos textos de Morelli o teria levado a propor um método interpretativo centrado nos dados marginais do discurso, atribuindo valor a pormenores normalmente considerados desimportantes, triviais, como determinantes na interpretação do espírito humano.

Outro contemporâneo de Morelli que parecia aplicar um similar método indiciário para elucidação de seus casos era o detetive Sherlock Holmes, ou melhor, seu criador, o escritor Arthur Conan Doyle: “O conhecedor de arte é comparável ao detetive que descobre o autor do crime (do quadro) baseado em indícios imperceptíveis para a maioria” (Ginzburg, 1989, p. 145). Nesse ponto, Ginzburg apresenta o modo particularmente convergente com que os três “personagens” lidam com os indícios - ou sintomas (no caso de Freud), ou pistas (no caso de Sherlock Holmes), ou signos pictóricos (no caso de Morelli). A inspiração no método semiótico médico não é casual, segundo Ginzburg, já que os três autores, contemporâneos em alguma medida, compartilhavam essa formação acadêmica. Dessa forma, Ginzburg (1989, p. 151) pretende demonstrar como, em finais do século XIX, começou a se consolidar – com especial reflexo nas ciências sociais, um paradigma indiciário baseado justamente na semiótica.

Mas a verdade é que as raízes desse paradigma eram muito mais antigas, atingindo os textos divinatórios da mesopotâmia ou, ainda, a tradição dos contos venatórios (relativos à caça) orientais, que partem de pequenos detalhes para inferir o panorama mais geral, seja direcionado ao passado – saber por onde passou, qual animal passou e quando passou o animal que está sendo caçado – ou ao futuro, no caso das adivinhações feitas a partir de entranhas de animais, gotas de óleo na água etc. Com o desenvolvimento das ciências e o aparecimento do modelo galileano, ocorre uma cesura, uma ruptura, que iria expor as diferenças de certas disciplinas dentro do conhecimento científico:

Ora, é claro que o grupo de disciplinas que chamamos de indiciárias (incluída a medicina) não entra absolutamente nos critérios de cientificidade deduzíveis do paradigma galileano. Trata-se, de fato, de disciplinas

eminentemente qualitativas, que têm por objeto casos, situações e documentos individuais [...]. A ciência galileana tinha uma natureza totalmente diversa, [...]. O emprego da matemática e o método experimental, de fato, implicavam respectivamente a quantificação e a repetibilidade dos fenômenos, enquanto a perspectiva individualizante excluía por definição a segunda, e admitia a primeira apenas em funções auxiliares. Tudo isso explica porque a história nunca conseguiu se tornar uma ciência galileana. [...] Nesse sentido, o historiador é comparável ao médico, que utiliza os quadros nosográficos para analisar o mal específico de cada doente. E, como o do médico, o conhecimento histórico é indireto, indiciário, conjectural (Ginzburg, 1989, p. 156–157).

Através de uma exposição, com ordenamento cronológico, Ginzburg vai apresentando a filiação filosófica que viria resultar no entendimento moderno das ciências humanas, generalizantes, a partir de um paradigma galileano, matemático, mas também individualizantes, retomando uma tradição aristotélica. O conjunto das ciências humanas acabaria por permanecer obrigatória e solidamente ancorado no qualitativo, reafirmando o papel de primazia da disciplina médica como modelo para as demais. A partir da metade do XIX, já apartado do paradigma galileano, o caráter científico da medicina viria a se fortalecer, o que geraria repercussões em outras áreas do pensamento: “nas discussões sobre as incertezas da medicina, já estavam formulados os futuros nós epistemológicos das ciências humanas” (Ginzburg, 1989, p. 166). Um desses nós resultou em dois caminhos distintos para a disciplina médica, o anatômico e o semiótico. O último foi o preferencialmente adotado pelas ciências humanas.

Ginzburg compara seu modelo a um tapete, que admite a leitura de suas tramas em diferentes sentidos, e essas tramas formariam o que o autor tem chamado de paradigma indiciário. Ou venatório, divinatório ou, ainda, semiótico, de acordo com o contexto do estudo. Ainda que não sejam todos os termos sinônimos, eles remetem a um mesmo modelo epistemológico, articulado, como vimos, entre diversas disciplinas. Na disputa entre um conhecimento mais sistematizante, depositário do fazer científico galileano e um conhecimento individualizante, é cada vez mais evidente a necessidade de uma atenção ao segundo no fazer das ciências humanas e da história, particularmente. Isso causa um desconforto, na medida em que a

atenção ao detalhe pode parecer um afastamento do rigor científico. Porém, como diz Ginzburg (1989, p. 177), “se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas - sinais, indícios - que nos permitem decifrá-la”.

5. O ARTISTA

André Penteadó (1970) é um artista visual paulista que trabalha predominantemente com fotografia e possui produção contínua desde 1998. Sua obra, até o momento, já rendeu inúmeros prêmios, exposições e mostras, além da publicação de cinco livros, todos de considerável relevância e aceitação no mercado editorial e artístico nacional, com visibilidade também no exterior. Seu trabalho de maior repercussão, possivelmente, é *O Suicídio de Meu Pai* (2014), um relato visual íntimo, honesto e pungente, merecedor do Prêmio Nacional de Fotografia Pierre Verger de 2013.

Contudo, a este artigo interessa especialmente a série de livros *Rastros, traços e vestígios*, iniciada em 2015 e ainda em desenvolvimento. A ideia para o projeto, segundo o próprio autor, veio das manifestações ocorridas no Brasil em 2013. Diante daquele movimento da população indo às ruas em protesto, surgiu em Penteadó a intenção de investigar outros momentos de revolta popular na história do Brasil. O autor, então, partiu para a pesquisa e elencou algumas possibilidades temáticas, dentre as quais a escolhida para abrir o projeto foi a Cabanagem, revolta ocorrida no norte do Brasil (à época, província do Grão-Pará) entre 1835 e 1840, resultando em mais de 30 mil mortos. *Missão Francesa* (2017), o segundo livro da série, trata da vinda ao Brasil, em 1816, de um grupo de artistas franceses com o intuito de fundar a Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro e permite pensar como tal episódio é revelador de um modo brasileiro de se entender como país e de realizar suas aspirações desde os tempos de império e como isso reflete nos dias de hoje. Já no terceiro livro, *Farroupilha* (2020), Penteadó investiga o evento homônimo - será

possível chamar de revolução? - ocorrido no sul do Brasil entre 1835 e 1845 e como sua memória é apropriada e atualizada por diferentes grupos na contemporaneidade.

6. O MÉTODO DE TRABALHO

Penteado está convencido de que possa existir um paralelo entre o trabalho do fotógrafo e o do historiador, na medida em que ambos atuam sobre a realidade de forma arbitrária, estabelecendo recortes e leituras, orientados por uma bagagem ideológica da qual podem ser mais ou menos conscientes. Finalizados seus trabalhos, “colocam isso pro mundo e estranhamente algumas pessoas acreditam que aquilo é verdade!” (André Penteado, 2017, grifo nosso). Há um bom tempo já que a História, ou a historiografia, reconhece seus limites e não se arroga ser a verdade absoluta sobre o passado. Pelo menos a boa historiografia. Levando isso em consideração, que autoridade têm os historiadores para falar sobre o passado? Em que medida seu discurso tem mais validade do que outros discursos acerca daquilo que já aconteceu? Tais preocupações pairam no horizonte de qualquer pesquisador sério e honesto que se dedique à história. E a seguinte formulação da historiadora Sandra Pesavento indica um caminho possível a se trilhar:

A verdade do acontecido é impraticável e irrecuperável, restando ao historiador a tarefa de construir versões, o mais possível, aproximadas do que teria acontecido um dia. Logo, o historiador é animado por um desejo de verdade, colocando a veracidade como um horizonte de chegada, mas tendo como resultado uma narrativa verossímil do ocorrido (Pesavento, 2006).

Quer dizer, na medida em que o pesquisador se encontra “animado por um desejo de verdade” - e isso, claramente, vai além do desejo, e pede por uma comprometida preparação para realizar a tarefa -, sempre buscando pela veracidade do acontecido, mas consciente de que o resultado será, na melhor das hipóteses, uma “narrativa verossímil do ocorrido”, uma vez que a “verdade do ocorrido é impraticável e irrecuperável”, a chance de sucesso certamente será maior.

André Penteado não é historiador e não pretende alcançar a verdade histórica com seu trabalho artístico - não no sentido de estabelecer afirmações como “isso aconteceu!” -, mas, certamente atua, na série Rastros, traços e vestígios, animado por esse mesmo desejo de verdade, como descrito por Pesavento. E, para isso, o faz com rigoroso método, como pode-se perceber nesta fala sobre o processo de trabalho em Cabanagem, mas que será replicado nos outros trabalhos da série:

[...] e aí eu resolvi estudar essa história e o que eu fiz: li uma série de textos sobre a Cabanagem, fiz uma pesquisa historiográfica, entrei em contato com uma historiadora [...], ela me indicou alguns outros textos para ler, [...], e aí eu basicamente fiz o seguinte: uma lista de [...] fotografias possíveis, de lugares a serem visitados para tocar na história da Cabanagem hoje em dia. Basicamente eram lugares que tinham alguma conexão, em diversos graus, com a história cabana. Podia ser um museu onde tinha coisas da Cabanagem, podia ser a fazenda de um dos líderes cabanos, [...] (André Penteado, 2017, grifo nosso).

Na passagem acima destacamos, por considerarmos, ao mesmo tempo, poético e adequado, o termo tocar – tocar na história –, porque remete, justamente, à ideia da conexão física com o passado, através de sinais, de rastros, traços ou vestígios. Penteado, munido de conhecimento, vai ao local dos acontecimentos e registra, com sua câmera fotográfica, o que permanece do passado ou o que comunica o passado e, dessa forma, pela natureza mesma do registro fotográfico, acaba capturando esse passado.

Cabanagem, o primeiro trabalho da série, é apresentado dentro de um envelope, como de arquivo, e é composto por três volumes: um jornal - como chama o autor -, contendo um texto da historiadora Magda Ricci, um livro de capa verde de 30,5 x 25 cm com 90 fotografias coloridas e um livro de capa vermelha de 25x21 cm com 26 fotografias coloridas. O texto da historiadora trata da Cabanagem, mas sem fazer relação direta com as imagens, que também não serão a ilustração do artigo. Eles funcionam separadamente, e o texto, concebido como parte da obra artística, quando somado às imagens, “visa expandir ainda mais as possibilidades de

interpretação dos acontecimentos, trazendo para a superfície imagens e ideias que fazem parte do invisível histórico” (Penteado, 2020).

Figura 1 - Sem título. Imagem do fotolivro Cabanagem (2015)



Fonte: Penteado (2015).

O livro verde, o maior deles tanto em dimensões quanto no número de páginas - cento e cinquenta e duas -, é composto por fotos horizontais, que sempre ocupam página dupla, e por fotos verticais, que sempre ocupam a página inteira. As imagens são sempre sangradas, quer dizer, não há margens, elas nunca estão contidas, estão sempre transbordando. Perguntado sobre o motivo de apresentá-las dessa forma, Penteado explica: “uma história dessas não tem respiro” (Penteado, 2017). E, de fato, a sensação ao folhear as páginas é de sufocamento, desde o início do livro, que abre com uma sequência de fotografias da floresta (Figura 1), mas muito diferente da ideia corrente do que seria uma imagem da floresta amazônica. As fotos não têm horizonte, não têm chão nem céu, vão se apresentando em um emaranhado de troncos e folhas que transmitem ao leitor a impressão cada vez mais desconcertante

de se embrenhar na mata, uma mata, antes de tudo, misteriosa, até que, como que atravessando um portal, ele se encontrasse dentro de uma edificação. Do verde chega-se ao vermelho; é possível distinguir uma escada, mas que leva a um lugar indefinível. A sensação de desconforto continua ao longo de todo o livro, acentuada por uma violência recorrente, seja mais gráfica ou mais simbólica. Penteado produziu, para este trabalho, milhares de fotografias ao longo de 75 dias em que permaneceu no Pará. Apesar disso, ao editar o material, o autor percebeu que, em termos de temática, não tinha feito mais do que cinco tipos de fotos: portas, coisas religiosas, coisas relacionadas à burocracia, coisas envelhecidas e natureza (André Penteado, 2017). É possível perceber uma circularidade entre esses assuntos, como se percorrêssemos um labirinto, atravessando portas ou passagens, sempre chegando a um novo ambiente estranho, igualmente desconfortável, indecifrável. A estética adotada por Penteado - “fotografias objetivas y con bajo involucimiento emocional”, na definição de Péricles Dias de Oliveira (2024) - investe fortemente no uso do flash para iluminar a cena. De acordo com o artista:

Trabalho com fotografia direta e muitas vezes uso flash, o que elimina grande parte da sombra da imagem, permitindo-me ver partes dela que de outra forma estariam escondidas. Isto funciona como uma metáfora para o processo de poder ver o que historicamente foi apagado das narrativas oficiais. Eu crio uma imagem que oscila entre o técnico e o “snapshot”, uma espécie de fotografia forense-espontânea (Penteado apud Dias de Oliveira, 2024).

É interessante como Penteado ressalta o aspecto técnico da produção das imagens, comparando seu trabalho a um expediente forense, investigativo, o que remete, imediatamente, ao paradigma indiciário como exposto por Ginzburg. O fotógrafo joga seu flash sobre a cena como um detetive - Sherlock Holmes, talvez -, aponta sua lanterna na expectativa de iluminar detalhes que revelem a verdade. Ao priorizar o flash, uma luz fotográfica por definição, Penteado não esconde nada, mostra tudo e, no entanto ou por isso mesmo, torna a cena tão excêntrica, tão peculiar. Além do flash, Penteado também investe em outras técnicas, como

trabalhar com a câmera no tripé, além de uma abordagem “reta” da imagem, sem ângulos estranhos ou distorções. Toda essa estética dura, pouco poética ou com baixo envolvimento emocional, como referido acima, empresta às imagens uma aura científica, que contribui para aproximar ainda mais o trabalho do fotógrafo ao de um historiador.

O trabalho da Cabanagem também é composto por um segundo fotolivre, que se diferencia do livro verde não só pela cor da capa - neste caso, vermelha -, mas também pelo seu conteúdo, já que apresenta exclusivamente fotografias de pessoas. Além disso, as imagens são todas verticais, apresentadas na página direita do livro, e contam com legenda - e é essa legenda que informa a relação de cada um dos retratados com o evento da Cabanagem. Essa relação pode ser mais objetiva - como no retrato de um descendente de um dos líderes cabanos - ou mais tangencial -, como nos informa, por exemplo, a legenda que acompanha a foto de um homem sentado em frente a uma mesa abarrotada de livros: “Lúcio Flávio Pinto, jornalista independente que deu o nome de Angelim ao filho” (Penteado, 2015). A informação é dada assim, propositalmente quebrada, incompleta. Se não tivermos o conhecimento de que Eduardo Angelim foi um dos revolucionários cabanos, não conseguiremos fazer a conexão da imagem com o evento. Penteado deixa ao seu público a tarefa de, também, desvendar as pistas, de destrinchar a história por conta própria, mas sem objetivar que se atinja necessariamente uma verdade: “utilizo a fotografia como uma mola propulsora de pensamentos, mas não de conclusões” (Penteado, 2020).

Em *Missão Francesa* (2017), o segundo livro da série, Penteado busca explorar dois pontos recorrentes em nossa história: “a crença de que importar modelos estrangeiros seria a solução para os problemas do país e as grandes disparidades entre o planejamento e a realização efetiva” dos empreendimentos no Brasil (Penteado, 2024). A assim chamada Missão Francesa consistiu na vinda ao Brasil de um grupo de artistas franceses em 1816, com o objetivo de dar início ao ensino regular das artes no país. Era o final do período colonial e o Rio de Janeiro se encontrava na

situação de sede do Reino, dada a presença da família real portuguesa, desde 1808. Até hoje em dia, há discordâncias sobre o processo da vinda desses artistas - se teria sido uma encomenda ou convite da Coroa ou se teriam vindo por conta própria e achado guarida no Brasil - e sobre as consequências da missão para a arte brasileira -, se teria contribuído para o desenvolvimento das artes a partir da importação de um modelo acadêmico ou se teria prejudicado, na medida em que impediu ou atrapalhou um desenvolvimento mais autóctone ou autenticamente brasileiro.

Em *Missão Francesa* (2017), o academicismo da temática acaba influenciando na estética de apresentação das imagens. Ao contrário de *Cabanagem*, em que os livros têm capas de cor uniforme, com aspecto arquivístico, *Missão Francesa* consiste em um fotolivro de 22x31 cm, com 136 páginas e 74 fotografias coloridas, além da reprodução de um texto de Joachim Lebreton, o chefe da Missão investigada. É o único dos três trabalhos já publicados de *Rastros...* que apresenta uma fotografia na capa, além de acabamento em tecido na lombada. Na parte interna do volume, segue a mesma lógica de diagramação: imagens horizontais ocupam duas páginas e imagens verticais ocupam uma página inteira. Porém, em *Missão Francesa*, ao contrário de *Cabanagem*, todas as imagens apresentam margem branca, o que é mais um elemento a contribuir para a mensagem de sofisticação acadêmica pretendida pelo artista. Esses elementos estéticos do volume, aliás, são sempre muito valorizados por Penteado na intenção do que ele quer comunicar, para além das fotografias ou textos que eventualmente acompanhem as imagens.

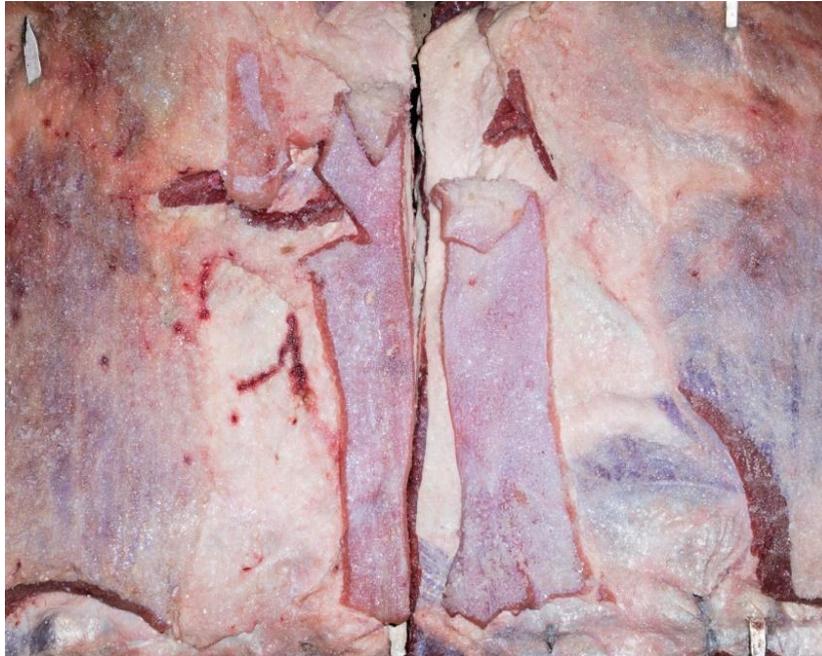
Figura 2 – Capa do fotolivro Missão Francesa (2017)



Fonte: Penteadó (2017).

Em Farroupilha (2020), por exemplo, um fotolivro de 24x34 cm, a capa em tom vermelho apresenta o título em letras gigantes, que vão precisar de oito páginas para se completar, terminando apenas na contracapa. Se, em Missão Francesa (2017), a lombada tem acabamento em tecido (Figura 2), em Farroupilha, ela simplesmente não tem acabamento, deixando evidentes as costuras e a cola que unem as páginas. A crueza que esses acabamentos denotam parece ser um dos aspectos que Penteadó pretende abordar no trabalho, o que se reforça por exemplo nas fotografias de grandes pedaços de carne bovina, crua ou assada, transpassados por espetos de metal. O churrasco, um traço tão característico da cultura alimentar do gaúcho, ganha uma nova simbologia nas imagens; tomadas muito próximas do assunto, que preenche o quadro fotográfico e, mais uma vez, iluminadas pela luz do flash direto, remetem à crueza e violência da Guerra dos Farrapos e acabam por sugerir uma correspondência entre a carne do churrasco e a carne humana (Figura 3).

Figura 3 - Sem título. Imagem do fotolivro Farroupilha (2020)



Fonte: Penteadó (2020).

Penteadó, explicando sobre Cabanagem (2015), diz que cada volume do trabalho cumpre sua função: os lugares (o livro verde) transmitem uma sensação, as pessoas (livro vermelho) atualizam os personagens da Revolução e o texto de historiador é pra quem quiser saber a história cabana. Nos outros trabalhos, ainda que estruturados de maneiras diferentes, de alguma forma, esses elementos seguem presentes. Entre as imagens dos lugares, aquelas que transmitem as sensações, como sugere Penteadó, há um tipo particular que gera um resultado muito interessante para o espectador, que são as que guardam conexão geográfica com o acontecimento histórico - aquelas em que a posição da câmera busca registrar a posição do agente histórico, como que atualizando a visão do passado. Isso funciona particularmente bem nas paisagens naturais (Figura 4). Sem traços do humano, somos levados a pensar: terá sido essa a imagem que viram os cabanos, os farroupilhas? Contornaram aquela árvore? Protegeram-se atrás daquele arbusto?

Isso coloca o espectador dentro da cena, da cena histórica. Mais uma vez, não é a intenção de verdade, mas a sensação de verossimilhança que funciona nesse caso.

Figura 4 - Sem título. Imagem do fotolivro Farroupilha (2020)



Fonte: Penteadó (2020).

7. A FOTOGRAFIA TARDIA – OUTROS CASOS DE TEMÁTICA HISTÓRICA NA PRODUÇÃO FOTOGRÁFICA CONTEMPORÂNEA.

Além de André Penteadó, é possível perceber que há outros artistas desenvolvendo suas produções em bases bastante similares. É o caso da dupla de fotógrafos espanhóis Bleda y Rosa, que busca posicionar o espectador dentro da cena histórica, particularmente na série Campos de Batalla (1994 - 2016). É desta forma que os artistas explicam o objetivo do trabalho: “Abordar a paisagem desde a experiência, contemplá-la sendo conscientes do que ali aconteceu, nos permite - interpretando os vestígios que permanecem nos lugares e na nossa memória - conhecer e construir nossa própria perspectiva” (Bleda; Rosa, 1996, tradução nossa).

Em Campos de Batalla, María Bleda e José María Rosa realizam fotografias de paisagens de locais em que ocorreram batalhas históricas no passado. As imagens são apresentadas em dípticos - na verdade, a impressão é de uma imagem panorâmica dividida por uma faixa branca, no mesmo tom da moldura, que compõe a obra (Figura 5). Essa ruptura na imagem pode ser interpretada de duas formas - como a própria ruptura no tempo, do momento da batalha até o momento da tomada fotográfica, mas também como uma representação da lógica da batalha, em que há dois lados opostos que se enfrentam.

Figura 5 - Lugar de Lutos, año 793. Los Lodos, 1996. Imagem de Campos de Batalla / España.



Fonte: Bleda y Rosa (2024).

Assim como no trabalho de Penteado, todas as fotografias são colorida e o processo metodológico para a concepção das imagens é bastante similar, como o refere a pesquisadora Liz Wells:

A preparação para cada fotografia inclui o estudo de mapas, o envolvimento com a história local, a reflexão sobre questões socioculturais históricas mais amplas, a familiarização com aspectos que contextualizam um acontecimento, a organização da viagem, a tramitação das permissões necessárias para acessar aos locais, a seleção dos formatos fotográficos, filmes e outros materiais, e a consideração das condições de luz e meteorológicas que podem esperar e que podem influenciar nas suas decisões de como realizar a fotografia (Wells, 2017, tradução nossa).

Como fica evidente, o rigor do método está presente em Bleda y Rosa como também está em Penteado. Ambos podem ser associados ao tipo de imagens que David Campany (2003) definiu como Fotografia Tardia (Late Photography) em seu ensaio *Safety in Numbness: some remarks on the problems of 'Late Photography'*. Ali, Campany posiciona a fotografia contemporânea a partir do seu significado cultural em oposição ao papel do vídeo - da imagem em movimento - na representação de eventos importantes ou históricos. O principal caso analisado no ensaio é o da produção do fotógrafo Joel Meyerowitz acerca do ataque ao World Trade Center, em 11 de setembro de 2001. As imagens de Meyerowitz não registraram o momento do ataque, nem mesmo as equipes de socorro e rescaldo que rumaram ao Ground Zero imediatamente após a tragédia. Seu trabalho se iniciou em um momento posterior em que ainda havia muito entulho e ferro retorcido, em que, eventualmente, equipes de busca ainda atuavam, mas sem esperanças de resgatar corpos com vida. Ele foi por diversos dias ao local, onde montou sua câmera de grande formato e calmamente registrou os escombros e a situação remanescente pós 11/09. Essas imagens acabaram posteriormente editadas em um livro chamado *Aftermath* (2006), aclamado como um registro digno e poético da tragédia, um legítimo registro histórico.

Campany toma este caso como exemplar, destacando como a fotografia, principalmente após as décadas de 1960 e 70, teve seu papel reconfigurado a partir da portabilidade e onipresença das câmeras de vídeo e da transmissão dessas imagens em movimento por veículos midiáticos de massa. Deixou de caber à fotografia a primazia da repercussão “à quente” do evento e ela precisou encontrar

um uso apropriado para sua estética “fria”. A essa mudança, percebida por Company, o pesquisador francês André Rouillé abordará em termos ligeiramente diversos, mas com concordância nos efeitos. Rouillé (2009) entende que há, nesse ponto, a passagem, de uma “fotografia-documento” (cujo surgimento, apogeu e declínio acompanham os da sociedade industrial) a uma “fotografia-expressão”. Para o autor francês,

a fotografia foi um dos documentos primordiais da modernidade, dos diferentes estágios da sociedade industrial. Atualmente, essa sua função está amplamente ameaçada por imagens outras, de tecnologias muito mais sofisticadas, incomparavelmente mais rápidas e, principalmente, mais bem adaptadas aos funcionamentos e ao regime de verdade da sociedade de informação (Rouillé, 2009, p. 28).

A relação com o tempo, portanto, se altera, o que acaba propiciando o tipo de registro que Company chama de fotografia tardia, uma estética que não só se presta à representação de uma imagem histórica como assume um papel hierarquicamente superior em relação ao vídeo, nesse sentido, porque vinculado à memória, como que demarcando aquilo que deve ser lembrado. Em grande parte, isso se deve à característica desse tipo de fotografia de dizer pouco e assim se manter, por radicalmente lacônica, radicalmente aberta à interpretação: “não é tanto que uma fotografia valha por mil palavras, mas sim que mil palavras possam ser ditas sobre ela” (Company, 2003, tradução nossa). Company refere que, respondendo às determinações da cultura visual contemporânea, a fotografia tardia tem tido cada vez mais capilaridade, especialmente nos meios documentais e artísticos, e isso implica em uma série de aspectos estéticos que consciente ou inconscientemente acabam sendo replicados. Termos como “estático”, “direto”, “lento”, “afastado”, “neutro”, “pouco criativo” ou “pouco original” são constantemente associados a tais imagens fazendo-as parecer, segundo o autor, um tipo muito fotográfico de fotografia. Company, então, reflete sobre o que teria garantido à fotografia tardia um lugar convincente dentro da cultura contemporânea:

O seu afastamento do acontecimento não é garantia de uma posição esclarecida ou de uma postura crítica. Sua formalidade e sobriedade visual não garantem nada por si sós. No entanto, é fácil ver como é que, num mundo de imagens dispersas através de telas e reconfiguradas em pedaços, um retângulo detalhado, estático e firmemente perspectivo pode parecer uma espécie de imagem superior (Campany, 2003, tradução nossa).

O ensaio de David Campany trata, portanto, de um tipo de produção com estreita relação com o trabalho de André Penteadó. A opção por imagens deliberadamente diretas, estáticas, neutras, pelo artista paulista reforça o caráter científico de sua investigação, ao mesmo tempo em que a inscreve em uma certa estética familiar à cultura visual contemporânea, posicionando seu trabalho, paradoxalmente, mais no âmbito das artes visuais do que do documental. Na comparação com o trabalho de Bleda y Rosa, que optam pela luz natural, o flash agressivo de Penteadó aporta o aspecto autoral que reforça, por um outro lado, que suas imagens são um tipo muito fotográfico de fotografia.

8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo nasceu de uma inquietação particular de seu autor: como contemplar a temática histórica na sua própria produção fotográfica? Não se tratava, portanto, de utilizar fotografias antigas como fonte histórica, mas, sim, de encontrar formas de, através da prática fotográfica contemporânea, abordar a história enquanto objeto das imagens.

Para tentar responder a uma pergunta que não se ousou colocar no início dessa pesquisa, poderíamos indagar: é possível fotografar o passado? De certa forma, essa é a única possibilidade. Embora a fotografia seja essa fatia de espaço-tempo plasmada em duas dimensões – pela instantaneidade de sua realização o registro absoluto do presente –, a imagem registrada será, inevitavelmente, formada por vestígios de diferentes passados e ela mesma, já no instante após o click, será também o vestígio latente de um recente passado.

Em seu livro *Diante do tempo*, Georges Didi-Huberman (2015) demonstra como o anacronismo, o grande temor para qualquer pesquisador em história, muitas vezes é uma ferramenta imprescindível para a compreensão de dados do passado, em especial – é esse o foco de seu estudo –, dados imagéticos. “Estamos diante do pano como diante de um objeto de tempo complexo, de tempo impuro: uma extraordinária montagem de tempos heterogêneos formando anacronismos.” (Didi-Huberman, 2015, p. 23). Ora, a própria realidade, a paisagem que se apresenta ao fotógrafo, por exemplo, é também esse objeto de tempo complexo, a ser decodificado – e recodificado – pelo artista/pesquisador.

A tarefa, portanto, que se coloca ao fotógrafo que pretenda ter a história como objeto não será tanto encontrar história para ser fotografada, mas, sim, na mirada anacrônica, saber identificar, enquadrar e comunicar essa história através de suas imagens. Para isso, o desejo de verdade e a elaboração de um método calcado em extensa pesquisa prévia, como se pretendeu expor neste artigo, nos parecem uma entre tantas possibilidades de abordagem. Um caminho válido, em que a natureza indicial do registro fotográfico pode atuar como um apropriado reforço ao aspecto indiciário dos vestígios do passado.

Na intenção de trazer materialidade às aproximações teóricas, optou-se por analisar o trabalho do artista André Penteadó, particularmente na série *Rastros*, traços e vestígios, expondo, já desde o título deste artigo, a hipótese em análise: a de que o índice, enquanto categoria semiótica que denota a conexão direta com o referente, estivesse presente duas vezes. A primeira pela condição do objeto de investigação, um objeto distante no tempo, situado no passado; um objeto histórico cuja análise, como visto acima, implica na interpretação através de um paradigma indiciário. A segunda, a partir da escolha da fotografia como ferramenta de expressão uma vez que a condição indicial é inerente ao fazer fotográfico. Company já disse a respeito das fotografias de Meyerowitz: “não são tanto o vestígio de um evento, mas sim o vestígio do vestígio de um evento (Company, 2003, tradução

nossa). Penteado parece plenamente consciente dessa condição em seu trabalho. Rastros, Traços, Vestígios - esses são os termos que utiliza para nomear sua série. A característica da incompletude, da tangencialidade já está manifestada desde então. Ao espectador que tomará contato com as obras fica o aviso: haverá lacunas, o objeto não será dado a conhecer frontalmente. Nas palavras de Penteado: “meu objetivo é criar um trabalho que permaneça complexo para que o espectador tenha pontos de partida para refletir sobre como o presente - pessoal e social - foi e é constantemente construído” (Penteado, 2024). A aparente objetividade da imagem fotográfica, duplamente ancorada no referente histórico, não é senão um convite à interpretação pelo espectador, e aí reside grande parte da riqueza e profundidade da obra de André Penteado.

REFERÊNCIAS

ANDRE Penteado. **Foto em pauta. Fundação Municipal de Cultura.** Belo Horizonte: Memorial Minas Gerais Vale, 2017. 1 vídeo (1h51min49s.). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MUGE8AuW_Nw. Acesso em: 1 maio. 2024.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia.** Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. Edição especial.

BLEDA, María; ROSA, José María. **Campos de Batalla. Bledayrosa,** Madrid, 2024. Website de artista. Disponível em: <https://www.bledayrosa.com/>. Acesso em: 19 maio 2024.

BURKE, Peter. **Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro.** In: BURKE, Peter (ed.). *A escrita da história: novas perspectivas.* Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica*. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru, SP: Editora Unesp, 2004.

CAMPANY, David. *Safety in numbness: some remarks on the problems of 'Late Photography'*. 2003. Disponível em: <https://davidcompany.com/safety-in-numbness/>. Acesso em: 30 abr. 2024.

DIAS DE OLIVEIRA, Péricles. *Andre Penteado y la historia a contrapelo*. Disponível em: <https://e-lur.net/articulos/andre-penteado-y-la-historia-a-contrapelo/>. Acesso em: 30 abr. 2024.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DUBOIS, Philippe. *Ato fotográfico (o)*. Campinas, SP: Papyrus Editora, 1993.

GINZBURG, Carlo. *Sinais: raízes de um paradigma indiciário*. In: GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 281.

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 5. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2016.

PENTEADO, André. *Cabanagem*. São Paulo: Madalena, 2015.

PENTEADO, André. *Farroupilha*. São Paulo: Estúdio Madalena, 2020.

PENTEADO, André. *André Penteado. Website do artista*. Disponível em: <https://andrepenteado.com/>. Acesso em: 1 maio. 2024.

PESAVENTO, Sandra J. **Palavras para crer. Imaginários de sentido que falam do passado**. 2006. *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*, Francia, n. 6, 2006. DOI: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.1499>

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1983. (Primeiros Passos, v. 103).

WELLS, Liz. **Historias sedimentarias: sobre el espacio y el lugar en las fotografías de Bleda y Rosa**. In: BLEDA, María; ROSA, José María. *Campos de Batalla*. 2017. Disponível em: [Historias-sedimentarias-sobre-el-espacio-y-el-lugar-en-las-fotografias-de-Bleda-y-Rosa.-Liz](#). Acesso em: 1 maio. 2024.