

# Fotografia: Arte ou Ciência?

Fabiane Muzardo

Possui graduação em História pela Universidade Estadual de São Paulo – Unesp – e mestrado em História pela Universidade de Londrina – UEL. Atualmente é professora de História Moderna na Universidade Norte do Paraná – Unopar.

## **Resumo**

O presente artigo aborda as discussões sobre a fotografia, desde seu surgimento, no século XIX, quando era vista ora como arte, ora como ciência; e seu uso no discurso historiográfico. Aborda, também, possíveis metodologias de análise, tendo como base a criada por Boris Kossoy. **Palavras-chave:** Fotografia; representação; história cultural.

## **AbstRAct**

This article deals the discussions about photography, since its emergence in the nineteenth century, when it was sometimes as art, sometimes as a science, and its use in the historiographic discourse. Also addresses possible methods of analysis, based on the created by Boris Kossoy.

**Keywords:** Photography; representation; cultural history.

## Fotografia: Arte ou Ciência?

### Introdução

a proposta central do presente artigo é a discussão sobre a possibilidade da fotografia alinhar um debate entre os historiadores da arte e os historiadores da cultura. É necessário salientar que o referido artigo situa-se no âmbito da história cultural e, portanto, traz para si suas metodologias e conceitos.

O caminho escolhido para fornecer escopo para tal debate foi o de analisar o surgimento da fotografia já em um espaço dicotômico, ou seja, em uma linha tênue entre ciência e arte. Posteriormente, traçar uma espécie de percurso histórico, trazendo para a discussão a postura de diversos pesquisadores a respeito da fotografia.

A análise, então, tem como foco principal a descoberta da medida na qual a fotografia pode ser parte da construção do discurso histórico.

### Fotografia, a “Arte Mecânica” ou “Ciência Artística”

Na metade do século XIX, quando a fotografia surgiu, a ciência e a arte traçavam percursos distintos. Enquanto aquela enaltecia o rigor metodológico e técnico, esta se abria para a subjetividade e livre criação, uma vez que havia sido liberada do trabalho de imitar a natureza e as demais coisas existentes. Nesse meio, surgia a fotografia, que ora se assemelhava com a ciência, ora com a arte.

Um problema, portanto, estava prestes

a ser anunciado, o qual estaria relacionado, como afirma Francesca Alinovi,

[...] com a dupla natureza de arte mecânica: a de ser um instrumento preciso e infalível como uma ciência e ao mesmo tempo, inexata e falsa como a arte (*apud* FABRIS, 1998, p. 173).

Segundo Annateresa Fabris, a fotografia representava, paralelamente, uma cópia da realidade, fato que é posto em dúvida atualmente; e uma criação artística: a razão e a emoção. Encarnaria, portanto, “a forma híbrida de uma ‘arte exata’ e, ao mesmo tempo, de uma ‘ciência artística’” (FABRIS, 1998, p. 173).

O discurso defendido era que uma máquina não possibilitava interferência intelectual sobre sua representação, não devido, necessariamente, ao fato de não haver interferência manual do operador, do fotógrafo, mas por estar muito mais voltada para o mecânico do que para o intelecto.

a discussão quanto a ser uma arte ou uma ciência exata nos leva a várias possibilidades. Primeiramente, não se pode abolir o caráter artístico da fotografia, visto que ela envolve construção, fantasia, desejos, maneiras de manipular e registrar a realidade, elementos como cores, luz, sombra, planos e calor, portanto, não lhe faltam o “sopro da inspiração” e o “fogo do pensamento” – expressão utilizada por Francis Wey para caracterizar sua percepção sobre a exatidão e falta de emoção do ato fotográfico. Para ele, a fotografia é “uma fiel representação

dos objetos exteriores”, longe da verdadeira natureza da arte (*apud* FaBRIS, 1998, p.179).

Seu caráter científico, contudo, também não pode ser descartado, pois a evolução tecnológica influencia a maneira de se realizarem as fotografias, sua construção e disseminação, entretanto, mesmo as ciências mais exatas, como a matemática, possuem uma dimensão social, a qual é cada vez mais analisada por sociólogos, que verificam os “processos implicados na construção social do conhecimento científico” (CHALMERS, 1994, p. 13).

Ainda no século XIX, a difusão da fotografia provocou um forte abalo no meio artístico. Primeiramente achava-se que a fotografia e sua capacidade de reproduzir o real tinham relegado a um segundo plano qualquer tipo de pintura. Mais tarde, acreditava-se que o mesmo fato tinha liberado a “verdadeira arte” da necessidade de ser uma cópia do real, dando-lhe espaço para a criatividade, ideia que foi defendida por artistas e intelectuais da época, como o poeta Baudelaire, o qual

[...] enfatiza a separação arte/fotografia, concedendo a 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 (MaUaD, 1996 p. 2).

Analisada dessa maneira, a fotografia incumbia-se do real e do racional, e as demais artes encarregavam-se do emocional e do criativo, ou seja, não necessariamente ligados ao mundo real. Note-se, nesse momento, a crença na ligação entre fotografia e realidade, a imagem produzida pela câmera como sendo um espelho do que de fato aconteceu. Interessante ressaltar, quanto a isso, que quando a imagem analógica é criada, nossa

percepção segue sempre a ideia que ela nos trouxe, dito em outras palavras, passamos a analisar todas as imagens, alegóricas e analógicas, seguindo os ditames desta última.

Pode-se dizer que a própria história da fotografia confunde-se com as diferentes abordagens aplicadas em sua análise, ora encarando-a como uma transformação do real – o discurso do código e da desconstrução –, ora como um vestígio do real, uma referência, ou seja, algo que não é uma cópia perfeita do concreto, do real, visto que o modifica e possui características distintas, como a bidimensionalidade e o fato de selecionar pontos no espaço e no tempo; além de ser um resíduo da realidade impresso em uma imagem, e, portanto, uma transformação da realidade, uma interpretação desta (MaUaD, 1996).

Como afirma William Meirelles, em *História das Imagens: uma abordagem, múltiplas facetas*,

[...] uma imagem não é apenas um conjunto composto por linhas, cores, luz ou sombra; uma imagem não é apenas uma questão de forma. Assim como as formas moldam, elas são moldadas pelas configurações históricas da cultura, através de uma complexa rede de relações (MEIRELLES, 1995 p. 101).

Ou seja, assim como os textos escritos são constituídos por jogos de palavras, as imagens são formadas a partir de jogos de elementos que influenciam sua leitura, direcionam o pensamento, sem, contudo, determinar a maneira como ela será interpretada.

Segundo Roland Barthes (1984), um texto escrito não é somente o que se tem em mãos, algo físico, uma simples montagem de palavras, e sim uma construção que depende do autor, do leitor e do meio, formando uma espécie de tripé. teoria essa também defendida por Mauad, a qual ressalta a

integração desses três elementos no resultado final: o *locus* de produção e um produtor, um leitor ou destinatário, e por fim um significado aceito socialmente como válido.

Quanto à imagem, pode-se, portanto, dizer algo semelhante, afinal ela depende da visão do autor que vai produzi-la; do leitor que vai olhá-la e interpretá-la a sua maneira; e do meio, visto que este influencia tanto no momento de sua constituição quanto nas futuras análises que serão feitas sobre ela. Com isso, é correto afirmar que tanto a construção da imagem quanto sua análise são interpretações do real, maneiras de se registrar e de enxergar um momento vivido.

Outra observação pode ser feita quanto a isso. Como afirma Peter Burke, pode-se dizer que:

[...] leitores de imagens que vivem numa cultura ou num período diferente daqueles no qual as imagens foram produzidas se deparam com problemas mais sérios do que leitores contemporâneos à época da produção. Entre os problemas está o da identificação das convenções narrativas ou 'discurso' (BURKE, 2004, p. 180).

assim, as relações sociais, o pensamento e a conduta de cada momento, dentre outros, estão inseridos em suas imagens, e são mais perceptíveis para seus coetâneos do que para pessoas de fora desse meio, os quais possuem outras linguagens, outras maneiras de ver o mundo e de representá-lo.

Como ressalta Schaeffer, temos de ter em conta que

[...] a recepção das imagens depende essencialmente de nosso conhecimento do mundo, sempre individual, diferente de uma pessoa para outra, e não possuindo traços de codificação (*apud* GoNÇALVES, 2001 p. 1).

Dito em outras palavras, além de variar de acordo com a época, as maneiras de

leitura variam também de acordo com cada indivíduo.

Discorrendo sobre o papel do leitor da imagem, Mauad afirma que:

[...] 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 (MAUAD, 1996 p. 9).

Kossoy também aborda a questão da recepção das imagens por outras gerações, dizendo que elas seguem sendo interpretadas muito depois de realizadas, sendo que seus significados oscilam de acordo com

[...] a ideologia de cada momento e a mentalidade de seus usuários. Muitas vezes – as imagens – são ocultadas ou omitidas por longos períodos. Desaparecem dos diálogos, permanecem no silêncio; ou então são adoradas nas sombras, nos submundos, crescem de importância com as mudanças políticas, saem às ruas com os fanatismos, são louvadas pelas massas, outra vez (KOSSOY, 2005 p. 39).

assim como pode ser vista como uma representação do real, a fotografia pode simbolizar a necessidade de prolongar uma existência, prolongando o contato com algo que deixará de existir em instantes. Pode-se dizer, portanto, que o ato fotográfico, ao mesmo tempo em que representa o real, seleciona o que será recordado, ou, até mesmo, influencia os acontecimentos que se tornarão significativos posteriormente. Todavia, como afirmar que o objeto registrado possuía realmente significância? ou que, pelo contrário, seu registro produziu tal significado?

Segundo Kossoy e Chartier – buscando a origem filológica do termo – vê a representação como algo que substitui aquilo que se encontra ausente. Para Kossoy, contudo, a fotografia não é mera substituição do objeto ou do ser ausente:

É necessário compreender que a representação fotográfica pressupõe uma elaboração na qual uma *nova realidade* é criada em substituição 'daquilo que se encontra ausente'; tal se dá ao longo de um complexo *processo de criação* do fotógrafo (KOSSOY, 2005 p. 41).

Como afirma Ana Maria Mauad, deve-se compreender a fotografia como uma escolha efetuada em um conjunto de escolhas então possíveis, o que também é defendido por Susan Sontag, que vê a maneira como, na câmara, a realidade é apenas uma das possibilidades dentre tantas outras (*apud* BoRGES, 2003 p. 85).

Michel de Certeau ressalta a importância de se trabalhar com o não dito, com o silêncio das obras (1982), algo que é de possível percepção nas imagens fotográficas, já estas podem ser emolduradas de acordo com a vontade existente, ignorando certos aspectos e ressaltando outros. Nas obras analisadas isto é mais visível nas fotos de manifestações, nas quais os participantes não carregam nenhum tipo de objeto de ataque, como armas e objetos cortantes, por exemplo, o que não significa a inexistência destes, podendo simplesmente ter sido ignorados, retirados do enquadramento da fotografia.

Podemos levantar hipóteses para tentar explicar o motivo que leva um fotógrafo a escolher determinado objeto e não outro qualquer, a ressaltar determinadas características e a ignorar outras.

Segundo Barthes (1984), pode-se dizer que, à primeira vista, o cinema tem um poder que a fotografia não tem: a tela não é um

enquadramento, e sim um esconderijo; o personagem que sai dela continua a viver, um campo cego duplica incessantemente a visão parcial. Na fotografia, enquanto isso, uma vez ultrapassado o enquadramento por ela imposto, tudo nela representado morre de maneira absoluta:

Quando se define a foto como uma imagem imóvel, isso não quer dizer apenas que os personagens que ela representa não se mexem; isso quer dizer que eles não saem, estão anestesiados e fincados, como borboletas (BaRtHES, 1984, p. 86).

Para ele, a fotografia comprova a existência dos acontecimentos registrados, algo que só não acontece no caso de fotomontagens, as quais chama de trapaceiras. Ou seja, o objeto, no caso a fotografia, pode influenciar com sua representação, contudo, ela comprova que os fatos registrados aconteceram não necessariamente da maneira como foram retratados; assim como as pessoas, que de fato viveram em algum momento.

A fotografia é indiferente a qualquer revezamento: ela não inventa, é a própria autenticação, os raros artifícios por ela permitidos não são probatórios; são, ao contrário, trucagens: a fotografia só é laboriosa quando trapaceia. Trata-se de uma profecia ao contrário: como Cassandra, mas com os olhos fixos no passado, ela jamais mente: ou antes, pode mentir quanto ao sentido da coisa, na medida em que por natureza é tendenciosa, jamais quanto a sua existência. Impotente para as idéias gerais (para a ficção), sua força. Todavia, é superior a tudo o que o espírito humano pode e pôde conceber para nos dar garantia da realidade – mas também essa realidade é sempre apenas uma contingência (BaRtHES, 1984 p. 129).

Dito em outras palavras, citando Lewis Hine, pode-se ressaltar que as fotografias não mentem, mas mentirosos podem fotografar (*apud* BURKE, 2004 p. 25), ou seja, a

fotografia jamais mente no que diz respeito à existência do objeto capturado, de fato ele esteve lá, mas pode mentir quanto ao que nos é dito sobre o que representa.

Como afirma Mauad, a facilidade de mentir da imagem fotográfica é algo que aumenta a cada dia, visto que

[...] 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 (MAUAD, 1996 p. 15).

contudo,

[...] não importa se a imagem mente; o importante é saber por que mentiu e como mentiu. o desenvolvimento dos recursos tecnológicos demandará do historiador uma nova crítica, que envolva o conhecimento das tecnologias feitas para mentir (MAUAD, 1996 p. 15).

O congelamento de objetos por meio da fotografia faz com que objetos, mesmo ausentes, sejam (re)apresentados eternamente, por meio da reconstituição de histórias contadas a partir de imagens fragmentadas. Segundo Kossoy, pela fotografia, podemos dialogar com o passado: aprender, recordar e criar novas realidades, tornando-nos verdadeiros “interlocutores das memórias silenciosas que ela mantém em suspensão” (KOSSOY, 2005, p. 49.). Suspensão esta que, às vezes, deixa essas imagens esquecidas por algum tempo, para, num segundo momento, retornarem com o mesmo significado ou com modificações, “num fascinante processo de criação/construção de realidades – e de ficções” (KOSSOY, 2005 p. 36).

Segundo Mauad,

[...] 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 a ser estudada (MaUaD, 1996, p.10)

Para Kossoy, a fotografia é sempre ambígua, independentemente de ser digital ou analógica, visto que ao mesmo tempo em que pode servir como uma evidência, ou como denunciadora de algo, pode ser uma ferramenta de propaganda.

O documento fotográfico se presta à denúncia social como também à publicidade; foi usado pela antropologia física do século XIX (no contexto dos preceitos positivistas, do darwinismo social e do colonialismo), para documentar os seres primitivos das terras “exóticas”, como também no ateliê dos artistas-fotógrafos, para o registro desses mesmos seres posando enquanto modelos diante de cenários europeus para coleções iconográficas. Uma imagem-‘testemunho’ que, dependendo das palavras que a rodeiam, transforma-se em imagem ‘comprobatória’ de pseudo-inferioridades raciais, sociais, religiosas. Temos visto ao logo da história como se constroem esses estigmas. Assim construímos realidades — e, portanto, ficções documentais (KOSSOY, 2005 p. 39-40).

apesar das ambiguidades, reconstituir é preciso, daí a necessidade de metodologias para podermos nos comunicar com a imagem, decifrar seus códigos e analisar seus silêncios.

Em meio a tantas construções e representações, como sustentar que uma fotografia possa ser um objeto de análise notório e digno de confiança? Ou,

como indaga Ulpiano Bezerra de Meneses, qual a natureza do objeto material como documento, em que reside sua capacidade documental, como pode ele ser suporte de informação? (MENESES, 2003). Parte daí os questionamentos quanto à possibilidade de se trabalhar tal objeto e até sobre que ponto ele é realidade ou ficção, dentre outras indagações.

É fato que a linguagem visual tem uma grande importância para a análise histórica, afinal a linguagem é a base do discurso histórico, e esta compreende a escrita, a fala e a visão. Aristóteles trabalhou com a ideia de que o conceito é a própria existência, isto é, o ato de se conceituar torna a coisa passível de ser estudada, transforma algo em fenômeno, independentemente de sua existência. Ora, o conceito nada mais é do que linguagem; o mundo é, portanto, aquilo que a linguagem pode perceber.

Outro fato é que a disseminação cada vez maior das imagens impede que se ignore esse campo de investigação, aumentando, assim, o campo de análise dos historiadores, incluindo objetos que antes não faziam parte do que era considerado importante para a averiguação, como o cinema, festas populares e a própria fotografia.

A independência da história em relação aos textos escritos e a busca por abordagens não tradicionais levaram os historiadores a ampliarem seu universo de fontes. Isso aumentou gradativamente à medida que tais pesquisadores se aproximavam das demais ciências, como a sociologia ou a antropologia, por exemplo. Como afirma Roger Chartier, os historiadores incorporaram objetos de outras disciplinas: vida/morte, relações familiares, sociabilidade e atitudes religiosas; numa verdadeira constituição de novos territórios por meio da anexação de territórios outros (cHaRtIER, 1990).

Diz-se agora que um homem avisado possui visão, numa explícita valorização de um dos sentidos. Contudo, numa sociedade consumidora de imagens como a nossa, o próprio conceito de imagem, por ser tão abrangente, acaba sendo vago em inúmeras situações. Tudo é imagem, uma propaganda é imagem, assim como um filme, um desenho; de acordo com a tradição cristã o próprio Deus nos criou a sua imagem e semelhança. Em meio a um horizonte tão vasto, percebe-se um sentimento de vazio.

Desde cedo convivemos com imagens e por isso acreditamos ter um tipo de conhecimento natural sobre elas, a capacidade de identificá-las e interpretá-las ao vê-las, devido, principalmente, a sua universalidade, sem necessitar de um maior conhecimento sobre o assunto. Crença que fez com que, por exemplo, o cinema mudo fosse encarado muitas vezes como uma linguagem universal, e o cinema falado como uma particularização e uma espécie de isolamento (JOLY, 1996).

Essa ideia de conhecimento natural, intrínseco às pessoas, é descartada por Martine Joly, em seu livro *Introdução à Análise da Imagem*, no qual afirma que existe uma diferença sensível entre identificar, saber do que se trata; e interpretar, pelo simples fato de a arte ser mais voltada para o emocional do que para o racional, ressaltando, inclusive, que nem os próprios autores conseguem identificar todas as possíveis interpretações de suas obras, surgindo muitas vezes a pergunta fatídica: será que o autor quis dizer tudo isso? (JOLY, 1996).

Pode-se dizer que reconhecer e interpretar são duas ações complementares, mas nunca simultâneas, visto que a análise e a interpretação exigem um aprendizado, tanto do assunto quanto da própria obra, da sua constituição. No caso da imagem, há aspectos como profundidade, utilização de

cores, dimensões, movimentos ou ausência deles, alusões à temperatura ou até mesmo a cheiros. Enquanto, no que se refere à interpretação, por ninguém dominar toda a significação da imagem representada, analisá-la consiste mais em tentar buscar o que ela significa no presente, ressaltando suas influências no aqui e agora, do que tentar esgotar todas as possíveis visões da obra, algo impossível, por sinal. Isso, claro, sem perder de vista as circunstâncias em que ela foi produzida; ou seja, assim como qualquer mensagem não pode arrogar uma interpretação unívoca, a interpretação desta não pode ser ilimitada, pois tem limites e regras de funcionamento.

É possível afirmar, como o faz Mirzoeff, tornando a cultura o traço definidor de seu estudo, que a visualização caracteriza o mundo contemporâneo, não significando, contudo, que conheçamos aquilo que observamos.

A distância entre a riqueza da experiência visual na cultura contemporânea e a habilidade para analisar esta observação cria a oportunidade e a necessidade de converter a cultura visual em um campo de estudo (*apud* SaRDELLICH, 2006 p. 211).

Vale lembrar também que, apesar de muitas imagens representarem o mundo real, elas foram criadas por mãos humanas, que capturam a realidade de acordo com seu enfoque, sua escolha, dando maior ou menor ênfase ao que desejarem, sendo literalmente uma imagem em construção, passível de diferentes determinações e influências. Afinal, toda fotografia é um congelamento de determinado episódio numa certa época e local, realizado a partir do desejo de um indivíduo ou de um conjunto de indivíduos.

Como diz Kossoy, “a imagem fotográfica é o que resta do acontecido, fragmento

congelado de uma realidade passada” (KOSSOY, 1989 p. 22). Devido a isso, é correto afirmar que o mesmo objeto pode ser representado sob diferentes pontos de vista. Provavelmente é esse um dos maiores encantos da imagem, senão o maior deles.

Da mesma forma, o objeto podendo ser produzido de diversas formas também pode ser analisado de diferentes formas, sem perder, contudo, um padrão de análise e um objetivo final. Se interpretar é atribuir um significado, como afirma Joly, é também atribuir um significado claro a algo obscuro, ou seja, a interpretação de mensagens, visuais e audiovisuais em particular, abrange decifrações e explicações, a fim de compreender e/ou fazer compreender.

Entretanto, o uso de fontes iconográficas por historiadores, como ressalta Ciro Flamarion Cardoso em *Iconografia e História*,

[...] tem estado quase sempre vinculado ao estudo das mentalidades, das ideologias do imaginário. Isto, todavia, nada tem de necessário. Feitas as críticas externa e interna dos documentos iconográficos, é perfeitamente possível e útil empregar fontes assim também em análises econômico-sociais de tipo histórico (caRDoSo, 1990 p. 17).

A fonte iconográfica, assim como as demais, necessita ser confrontada com os documentos de todos os tipos a que se tiver acesso, deve ser analisada a partir de determinada metodologia, deve ser questionada quanto a suas intenções, autores e público alvo, dentre outros. Porém, não pode se limitar a aspectos tidos como ficcionais, afinal ela possui partes reais e ficcionais, assim como quaisquer outros documentos, e pode fazer parte da construção do discurso histórico em todos os seus aspectos, incluindo o político e o econômico. Além do que, como afirma Jorge Meyer, tão pouco são os temas o que define a história cultural,



e sim os modos de situar-se e de tratar as fontes (MEYER, 2005). Tal posicionamento também é defendido por Bourdieu, o qual consagra a ideia de que o valor de um objeto de investigação depende dos interesses do investigador, ou seja, da análise e do questionamento deste (BoURDIEU, 1979).

Note-se, com isso, que o uso de imagens na historiografia, apesar de estar em contínuo crescimento, sofre demasiadas restrições no âmbito acadêmico, muitas vezes ligadas, segundo Cunha (*apud* SaRDELICH, 2001), à resistência de alguns teóricos em aceitar a aproximação, o rascunho, o movente, a criação, a imaginação e os sentimentos como campos que tecem o itinerário argumentativo do conhecimento.

Historicamente, ler uma imagem é mais do que apreciá-la superficialmente, analisar o seu esqueleto, visto que ela é uma construção realizada em determinado momento e lugar, quase sempre pensada e planejada, e, portanto, manipulada, visando um público específico. Para isso, um cenário é montado para representar uma realidade ou alterar uma realidade de acordo com os desejos em jogo.

Contudo, sendo real ou artificial, verdadeira ou falsificada, a imagem construída não existe fora de um contexto, o qual é encontrado tanto no interior quanto no exterior da imagem. O interior corresponderia aos próprios elementos da imagem, o vestuário, a postura dos retratados, o cenário, dentre outros. O exterior, por sua vez, seria representado pelas técnicas empregadas – as quais podem ser inovadoras ou não – que dariam o próprio suporte da imagem.

Surgiria assim a metodologia utilizada para a realização e a interpretação de uma fotografia, na qual, como afirma Kossoy, existem três elementos básicos a serem analisados: o assunto, o fotógrafo

e a tecnologia. A escolha do assunto a ser retratado, a organização dos detalhes que compõem o assunto selecionado, a utilização de recursos para seu enquadramento, tudo influi no resultado final e configuram a atuação do fotógrafo enquanto filtro cultural. As crenças e ideologias do fotógrafo transparecem em sua obra, ora de maneira facilmente detectada, ora com maior dificuldade de percepção.

Por ser um fragmento congelado do passado, toda fotografia tem atrás de si uma história, e daí advém a necessidade de se considerar informações fundamentais que responderiam indagações do tipo: como as imagens foram geradas? Por quem? Para quem? Por quê?

Como afirma Mauad, o papel e importância do fotógrafo numa imagem, assim como a influência das técnicas empregadas, são evidentes,

[...] 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 convencionizados 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 manipulavam aparelhos pesados e tinha de produzir o seu próprio material de trabalho, inclusive a sensibilização de chapas de vidro. com o desenvolvimento da 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 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 (MAUAD, 1996, p. 8-9).

Kossoy, por sua vez, também analisando a influência do fotógrafo e das técnicas empregadas, afirma que

[...] a manipulação é inerente à construção da imagem fotográfica. Isto é verdadeiro para a fotografia dos dias de hoje, de base digital, como, também, para as imagens do passado, elaboradas pela técnica do colódio úmido. Nos conteúdos dos documentos fotográficos se agregam e se mesclam informações e interpretações: culturais, técnicas, estéticas, ideológicas e de outras naturezas que se acham codificadas nas imagens. Essas interpretações e/ou intenções são gestadas (antes, durante e após a produção da representação) em função das finalidades a que se destinam as fotografias, e refletem a mentalidade de seus criadores (KOSSOY, 2005, p. 39).

Dessa maneira, como afirma Bourdieu, pode-se dizer que

[...] la fotografía más insignificante expresa, además de las intenciones explícitas de quien la ha tomado, el sistema de los esquemas de percepción, de pensamiento y de apreciación común a todo un grupo (BoURDIEU, 1979, p. 4).

ainda segundo Bourdieu,

Las normas que organizan la captación fotográfica del mundo, según la oposición entre lo fotografiable y lo no-fotografiable, son indisociables del sistema de valores implícitos propios de una clase, de una profesión o de una capilla artística, de la cual la estética fotográfica no es más que un aspecto, aun cuando pretenda, desesperadamente, la

autonomía. Comprender adecuadamente una fotografía, ya sea su autor un campesino corso, un pequeño burgués de Boloña o un profesional parisino, no es solamente recuperar las significaciones que proclama, es decir, en cierta medida, las intenciones explícitas de su autor; es, también, descifrar el excedente de significación que traiciona, en la medida en que participa de la simbólica de una época, de una clase o de un grupo artístico (BoURDIEU, 1979 p. 4).

comparando as artes tidas como consagradas e a fotografia, Bourdieu ainda afirma que

Teniendo en cuenta que a diferencia de las actividades artísticas plenamente consagradas, como la pintura o la música, la práctica fotográfica es considerada como accesible a todos —tanto desde el punto de vista técnico como económico— y que quienes se entregan a ella no se sienten condicionados por un sistema de normas explícitas y codificadas, y definiendo la práctica legítima en su objeto, sus ocasiones y su modalidad, el análisis de la significación subjetiva u objetiva de los objetos confieren a la fotografía como práctica o como obra cultural, aparece como un medio privilegiado de aprehender en su expresión más auténtica, las estéticas (y las éticas) propias de los diferentes grupos o clases y, particularmente, la “estética” popular que puede, excepcionalmente, ponerse de manifiesto en ella. En efecto, cuando todo haría esperar que esta actividad sin tradiciones y sin exigencias pudiera abandonarse a la anarquía de la improvisación individual, resulta que nada tiene más reglas y convenciones que la práctica fotográfica y las fotografías de aficionados: las ocasiones de fotografiar, así como los objetos, los lugares y los personajes fotografiados o la composición misma de las imágenes, todo parece obedecer a cánones implícitos que se imponen muy generalmente y que los aficionados advertidos o los estetas perciben como tales, pero solamente para denunciarlos como falta de gusto o de torpezas técnicas (BoURDIEU, 1979, p. 4-5).

Vale sempre ressaltar, ainda, a necessidade de se acabar com a ideia de que a fotografia é um documento do real, uma cópia perfeita

e inquestionável do passado. Muitas vezes deixa-se de lado a compreensão das particularidades da imagem e da linguagem fotográfica, reforçando assim o equívoco de que os homens e mulheres viviam exatamente da maneira como foram retratados, por exemplo. Vista desse modo, a fotografia ascende a uma posição de testemunho puro do real, transforma-se num verdadeiro espelho do passado. Fala por si só, não necessitando do emprego de metodologias para dialogar com o presente, como se nos mostrasse o passado de maneira objetiva, autoelaborando-se, sem nenhum tipo de intervenção humana, desejo ou tendência. Pode-se dizer que esse tratamento dado à fotografia é idêntico ao que os historiadores deram aos documentos considerados como fonte de pesquisa histórica no século XIX.

Dentro da história narração, somente cabia aos historiadores a tarefa de coletar documentos oficiais, verificar sua autenticidade e colocá-los dentro de uma sequência temporal e espacial, sem nenhum tipo de questionamento e de análise. Se hoje a fotografia é utilizada como fonte, documento e objeto de análise é porque os historiadores não mais se orientam pelos fundamentos metódicos dessa história positivista.

as noções de denotação e conotação teriam sido introduzidas no modelo de leituras de imagens pela faceta semiótica. a denotação diria respeito ao que se vê na imagem, a sua, pode-se dizer, objetividade, a descrição dos seus elementos representados, como situações, cenários, pessoas, ações e tempo. Já a conotação corresponderia às possíveis interpretações da obra, àquilo que a imagem sugere e/ou faz pensar o leitor.

No que diz respeito à análise de imagens, Mauad afirma que

[...] 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 (MaUaD, 1996 p. 10).

continuando sua análise sobre técnicas de apreciação de uma fotografia, Mauad cria uma lista de aspectos a serem abordados, que comporiam 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 consideradas 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. Nestas categorias estão incluídos os 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” (MaJaD, 1996 p. 13-14).

cabe-nos perguntar quais são os questionamentos e as dúvidas levantadas quando o objeto a ser analisado constituiu-se de fotografias. Afinal, em que medida a fotografia pode nos ajudar a promover um diálogo entre os historiadores da arte e os da cultura? aliás, até que ponto essas ciências não se misturam?

W. Benjamin sugeriu que em vez de se refletir sobre “a fotografia como arte” – debate que, segundo ele, estava em pauta desde a criação desse tipo de imagem –, os estudiosos passassem a pensar a “arte como fotografia”, quer dizer, reconhecessem a arte enquanto um tipo de representação.

até porque, de acordo com Maria Eliza Linhares Borges, a dimensão analógica da fotografia não faz de suas imagens fotográficas uma mera reprodução do real, tendo em vista que as imagens fotográficas são representações bidimensionais de uma realidade tridimensional. Esse aspecto, por si só, insere a fotografia no universo representacional próprio dos signos visuais fixos (BORGES, 2003).

Para Boris Kossoy, a relação entre verdade e mentira na fotografia é muito complexa e ambígua, pois o pesquisador entende a fotografia como um registro e não como um detector de verdades.

A matéria prima da imagem fotográfica é a aparência — selecionada, iluminada, maquilada, produzida, inventada, reinventada — objeto da representação. A fotografia se refere, portanto, à *realidade* externa dos fatos, das fantasias e das coisas do mundo e nos mostra uma *determinada versão* iconográfica do objeto representado, uma *outra realidade*: a realidade fotográfica, isto é, uma *segunda realidade* (KOSSOY, 2005 p. 40).

o que se percebe, segundo Ulpiano, contudo, é a utilização de imagens, na maior parte das vezes, como mera ilustração, de

[...] confirmação muda de conhecimento produzido a partir de outras fontes, ou o que é pior, de simples indução estética em reforço ao texto, ambientando afetivamente aquilo que de fato contaria (MENESES, 2003, p. 21).

Entretanto, Ulpiano, assim como questiona a utilização de imagens como mera ilustração, ressalta exceções importantes no trabalho com esse objeto, como as iniciativas da história da fotografia e da imagem fotográfica em

[...] absorver problemáticas teórico-conceituais, a sensibilidade para a dimensão social e histórica dos problemas introduzidos pela

fotografia, multiplicando-se os enfoques: ideologias, mentalidades, tecnologia, comercialização, difusão, variáveis políticas, instituição do observador, standardização das aparências e modelos de apreensão visual, quadros do cotidiano, marginalização social, etc (MENESES, 2003 p. 21).

o autor ressalta ainda o investimento em documentação, com a organização de bancos de dados, a maioria já informatizados.

assinala também pontos positivos no estudo da imagem, levantando insuficiências da prática atual da História no referido campo, em especial o da fotografia, como o desconhecimento da problemática da representação, o teto limitado às questões da mentalidade e do imaginário, como já mencionado, e o uso de uma semiótica a-historicizada, dentre outras (MENESES, 2003).

Pode-se transformar as imagens em reais objetos de pesquisa, papel que ela não desempenha. As imagens não devem constituir objetos de investigação em si, mas vetores para a análise da sociedade: armas utilizadas para exprimir aspectos relevantes de sua organização, funcionamento e transformação. Segundo Ulpiano,

[...] estudar exclusiva e preponderantemente fontes visuais corre sempre o risco de alimentar uma 'História Iconográfica', de fôlego curto e de interesse antes de mais nada documental. Não são pois documentos os objetos da pesquisa, mas instrumentos dela: o objeto é sempre a sociedade (MENESES, 2003, p. 28).

Instrumento este que não busca substituir a linguagem escrita, e sim ser adicionado a ela, para intensificar a análise do objeto desejado. No entanto, às vezes, tal postura é negligenciada por uma formação essencialmente logocêntrica.

Por não ter um sentido intrínseco, as imagens só o produzem via interação social, ou seja, por meio do tempo, espaço, lugares, circunstâncias e agentes. Não há, portanto, como se limitar a procura do sentido próprio da imagem, de uma significação original, ou seja, buscar o que o autor quis dizer, suas subjetivações. É necessário fazer a imagem falar, por meio de seu emprego em situações, retratar sua biografia, carreira e trajetória. Ou seja, analisá-la como algo construído com objetivos específicos numa dada sociedade, para ser vista por contemporâneos seus, mas também por outras gerações. Isso significa a existência de um direcionamento de leitura, não um manual preestabelecido e imutável.

ainda segundo Ulpiano, deve-se tomar as coisas visuais antes de mais nada como coisas, que se podem prestar a usos muito diversificados, de acordo com a situação em que estiverem inseridas (MENESES, 2003, p. 29). a mesma imagem pode, portanto, ser reciclada, assumir vários papéis, possuir inúmeras conotações e efeitos distintos.

Dessa forma, é possível concluir que assim como os demais tipos de documentos, a fotografia e outras fontes iconográficas, demandam uma análise metodológica específica. Qualquer fonte exige um olhar que desmistifique a ideia de que exista uma representação perfeita e fechada do passado. Ficção e realidade são componentes de quaisquer fontes documentais.

Sendo assim, derrubar as fronteiras que ainda distanciam os historiadores da arte e os da cultura só pode ser enriquecedor, ainda que gere polêmicas, para a construção de um discurso histórico consistente.

## Referências

BaRtHES, R. *A Câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

- BoRGES, M. *História & Fotografia*. Belo Horizonte: autêntica, 2003.
- BOURDIEU, P. Introcucción Del texto *Um art moyen. Essai sur lês usages sociaux de La photographie*. Paris, Les Editions de Minuit, 1965. Edición em espanõl, *La fotografia: um arte intermédio*. Trad. Tununa Mercado, México, Nueva Imagen, 1979.
- BURKE, P. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: EDUSc, 2004.
- caRDoSo, c. *Iconografia e História*. campinas: Unicamp, 1990, volume 1 p. 9-17.
- cERTEaU, M. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- cHaLMERS, a. *A fabricação da ciência*. São Paulo: Edunesp, 1994.
- cHaRtIER, R. *História Cultural, entre práticas e representações*. Lisboa: DIFEL, 1990
- FaBRIS, a. (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: USP, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Um olhar sob suspeita*. In: Museu Paulista, *Anais...* São Paulo. v.14. n.2.p. 107-140. jul.-dez. 2006.
- GoNÇaLVES, c. o nome das coisas: algumas considerações sobre a leitura de fotografias. *Revista Studium*, n. 5, outono de 2001. campinas – SP, Universidade Estadual de campinas – Unicamp.
- JOLY, M. *Introdução à Análise da Imagem*. campinas/SP: Papirus, 1996.
- KOSSOY, B. *Fotografia e História*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: ateliê, 2000.
- \_\_\_\_\_. O relógio de Hiroshima: reflexões sobre os diálogos e silêncios das imagens. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 25, nº 49, p. 35-42 – 2005.
- MAUAD, A. Através da Imagem: Fotografia e História Interfaces. *Tempo*, Rio de Janeiro, v. 1, n.º 2, 1996, p. 73-98.
- \_\_\_\_\_. Imagens da Terra: Fotografia, Estética e História. *Primeiros Escritos*, n.7- julho de 2001.
- MEIRELLES, W. *História das imagens: uma abordagem, múltiplas facetas*. Assis: Pós-História, 1995.
- MENESES, U. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, nº 45, p. 11-3, 2003.
- SaRDELICH, M. Leitura de imagens e cultura visual: desenredando conceitos para a prática educativa. *Educar*, curitiba, n. 27, p. 203-219. Editora UFPR, 2006.
- SoNtaG, S. *Ensaio sobre a fotografia*. tradução Joaquim Paiva. Rio de Janeiro: Editora arbor Ltda, 1983.
- SoRLIN, P. Indispensáveis e Enganosas, as Imagens Testemunhas da História. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 7, n. 13, 1994, p. 81-95.

