

As Cidades, a Fotografia e a História

Severino Cabral Filho*

“Para o historiador, os sinais de vida latente congelados numa fotografia são índices do mundo do passado que se busca compreender e podem se transformar em testemunho e representação de uma realidade a ser construída. Por isso, antes de mais nada, constituem um problema para o conhecimento histórico”.

Davi Arrigucci Júnior

Em tempos em que o mundo vive impregnado por imagens, em que a comunicação se dá, cada vez mais, mediada pela difusão descontrolada de signos visuais, que vão dos outdoors, passando pelos painéis eletrônicos que já se tornaram lugares-comuns em cidades de médio e grande porte, pela televisão, pelo computador, que tem tornado o mundo sempre mais acessível, em “tempo real”, a qualquer pessoa, em qualquer lugar, tentarmos estudar as possibilidades da compreensão desse mundo a partir da produção imagética que dele se fez é, assim parece-nos, fundamental.

O cenário urbano, desde o advento da fotografia em 1839, constituiu-se em um dos principais campos de interesse dos fotógrafos, quer fossem profissionais, quer amadores a partir de diversas demandas, que vão desde os explícitos interesses das administrações públicas municipais com a entrada em cena das grandes metrópoles no século XIX, cujo objetivo quase sempre era o dar publicidade às grandes obras de reurbanização, até o quase ingênuo diletantismo de camadas enriquecidas das sociedades européias que se compraziam em “reproduzir” cenas do cotidiano, inaugurando uma atividade lúdica febrilmente praticada.

Não demorou muito para que a prática da fotografia chegasse ao Brasil e aqui fosse recebida com crescente entusiasmo¹. Ainda no século XIX (1840), um pouco depois de Arago anunciar oficialmente a sua invenção na França, as primeiras máquinas fotográficas aportaram no Brasil, principalmente sob o patrocínio imperial de D. Pedro II, que se tornou também um fotógrafo amador e cliente contumaz de fotógrafos aqui estabelecidos².

Essa prática fotográfica, que elegeu as cidades como palco para a reprodução do cotidiano, logrou deixar para os historiadores uma inestimável herança de imagens-documentos. É nessa encruzilhada entre as imagens fotográficas, as cidades e a história que nos encontramos.

A partir do momento em que os fundadores da Escola dos Annales conclamaram os historiadores para que ampliassem o seu arsenal metodológico com a proposta de alargamento do conceito de *documento*, as possibilidades da produção historiográfica foram definitivamente alteradas. Marc Bloch e Lucien Febvre incentivaram a comunidade de historiadores para a

promoção de uma verdadeira revolução nas formas de abordagem da História, colocando elementos novos para a renovação da pesquisa.

Na medida em que a noção de *documento* foi conceitualmente alterada, ela implicou também na sua diversificação. Somente com uma abertura metodológica dessa envergadura é que podemos tratar as imagens fotográficas como documentos e, na senda aberta por Jacques Le Goff, também como monumentos, na medida em que essas imagens são “*o resultado direto do esforço de sociedades históricas para imporem-se ao futuro, voluntária ou involuntariamente*”.³ Essa premissa permite-nos pensar a fotografia como uma fonte que também torna possível a realização da pesquisa em História e, em consequência, a ampliação das possibilidades da produção historiográfica.

Desde o seu surgimento em 1839, a Fotografia impôs uma nova maneira de representar o mundo, fazendo desencadear um apaixonado debate sobre a sua capacidade de reprodução da realidade, sendo imediatamente utilizada como *prova*, no sentido jurídico do termo. Artefato moderno, produto da revolução tecnológica em curso no século XIX, a fotografia tornou-se, num espaço de tempo surpreendentemente curto, um produto de consumo quase que generalizado entre as camadas mais abastadas nos países ocidentais.

Étienne Samain, no artigo *Quando a fotografia (já) fazia os antropólogos sonharem: o jornal La Lumière (1852-1860)*⁴, nos apresenta o imenso espaço que as imagens fotográficas ocupara na seara científica, particularmente no campo da antropologia., durante a França no Segundo Império.

Num período histórico em que a racionalidade e a objetividade ditavam as formas de pensar e a partir das quais o Estado buscava exercer o mais amplo controle social, às imagens fotográficas são atribuídas, quase que unanimemente, a capacidade de representar fielmente a realidade. Assim, para uma ciência que dava os seus primeiros passos, que tinha na observação o seu principal fundamento metodológico e cujo objetivo prioritário era realizar um mapeamento das características físicas definidoras da espécie humana, “*era preciso saber ver, aprender a olhar... munir-se de instrumentos tecnológicos capazes de oferecer o registro mais objetivo e preciso possível dos tipos de todas as raças humanas e dos caracteres fisionômicos distintivos de cada uma delas*” (p. 7). Portanto, as imagens fotográficas assumiram um papel fundamental como um artefato capaz de revelar um mundo pleno em objetividade, uma descoberta científica doravante imprescindível, capaz de fundar novas formas de observação do mundo.

Presentemente, as concepções acerca do realismo expresso nas imagens fotográficas tomaram outras dimensões a partir de questionamentos relativos às intencionalidades que estas imagens guardam em si. Historiadores e outros cientistas sociais contemporâneos que privilegiam a fotografia como tema dos seus estudos, têm abordado a questão com bastante cautela.

Boris Kossoy⁵, um dos pioneiros no Brasil a tomar as fotografias como fontes para a produção da História, nos alerta para o fato de que as imagens fotográficas, assim como qualquer outra modalidade de fonte, não deve ser tomada como expressão fiel da realidade e, nesse caso, devemos nos precaver contra os perigos das impressões especulares, uma vez que as imagens fotográficas, graças às suas ambigüidades, comportam significados e/ou omissões, mas a sua capacidade informativa depende da contextualização das imagens com a experiência histórica no tempo e no espaço que as fizeram surgir. A interpretação das imagens passa certamente pelo filtro cultural no qual está inserido o receptor que, a partir dos seus valores, elabora realidades históricas.

Para o semiólogo francês Roland Barthes⁶, a imagem fotográfica é plena em objetividade, uma vez que ela expressa o real por analogia. Nesse caso, é o *referente fotográfico* (“*a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia*”) que lhe confere status de realidade. Em Barthes, a imagem fotográfica não rememora o passado, mas afirma que a coisa fotografada de fato existiu.

Em Philippe Dubois⁷, a riqueza da imagem fotográfica reside no seu caráter indicial. O que o historiador deve considerar primeiramente em uma fotografia – “*antes de qualquer outra consideração representativa*” - não são as aparências de um objeto, de uma pessoa ou de qualquer materialidade que possa ser capturada pela objetiva, mas a sua condição de *índice*, isto é, os signos que expressam, num determinado momento histórico, uma relação de ligação, de pertencimento, de existência contemporânea com o seu referente.

Acredito que a essa preocupação de Dubois pode-se perfeitamente acrescentar a necessidade de compreensão das motivações que geraram tais fotografias: no processo de realização do seu trabalho com essas imagens, é fundamental que o historiador identifique os interesses que as fizeram surgir, o que as informou, que realidade social propiciou a sua produção.

Para Miriam Moreira Leite⁸, o trabalho com fotografias requer estudos que permitam as mediações entre a realidade que se quer interpretar e as imagens dessa realidade. Se as fotografias não contêm toda a verdade e apenas nos permitem o acesso a alguns traços visíveis da experiência social que pretendemos estudar, é fundamental que se proceda a um cotejamento com outros materiais – inclusive de natureza escrita e/ou oral - que nos sirvam para melhor significarmos o nosso objeto de estudo.

Para o sociólogo José de Souza Martins,⁹ a fotografia é um artefato cuja elaboração compreende a redução do tempo de determinadas realidades sociais ao espaço e tempo da imagem fotográfica que são, por sua vez, imaginados pelo fotógrafo que a partir de uma visão de mundo que o informa, elabora a sua mensagem fotográfica. Se para a ideologia fotográfica a imagem que ela produz implica num “congelamento” do tempo, a sua contrapartida, as leituras que podem ser feitas dessas imagens a partir dos decodificadores a ela agregados (que podem ser significados *das*

expressões de um rosto aos elementos simbólicos do vestuário e da circunstância da fotografia), permitem o seu “descongelamento”, na medida em que possibilitam a revelação da dimensão sociológica e antropológica do que foi fotografado. É a operação imaginativa, portanto, que ao remeter a imagem fotográfica para o âmbito da história, da cultura e das relações sociais lhe atribui significados, que a descongela, que a faz pulsar.

As cidades na fotografia

As cidades, desde o surgimento da fotografia no século XIX, se constituíram como um tema da predileção dos fotógrafos. Se atentarmos para o fato de que a fotografia fez desencadear no universo mental do homem do *século do progresso* uma aura de confiabilidade com a reprodução exata da natureza, instituindo novas formas de perceber e representar o mundo, fascinando e deslumbrando, não é difícil imaginarmos a dimensão científica da qual a técnica fotográfica foi investida.

A fotografia enquanto procedimento técnico é resultado do imenso empenho realizado numa Europa identificada com as revoluções científicas, com o ideário do progresso. E não podemos esquecer que é nesse período que as grandes metrópoles estão surgindo – sobretudo Londres e Paris – e que as imagens fotográficas são convocadas a testemunhar as reestruturações urbanas pelas quais essas cidades estavam passando.

As fotografias produzidas especificamente para documentar essas transformações se prestaram ao atendimento de demandas de administrações públicas que, prontamente, delas fizeram uso político: para além do seu caráter informativo, testemunhas tidas e havidas como incontestáveis dos acontecimentos em curso, elas foram úteis para o que podemos chamar hoje de espetacularização midiática. São imagens cada vez mais geometrizadas, corroborando o ideário de racionalidade, importante componente da idéia de progresso veiculada no século XIX.¹⁰

No Brasil, esse processo não foi muito diferente. As reformas urbanas verificadas entre nós, no início do século XX, foram fartamente documentadas através de imagens fotográficas. Não foram poucos os álbuns oficialmente produzidos para esse fim. Cidades como Recife e São Paulo produziram os seus. A remodelação do Rio de Janeiro sob a administração Pereira Passos (que teve em Augusto Malta o fotógrafo oficial da sua gestão) serviu de cenário para um sem número de fotografias: trata-se do desejo de destruir espaços urbanos vinculados à idéia de atraso e incivilidade e, através da mediação da pretensa realidade fotográfica, dar vazão à utopia de cidades modernizadas porque saneadas moral e esteticamente.¹¹

Na Paraíba alguns trabalhos acadêmicos têm sido realizados - sobretudo entre sociólogos e antropólogos – nos quais as imagens fotográficas são utilizadas como fontes de pesquisa para a análise das questões relativas às idéias de progresso e constituição de uma elite burguesa paraibana que tem na fotografia um meio importante para marcar a sua posição social.

Mauro Koury¹² tem realizado importantes estudos nos quais abarca diversas temáticas: a violência, o luto, a indiferença, a pobreza e a cidade, que seriam objetos de novos olhares em virtude da emergência de novas preocupações sociais que, por sua vez, foram instituídas pela realidade fotográfica. No entanto, este Autor parece acreditar que as preocupações com os pobres e a pobreza na trama fotográfica datam dos anos 1930, e com um caráter bem específico: são produtos diretos da militância operária que, através dos seus jornais ilustrados, começaram a enfatizar a pobreza como resultado da exploração própria da sociedade capitalista. Durante os anos cinquenta e sessenta, a pobreza ocuparia cada vez mais o espaço fotográfico sob as bênçãos de uma visão romântica da esquerda nacional que viam nos morros e favelas do Brasil os lugares através dos quais se construiria um novo país.

Fazendo uma leitura da obra fotográfica e explorando as crônicas de Walfredo Rodriguez, Koury realiza uma interpretação da Cidade da Parahyba nas primeiras décadas do século XX, e conclui que Walfredo Rodriguez procurou, através do seu trabalho de fotógrafo (inclusive trabalhando como fotógrafo oficial), mostrar a pobreza e a insignificância estética na qual se encontrava a Parahyba, com suas feições coloniais. Registrou também a emergência de uma nova fisionomia urbana que estava surgindo a partir dos projetos de reurbanização tão em voga na década de vinte, na qual, seguindo as concepções correntes entre a quase totalidade dos produtores de imagens, a pobreza aparece apenas para ser negada, seja pelo seu aspecto *pitresco*, seja pela deploração estética que ela significa.

Bertrand de Souza Lira¹³, realiza um ambicioso levantamento das atividades de fotógrafos na Paraíba entre os anos 1850 e 1950. Seguindo a trilha metodológica aberta por Boris Kossoy, segundo a qual as informações históricas contidas nas imagens fotográficas se dão a conhecer a partir dos seus elementos constitutivos (assunto, fotógrafo e tecnologia) que, uma vez articulados em torno de um espaço histórico e de uma temporalidade, permitem ao pesquisador elaborar as suas interpretações.

Num balanço da obra e vida de quatro fotógrafos que trabalharam em Campina Grande entre os anos de 1910 a 1960, Paulo Matias Figueiredo Júnior busca associar a produção das imagens por eles realizada e o desenvolvimento da cidade. Sem nenhuma mediação crítica, o Autor abraça o pensamento corrente em torno da idéia de progresso, associado à instalação de ferrovias, às transformações urbanas, à iluminação pública, enfim, ao clássico ideário da modernidade difundido desde o século XIX.¹⁴

O primeiro aspecto que devemos considerar em um trabalho acadêmico que privilegie imagens fotográficas na condição de fontes históricas é o fato de que a análise dessas imagens não podem passar ao largo das condições históricas que as propiciaram, isto é, cabe ao historiador atentar para a necessária contextualização, as condições de produção e recepção sem as quais tais imagens não seriam produzidas.

Mas são essas imagens uma recorrente ressonância do ideário de progresso, civilização e desenvolvimento presentes nos discursos emitidos pelos letrados, segundo as quais as imagens produzidas sobre as cidades expressariam o ideário de uma modernidade na qual a pobreza e os pobres – associados ao feio, ao inestético - são retirados de cena num evidente projeto de exclusão social e, quando aparecem, é como *pitoresco* ou na condição de antítese dessa modernidade?

Partimos da hipótese de que outras interpretações dessas imagens fotográficas são possíveis. Acreditamos que ainda que muitas dessas fotografias tenham sido realizadas para expressar determinados desejos progressistas correntes – muitas provavelmente feitas sob encomendas – não se pode negligenciar, em tantas outras, a presença marcante de pessoas comuns ocupando o primeiro plano nessas imagens.

Talvez seja prematuro afirmar que algumas dessas imagens tenham um caráter deliberadamente político, no sentido de denunciar a exclusão social, a pobreza, etc. O que queremos enfatizar é que nesse esforço para uma produção imagética das cidades, alguns fotógrafos tiveram a sensibilidade de registrar cenas urbanas que talvez não expressem as imagens desejadas pela sua elite letrada. São, certamente, imagens paradoxais e que nos permitem pensar que a mensagem fotográfica nos possibilita a identificação de conflitos e de contradições envolvendo os desejos que pretenderam instituir um certo modelo de cidade e a presença opositora de pobres nas suas ruas centrais negando tal modelo.

Assim, propomos a análise das imagens fotográficas como documentos que permitem uma associação das práticas sociais com as experiências vividas, considerando as tensões e conflitos que, historicamente, permeiam as sociedades. Essas imagens podem ser significadas como produtos de um universo pleno de representações e que possibilitam a elaboração de outras representações num fluxo contínuo cuja inspiração floresce com as demandas sociais e históricas, razão de ser do trabalho dos historiadores.

* O Autor é Mestre em Ciências Sociais e Professor de História Contemporânea no Departamento de história e Geografia da Universidade Federal de Campina Grande-Pb.

¹ ANDRADE, Ana Maria Mauad de Sousa. *Sob o signo da Imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante, no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX*. Tese de Doutorado em História. Vol. I, Niterói, Universidade Federal Fluminense, 1990.

² Veja-se a esse respeito CARVALHO, Maria Cristina Wolff e WOLFF, Sílvia Ferreira Santos. *Arquitetura e Fotografia no século XIX*. In FABRIS, Annateresa (org.) *Fotografia – usos e funções no século XIX*. São Paulo, Edusp, 1988.

³ Veja-se LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas, Editora da Unicamp, 1994, p.548.

⁴ SAMAIN, Étienne. Quando a fotografia (já) fazia os antropólogos sonharem: o jornal La Lumière (1852-1860). *Revista de Antropologia*. V. 44. nº 2, São Paulo, 2001.

⁵ KOSSOY, Boris. Estética, memória e ideologias fotográfica. In *Acervo: Revista do Arquivo Nacional*. Vol 6, nº 1-2, Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, 1993 (pp. 13-24).

⁶ BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

⁷ DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico e outros ensaios*. Campinas, Papirus, 1993.

⁸ LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de Família: leitura de fotografia histórica*. São Paulo, Edusp, 1993.

⁹ MARTINS, José de Souza. A imagem incomum: a fotografia dos atos de fé no Brasil. In *Estudos Avançados*. V. 16, nº 45, São Paulo, Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, maio/agosto de 2002.

¹⁰ A esse respeito veja-se o artigo de MODENARD, Anne de. A emergência de um novo olhar sobre a cidade: as fotografias urbanas de 1870 a 1918. In *Projeto História*. nº 18, Revista do Programa de Estudos de Pós-graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, EDUC, maio, 1999 (pp. 107-113).

¹¹ Veja-se os trabalhos de LIMA, Solange Ferraz. Espaços projetados: as representações da cidade de São Paulo nos álbuns fotográficos do início do século. In *Acervo – Revista do Arquivo Nacional*. Rio de Janeiro, v.6, nº 01-02, janeiro-dezembro, 1993 (99-110); BOMPASTOR, Sylvia Couceiro. Faces da Cidade. In KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro (org.) *Imagens & Ciências Sociais*. João Pessoa, Editora da UFPB, 1998 (119-131); DIAS, Odete da Conceição. *O trabalhador no discurso fotográfico do jornal A Gazeta (1930-1945)*. Dissertação de Mestrado em História. São Paulo, Universidade de São Paulo, 1993.

¹² Veja-se KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. *Fotografia e Cidade*. In KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro (org.) *Imagens e Ciências Sociais*. João Pessoa, Editora Universitária/UFPB, 1998 (pp. 109-117).

¹³ LIRA, Bertrand de Souza. *Fotografia na Paraíba: um inventário dos fotógrafos através do retrato (1850-1950)*. João Pessoa, Editora da Universidade Federal da Paraíba, 1997.

¹⁴ FIGUEIREDO JÚNIOR, Paulo Matias. *Fotografia em Campina Grande: os fotógrafos e suas produções imagéticas no processo de desenvolvimento do município (1910-1960)*. Dissertação de Mestrado Interdisciplinar em Ciências da Sociedade. Campina Grande, Universidade Estadual da Paraíba, 2002.