

XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH
BRASIL

A fotografia como fonte primária:

Estudo de caso “Os Fotógrafos Populares e a representação da realidade na Maré”

Camila Costa Camacho*

XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH
PARÁ

* Mestranda em História Política na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ).
Especialização em Fotografia: Imagem, Memória e Comunicação, pela IUPERJ/UCAM e
graduação em Jornalismo, pelas Faculdades Integradas Hélio Alonso (FACHA)

RESUMO

A fotografia como fonte de dados para estudos históricos persiste, efetivamente, pouco utilizada. Esta constatação contrasta com seu enorme papel nas sociedades contemporâneas, bem como com sua potencialidade para obtenção de conhecimento sobre o passado e o presente. Ao optar pelo uso da fotografia como fonte primária na minha pesquisa de mestrado intitulada “Os Fotógrafos Populares e a representação da realidade na Maré”, senti a necessidade de entender um pouco melhor sua posição dentro da historiografia. Nesse sentido, os comentários aqui apresentados são frutos desses primeiros passos.

ABSTRACT

Photography as a source for historical studies is effectively still underused. This finding contrasts with its huge role in contemporary societies, as well as their potential for gaining knowledge about the past and present. By opting for the use of photography as a primary source in my Master thesis entitled "The Popular Photographers and the representation of reality in Maré", I felt the need to understand a little better its position within historiography. Therefore, the comments presented here are some results of these first steps.

I. Apresentação

Com o projeto de mestrado em andamento, intitulado “Os Fotógrafos Populares e a representação da realidade na Maré”, pretendo analisar parte da produção imagética da Escola de Fotógrafos Populares, criada em 2004 por João Roberto Ripper, na Favela da Maré – Rio de Janeiro. A partir desse estudo de caso, busco identificar elementos que permitam discutir os conceitos de visão de mundo dos fotógrafos populares, de imaginário social e de poder simbólico na contemporaneidade. A fotografia é, portanto, a fonte primária desta pesquisa e sua escolha como fonte e objeto de conhecimento – bem como seus desafios e limites – deve constituir o primeiro capítulo da dissertação e é o que será discutido adiante neste trabalho.

A Escola de Fotógrafos Populares utiliza a fotografia para questionar os estereótipos acerca da favela e de seus moradores, difundidos e consolidados pela grande mídia. Para enfrentar as produções simbólicas vigentes e estimular uma produção visual autêntica, que contribua para modificar os atuais “discursos”, o projeto pedagógico da Escola de Fotógrafos Populares articula a concepção/experiência de realidade dos próprios estudantes a uma formação técnica e cultural – sobretudo com o apoio das aulas teóricas de Filosofia e de História da Arte.

Entendemos que a popularização da internet nas últimas décadas e o recente processo de democratização das tecnologias visuais gerou grande otimismo para o enfrentamento da hegemonia cultural dos meios de comunicação de massa, e diversos grupos minoritários passaram a reivindicar a autonomia na produção e difusão de sua própria imagem. As diferentes demandas pelo controle das representações podem e devem ser entendidas, portanto, como uma luta simbólica pelo poder, travada no terreno da cultura.

A fotografia como estratégia de construção de identidades individuais ou coletivas tem sido utilizada por diferentes demandas sociais, e isso se deve a várias razões: sua opção está,

tecnicamente, relacionada ao advento da imagem digital (com o conseqüente barateamento das câmeras fotográficas) e, socialmente, à relevância que a imagem e seu consumo adquirem na contemporaneidade. A câmera fotográfica deve ser entendida, portanto, como um dispositivo político, na medida em que suas fotografias elaboram e cristalizam representações, e conjugam, em uma mesma imagem, indícios do real e ideais do autor.

Acreditamos que os constantes processos de simbolização presentes no universo cultural podem ser bem compreendidos à luz das características próprias das imagens fotográficas - aqui entendidas na perspectiva de Boris Kossoy como “suporte de processos de criação/concepção de realidades e ficções, seja em sua produção, seja em sua recepção.” (KOSSOY, 2007, p.60). Assim, procura-se determinar a importância da imagem fotográfica no processo de construção e consolidação de imaginários sociais e a relevância da subjetividade, sobretudo da visão de mundo do sujeito (fotógrafo) na ação política.

Defende-se que o uso da câmera para autorrepresentar o cotidiano de grupos minoritários resulta numa visão de si mesmo diferente daquelas obtidas por outros meios, uma vez que as visões de mundo de grupos antagonistas tendem a diferir sobre tal realidade. A representação endógena teria, assim, como descolonizar o olhar daqueles que vivem dentro das comunidades, especialmente o dos fotógrafos envolvidos diretamente na Escola. Já na expansão do circuito de difusão e recepção dessas imagens, principalmente por meio da internet, seria possível transformar o olhar da sociedade em geral, desconstruindo-se uma visão hegemônica sobre os moradores das favelas e suas localidades.

Partindo dessas colocações, há, porém, uma problemática geral que deve transpassar todo este estudo: a democratização da tecnologia fotográfica é capaz, então, de desestruturar e/ou reconfigurar o poder simbólico?

Para responder a essa questão, buscamos aproximar a categoria de Fotógrafos-Populares da Maré a uma noção de “fotógrafos-intelectuais”, que utilizam a câmera como dispositivo político em busca de transformações sociais no plano simbólico, a saber: das representações do imaginário social. Enquanto produto ideológico-cultural, a fotografia carrega em si a potencialidade de cristalizar representações contra-hegemônicas, de questionar e “perturbar o *status quo*” (SAID, 1993, p.10), de servir como estratégia na luta contra a submissão a imaginários estereotipados.

II. A fotografia como fonte de pesquisa e objeto de estudo

Embora a fotografia desfrute de um sucesso popular absoluto desde seus primeiros anos, sua história é marcada por diversas rejeições, e não poderia ser diferente no campo da História. Até os primeiros anos do século XX, a historiografia consolidada considerava como fonte de pesquisa apenas os documentos oficiais, revestidos de credibilidade, por meio dos quais o historiador teria acesso aos fatos. A própria terminologia “documento”, adotada prioritariamente no século XIX, deriva de uma nova postura dominante na História que instituiu a obrigatoriedade de se comprovar a veracidade dos fatos relatados. Importado do vocabulário jurídico, *documentar* significa precisamente *provar com documentos*, legitimando uma “concepção cientificista de documento” (KNAUSS, 2006, p.102).

É importante assinalar que essa perspectiva é característica de um determinado tempo histórico e está intimamente ligada à historiografia positivista do século XIX, mas que não podemos considerá-la unânime, como exemplifica o caso do historiador francês Fustel de Coulanges (CARDOSO; MAUAD, 1997, p. 401). Tampouco podemos esquecer que grande parte da escrita da História havia sido baseada em imagens, visto que elas “pertencem ao universo dos vestígios mais antigos da vida humana que chegaram até nossos dias. O mundo da Pré-História é conhecido pelas inscrições rupestres; o mundo da Antiguidade, pelas suas imagens inscritas em paredes ou em diferentes suportes como os vasos.” (KNAUSS, 2006, p.98).

Mas é a partir das mudanças historiográficas trazidas pelos fundadores da Escola dos Annales (1929), no entanto, que a questão da imagem como fonte histórica encontra as condições necessárias para ser atualizada. Marc Bloch e Lucien Febvre dão visibilidade à crítica ao atrelamento do trabalho do historiador à existência de “documentos” do passado e questionam a própria veracidade dos documentos oficiais, já que tendem a apresentar uma única versão e torná-la a versão oficial de determinado fato/acontecimento: “As civilizações do passado também tiveram os seus escritórios; foram os cronistas, os juristas sobretudo. Foi a voz deles que principalmente chegou até nós.” (BLOCH, 1965, p.144). Essa perspectiva é parte da ampla crítica dos Annales direcionada a uma pretensa cientificidade do conhecimento que ao venerar o documento e neutralizar o papel do historiador na construção do conhecimento seria, em realidade, ingênua e falha.

O que nos interessa ressaltar aqui é que a atual preferência pelo termo *fonte* - de conceituação bem mais ampla que *documento* - ou mesmo pela idéia de “traços do passado no presente” (BURKE, 2004, p.16) é uma conquista gradual dos historiadores, iniciada na primeira metade do século XX; momento em que a própria História amplia seu domínio e questiona a rigidez de suas barreiras, promovendo a interdisciplinaridade, instaurando novos métodos e se interessando por novos temas, objetos e abordagens.

Assim, “lança-se mão de um uso cada vez maior de uma gama mais abrangente de evidências, na qual as imagens têm o seu lugar ao lado de textos literários e testemunhos orais” (BURKE, 2004, p.11). É nesse momento de revolução da consciência historiográfica que se “ultrapassou a epistemologia da prova rumo à leitura histórica que valoriza o processo contínuo de produção, dialeticamente material e imaterial das sociedades humanas” (MAUAD; LOPES, 2012, p.263).

Como um dos resultados desse largo processo, “novos textos, tais como a pintura, o cinema, a fotografia, etc, foram incluídos no elenco de fontes dignas de fazer parte da história e passíveis de leitura por parte do historiador.” (CARDOSO; MAUAD, 1997, p.402). Nesse sentido, a escolha da fotografia como fonte de pesquisa distancia-se do racionalismo da modernidade e se apresenta como uma visão também estética contemporânea sobre os discursos e suas interpretações. Esse movimento está relacionado à “passagem de uma fase predominantemente empírica e descritiva para um novo momento de reflexão e análise”. (CARVALHO, 1994, p.26).

No entanto, devido à forte tradição textual, ainda existe bastante preconceito em relação ao uso da fotografia em pesquisas históricas. Ivan Gaskell assinala que “embora os historiadores utilizem diversos tipos de material como fonte, seu treinamento em geral os leva a ficarem mais a vontade com documentos escritos.” (GASKELL, 1992, p.237). Fato este que pode ser confirmado com a passagem de Vânia Carvalho: “este desconforto atribuído à fotografia revela o caráter ainda pouco sólido dos estudos em uma área sem tradição de pesquisa.” (CARVALHO, 1994, p.266). Quando a imagem é utilizada nos estudos de história, muitas vezes sua presença é limitada à função decorativa ou “para ilustrar conclusões que o autor já havia chegado por outros meios, em vez de fornecer novas respostas ou levantar questionamentos.” (BURKE, 2004, p.12).

Mas os problemas colocados à sua utilização não são somente fruto de preconceito, como também inerente à própria fotografia. Grande parte da problemática atribuída ao uso da fotografia pode ser expressa por um deslocamento do próprio entendimento sobre suas propriedades particulares: “se no século XIX a fotografia era considerada uma extensão da natureza, uma escrita da luz, a crítica do século XX vai trazer sua fatura para dentro da experiência social.” (MAUAD; LOPES, 2012, p.265). Os autores ressaltam, nessa passagem, a mudança de percepção sobre a técnica fotográfica, apresentando duas visões diferentes que correspondem, em última instância, à própria natureza ambígua da fotografia: simultaneamente, documento e expressão.

Mesmo no século XX e ainda hoje, é recorrente a distinção entre uma fotografia documental - objetiva, neutra, científica, funcionando como espelho do real - e outra experimental – artística (e portanto inútil ao conhecimento dos fatos). A permanência dos modelos bipolares e a separação da fotografia em “gavetas” simplificam e reduzem sua rica complexidade e utilidade à obtenção do conhecimento. Em realidade, toda fotografia é ao mesmo tempo uma referência ao objeto e interferência do sujeito. Obviamente, o grau de subjetividade, criatividade e a intenção do autor variam consideravelmente.

O mesmo ocorre, na realidade, com qualquer produção humana, e talvez a interferência subjetiva esteja ainda mais presente, por exemplo, nos documentos ditos “oficiais”, como já nos alertava a crítica dos Annales. Pois, o caráter documental da fotografia deve-se à sua própria natureza técnica, que parte da impressão luminosa dos objetos. Isso é o que a faz ser, legitimamente, um testemunho do “real”. Todavia, a ênfase dada ao aspecto documental ressalta sobremaneira seu poder icônico ou mesmo indicial de se fazer crer na existência “real” de um objeto material correspondente àquele fotografado. Essa visão simplista da fotografia como “espelho do mundo” é a que melhor se adéqua à noção ultrapassada de documento como prova do que “de fato ocorreu”, e é também a que mais prejudica uma abordagem séria e criteriosa – e por isso complexa - das questões históricas.

Enquanto testemunho codificado numa imagem, a fotografia deve ser apreendida em toda sua ambigüidade: ela é simultaneamente vestígio do real e releitura da realidade, documento e expressão, e resulta da combinação entre tecnologia, estética, cultura e visão de mundo do seu autor. A fotografia é, portanto, um objeto de significação e comunicação, cuja produção de discursos carrega em si um efeito de verdade. Compreendida pelo par

documento/representação, ela deve ser analisada tanto como “meio de conhecimento e elemento de fixação da memória histórico cultural” (KOSSOY, 2007, p.60), quanto como forma de expressão.

A fotografia contemporânea precisa, de uma vez por todas, ser libertada de seu estigma de técnica objetiva capaz de apreender o mundo concreto (em si já tão questionado) e ser encarada como resultado de uma experiência humana, pois ela é sempre uma escolha entre muitas escolhas possíveis, e entre o objeto e sua representação existe uma série de elementos culturais e históricos. Segundo Ana Maria Mauad e Ciro Flamarion Cardoso, o grande desafio trazido pela fotografia é identificar “como chegar àquilo que não foi revelado pelo olhar fotográfico. Tal desafio impõe-lhe a tarefa de desvendar uma intrincada rede de significações, cujos elementos – homens e signos – interagem dialeticamente na composição da realidade.” (CARDOSO; MAUAD, 2007, p.407)

A imagem fotográfica não constitui, portanto, somente uma alternativa metodológica à pesquisa histórica. Como demonstra Paulo Knauss, a partir do final do século XX, a crescente “interrogação sobre a imagem resultou na construção do novo campo interdisciplinar de pesquisa que tem como objeto de investigação a cultura visual.” (KNAUSS, 2006, p. 102). Além de existirem problemáticas que podem ser melhor trabalhadas à luz de documentos fotográficos, é preciso que o historiador contemporâneo se pergunte “qual o problema que essa fonte busca resolver, ou ainda, qual a questão que necessariamente se levantou e para a qual somente as fotografias teriam a resposta.” (MAUAD; LOPES, 2012, p.264).

Esse alerta feito pelos autores nos remete à provocação sugerida por Mitchell ao cunhar o termo *pictorial turn* parafraseando o *linguistic turn* de Richard Rorty (1967). Enquanto a virada lingüística afirmava a indispensabilidade do estudo da linguagem e via a palavra e os discursos como determinantes no processo de construção social, Mitchell busca enfatizar a atual prevalência de uma cultura visual, na qual as imagens desempenham papel preponderante na construção da realidade e de identidades, bem como chamar atenção para a necessidade de uma teoria autônoma sobre a imagem. Mauad e Lopes apresentam um ponto de vista análogo no que diz respeito à fotografia quando defendem que “a magia da técnica e seus efeitos são históricos e merecem uma crítica que venha desse campo de estudos.” (MAUAD; LOPES, 2012, p.267).

Nesse sentido, o estudo de caso sobre a Escola de Fotógrafos Populares é um claro exemplo de problemática típica de uma “civilização da imagem”, que dificilmente seria desenvolvida por meio de uma abordagem que descartasse ou ignorasse a presença e o papel das fotografias na comunicação e na construção de imaginários sociais na contemporaneidade. Como reforça Ana Maria Mauad, “o fundamental é ultrapassar a ideia simplista da história por detrás da foto, apontando para o argumento da foto que faz a história”. (MAUAD, 2008, p.83). As fotografias são, pois, históricas na medida em que dependem não só da tecnologia e da estética do momento de sua produção, mas também porque são fruto de “diferentes visões de mundo que concorrem no jogo das relações sociais.” (KOSSOY, 2007, p.52).

Seguindo o modelo metodológico sugerido por Boris Kossoy, objetiva-se desvendar o significado intrínseco das fotografias, ou seja, “sua trama histórica e social e sua dimensão cultural e ideológica.” (KOSSOY, 2007, p.52). Para tanto, além da análise formal, o foco da interpretação deve recair sobre as finalidades que determinaram sua existência e nas condições de sua produção, bem como na realidade do autor, considerando sua “visão de mundo, suas convicções, suas motivações” (KOSSOY, 2007, p.52).

III. Considerações Finais

A pesquisa envolvendo a análise de fotografias como fontes primárias não deve opor subjetividade à objetividade, pois mesmo seguindo métodos consagrados de análise, a imagem não se configura como uma forma de expressão imediata, e a mediação necessária varia, naturalmente, de acordo com o seu receptor. Enquanto fonte documental, a fotografia serve para traçar um paralelo com a realidade aparente, ressaltando os elementos concretos da imagem, a partir da análise fôrmica do seu conteúdo. Enquanto fonte reflexiva, ela exige do espectador/pesquisador a exploração de seu aspecto simbólico e uma interpretação crítica do universo cultural que apresenta.

A semiologia de Roland Barthes como metodologia de análise formal busca identificar as mensagens conotadas e denotadas na imagem, baseando-se nos recursos utilizados na fotografia como trucagem, pose, agrupamento de objetos, fotogenia, esteticismo e sintaxe, (BARTHES, 1990, pp.15-19) cuja combinação fornece elementos para desvendar o sentido da imagem. Paralelamente, os dois primeiros níveis de análise de Panofsky buscam descrever a

imagem, identificando seus elementos visuais e classificando tais elementos. Panofsky chama esses processos de análise pré-iconográfica e iconográfica. (PANOFSKY, 2002, p.65).

Seguindo este autor, o terceiro nível de análise é a iconologia. É precisamente a partir da iconologia que se propõe discutir os elos entre o autor, sua visão de mundo e as fotografias realizadas na Escola de Fotógrafos Populares, bem como entre as diversas fotografias selecionadas do mesmo grupo, e entre essas fotografias e as veiculadas com destaque pelos principais jornais cariocas. A análise iconológica é o terreno da interpretação da imagem propriamente dita, que consiste na investigação em busca de simbologias e de nexos históricos. Associada a seu contexto de produção, a fotografia é considerada uma narrativa visual, que apresenta estilos de vida, atores sociais, valores culturais, etc.

Porém, ao nos apropriarmos do método de Panofsky, devemos ter cuidado para não pretender criar uma reconstrução do passado a partir da fotografia ou mesmo de uma série: “Longe de preocupações com a reconstituição do passado, deve-se procurar uma metodologia de análise capaz de interpretar o referente fotográfico, que como tal está inserido no conjunto das relações sociais (...)” (CARVALHO, 1994, p.226). Boris Kossoy evita qualquer ilusão ou dúvida a esse respeito quando afirma que “cabe ao intérprete compreender a imagem fotográfica enquanto informação descontínua da vida passada, na qual se pretende mergulhar.” (KOSSOY, 1989, p.78).

É preciso, ainda, não se perder de vista que as produções simbólicas, como, por exemplo, os registros fotográficos, estão sempre impregnados da visão de mundo do autor, posto que é impossível abdicar da subjetividade na elaboração de uma imagem. É nesse sentido que as fotografias produzidas pela Escola de Fotógrafos Populares da Maré nos interessam como problema histórico. Ao unir a visão de mundo dos alunos/autores a uma formação crítica e técnica, a Escola permite que novas representações sejam elaboradas conscientemente, designando aos fotógrafos populares o papel de intelectuais capazes de produzir fotografias contra-hegemônicas; fotografias que constroem novas histórias, que constroem a História.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*: ensaios críticos III. Nova Fronteira.1990

XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH
PAUL

- BLOCH, Marc. *Introdução à História*. Lisboa: Publicações Europa América, 1965.
- BOURDIER, Pierre. *O Poder Simbólico*. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999
- BURKE, Peter. *Testemunha Ocular: historia e imagem*. Bauru: EDUSC, 2004.
- CARDOSO, Ciro Flamarion e MAUAD, Ana Maria. *História e Imagem: os exemplos da fotografia e do cinema*. In: CARDOSO, Ciro F e VAINFAS, Ronaldo (orgs.) *Domínios da História*. Ensaio de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997. cap. 18, p. 401-417.
- CARVALHO, Vânia Carneiro et al. *Fotografia e História: ensaio bibliográfico*. Anais do museu paulista. São Paulo, Nova Série, n.2, jan/dez, 1994, p. 235-300.
- GASKELL, Ivan. *História das imagens*. In: BURKE, Peter. *A Escrita da História*. Novas Perspectivas, São Paulo, 1992
- KNAUSS, Paulo. *O Desafio de fazer história com imagens*. In: *ArtCultura*, Uberlândia, vol. 8, n. 12, jan/jun. 2006, p. 97-115
- KOSSOY, Boris. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. São Paulo: Ateliê, 2007.
- _____. *Fotografia & História*. São Paulo: Ática, 1989
- MAUAD, Ana Maria; LOPES, Marcos Felipe de Brum. *História e fotografia*. In: CARDOSO, Ciro F. E VAINFAS, Ronaldo (orgs.). *Novos domínios da História*. Rio de Janeiro, Elsevier; Campus, 2012, p. 263-281
- MAUAD, Ana Maria. *Fotos-Ícones, a história por detrás das imagens?: considerações sobre a narratividade das imagens técnicas*. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy, PATRIOTA, Rosângela, RAMOS Alcides Freire (orgs). *Imagens na História*. São Paulo: Aderaldo e Rotschild, 2008, p.197-212
- _____. *Através da imagem: fotografia e História interfaces*. In: *Tempo*, Rio de Janeiro, vol. 1, n °. 2, 1996, p.73-98
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002
- SAID, Edward. *Representações do intelectual: as conferências de Reith 1993*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.