

***Para além do instante operário:
a fotografia como documento para produção da História dos movimentos operários***

Jury Antonio Dall'Agnol¹

I. A história na fotografia

“A mágica da fotografia é metafísica. O que você vê não é o que foi visto no momento. A verdadeira habilidade da fotografia é a mentira visual organizada.”

Terence Donovan

O emprego de aparelhos técnicos para a fabricação de imagens intensificou-se gradualmente a partir das últimas décadas do século XIX, gerando dessa forma uma percepção do mundo por contornos diversos. A demanda social de imagens foi se alargando por todo o século XX de modo que podemos narrar a sua história por meio das imagens técnicas, especialmente, a fotografia. A fotografia, portanto, mantém relações muito estreitas com a história, e por isso mesmo, por ter em seu seio uma extensão de dados historiográficos que salta aos olhos, necessita ser trabalhada a partir da ampliação da noção de testemunho, a modo de Bloch.

Foi Bloch e Febvre que conclamaram os historiadores a buscar novos meios para se analisar a história, ampliando desse modo a perspectiva documental. A partir dessa investida no desbravamento por novas fontes, a noção de documento e texto alargou-se e compreendeu toda a produção material e espiritual humana possibilitando à história uma chance de sair do campo das histórias particulares e individuais, constantemente compreendida na narrativa dos grandes acontecimentos e de seus personagens “principais”. Enxerga-se então a possibilidade de partir do estudo do individual para o transindividual na revelação das especificidades de momentos históricos, abarcando e entendendo todos os vestígios do passado como matéria válida para o historiador. Logo, sob esse novo olhar historiográfico, “[...] novos textos, tais como a pintura, o cinema, a

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina – PPGH/UFSC. Email: jurydallagnol@gmail.com

fotografia etc., foram incluídos no elenco de fontes dignas de fazer parte da história e passíveis de leitura por parte do historiador.”²

Sendo assim, qual a importância e a viabilidade das fontes fotográficas para o estudo da história?

Para os historiadores a fotografia coloca em evidência a sua importância como fator de documentação histórica e como *agente* da história quando nos mostra que é um elemento que entra de modo ativo em processos históricos. Basta pensar no papel que esta teve como instrumento de propaganda nos fascismos europeus, nas ditaduras latino-americanas, na divulgação do “*american way of life*” norte-americano e, em geral, lembremos sua importância na difusão de modelos comportamentais e ideológicos em todo o mundo. Logo, o aspecto que mais nos interessa debater aqui, historicamente e metodologicamente falando, é o concernente à história na fotografia e as dificuldades metodológicas basilares que se apresentam aos historiadores para apresentar perspectivas históricas através da imagem capturada.

A importância da imagem fotográfica se dá então a partir do momento que a fotografia ilustra a aceção de compreender a constituição de uma nova representação de sujeito no espaço público, fazendo parte de uma nova cultura visual e uma nova pedagogia do olhar. As imagens técnicas, através do olhar de quem as produzia, buscavam um perfil que fosse ao encontro dos interesses dos seus consumidores, principalmente da elite política, social e econômica. A fotografia, portanto, ajuda na compreensão dos comportamentos de determinados grupos sociais e na forma como eles eram distinguidos, ilustrando, singularmente, suas experiências e seu cotidiano.

É de suma importância que se lembre que as imagens captadas por distintos autores em diversos contextos históricos estão sempre atreladas a visões ambíguas e, por isso mesmo, devem sempre ser tratadas como passíveis de distintas interpretações. Por estarem carregadas de subjetividades e ambiguidades é que o uso da fotografia na composição do conhecimento histórico é precisamente o foco deste artigo, pois, ao mesmo tempo em que permite uma nova possibilidade de análise histórica através de uma forma pictórica de vislumbrar o passado, também demanda uma necessidade latente de aprender como captar a história através desse código.

² CARDOSO, Ciro Flamarion; MAUAD, Ana Maria. História e imagem: os exemplos da fotografia e do cinema In: Ciro Flamarion Cardoso; Ronaldo Vainfas (orgs.). **Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997. p. 569.

Assim, a pesquisa histórica que tem como norte as fotografias como fonte de estudo requer imprescindivelmente uma atenta discussão teórico-metodológica que permita utilizar as fotografias na análise histórica, no sentido de que as dimensões contraditórias do real na imagem possam ser unificadas à pesquisa histórica. O objetivo então é apresentar um debate teórico-metodológico que tende a acionar os documentos visuais à pesquisa histórica e que envolve a compreensão histórica da fotografia e sua relação com a experiência vivida e com o conhecimento constituído pelas diferentes áreas das ciências humanas.

II. A fotografia e a produção do conhecimento histórico

“Você não tira uma foto, você cria uma foto.”

Ansel Adams

A proposta de análise da mensagem fotográfica relaciona-se a uma visão distinta e pouco usual de identificação das elaborações dos códigos de comportamento da sociedade e às suas representações sociais no momento histórico o qual viviam. À medida que a máquina fotográfica inseriu-se pouco a pouco no dia-a-dia das pessoas, estas tomaram consciência ativa do seu poder de mobilização visual, gerando assim um movimento que desencadeou uma nova educação do olhar, promovida pela vasta circulação de determinados tipos de fotografias, à materialização dos códigos de conduta e representações sociais que passavam a regular as relações nas ações de fabricação de significado social hegemônico. Desse modo, as possibilidades de análise histórica tendo a fotografia como fonte multiplicam-se consideravelmente, contudo essa linguagem imagética que também é uma convenção não fala por si só, é necessário conhecê-la e decifrá-la.

Em *A mensagem fotográfica*, Roland Barthes assegura que a imagem fotográfica é uma mescla de fatores onde, primeiramente, é arquitetada em parte por um dispositivo técnico que apreenderia um real legítimo e, em segundo plano, corroborada por uma missiva impregnada de conteúdo histórico e cultural.³ Por esse viés, analisar acervos documentais fotográficos que revelem a sociedade em geral, dentro de uma perspectiva

³BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. In: BARTHES, R. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 11-25.

relacional que privilegie a técnica fotográfica e a construção histórica e cultural a qual a imagem está inserida faz-se conveniente ao trabalho do historiador, pois faz crescer o olhar e o campo de estudo, abrangendo muito mais do que somente a imagem, mas também as semelhanças e as diferenças do processo de construção ideológico, simbólico e visual da sociedade e de seus partícipes, enfatizando os diferentes olhares dados por grupos distintos, principalmente no que tange as suas representações. Nota-se dessa forma como a fotografia pode auxiliar na formação de ideologias e de sujeitos políticos abarcados em diferentes processos históricos.

Sim, a fotografia tem intrínseca a sua forma uma gama de possibilidades de estudo e interpretação, algo que ultrapassa a sua condição de somente lembrança de algo que ficou para trás e que se conforma como uma mensagem que se ordena através do tempo, tanto como imagem/monumento quanto como imagem/documento⁴, tanto como depoimento direto quanto como depoimento indireto do passado⁵. Talvez seja por isso mesmo que frequentemente escutamos um ditado popular que enaltece a condição da imagem em relação à escrita e que perdura no tempo através dos seguintes vocábulos: *“uma imagem vale mais que mil palavras”*. É certo que este dito popular tem em seu âmago uma razão desconcertante, contudo, é necessário compreender que cada imagem pode ser vista e decifrada de maneiras distintas, através de conjecturas e métodos diversificados, e que cada análise sobre sua construção irá revelar entrelinhas que elucidarão sua recepção na sociedade, às amarrações entre a conjuntura histórica, social e cultural da fotografia, e as representações que ela invoca no mundo artístico que a cerca.

Assim, para o historiador, ao mesmo tempo em que a fotografia aparece como um leque de oportunidades, também emerge como uma memória documental carregada de armadilhas. Para Peter Burke, é necessário alertar aos historiadores sobre os riscos de se trabalhar com a fonte visual, pois, assim como para o pesquisador a fotografia é uma fonte de pesquisa, para o criador da imagem muitas vezes esta não tem este caráter. Segundo o historiador inglês, na grande maioria das vezes os artistas/fotógrafos não concebem suas obras com o desígnio de que no futuro elas possam ser testemunhas oculares do passado.⁶ A interpretação da imagem surge então como uma das

⁴LE GOFF, Jacques “Documento /monumento”, In: **Memória-História**, Enciclopédia Einaudi, vol. I. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1985.

⁵BLOCH, Marc. **Introdução à história**, 5ª ed., Lisboa, Coleção Saber, Pub. Europa-América, s/d.

⁶BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: História e imagem. Bauru: EDUSC. 2004.

problemáticas primeiras da pesquisa fotográfica porque no seu interior há o ponto de vista daquele que a criou, um ponto de vista diferente do historiador, logo, as influências culturais, sociais, políticas e artísticas da fotografia e do seu criador podem, se o historiador não os compreender na pesquisa, criar um equívoco histórico em sua análise.

Eduardo França Paiva, em seu livro *História & Imagem*, comenta sobre os problemas de se trabalhar com imagens que estão imbuídas de ideologias e conceitos de seus criadores. Para o autor a problemática de se trabalhar com artistas/autores que possuem ideais, princípios e pretensões, é que as obras acabam herdando de seus criadores significados e sentidos. Ainda segundo Paiva, a iconografia é seguramente uma das fontes mais ricas para o historiador porque carrega encravada “[...] as escolhas do produtor e todo o contexto qual foi concebida, idealizada, forjada ou inventada. Nesse aspecto, ela é uma fonte [...] e, assim como as demais, tem de ser explorada com muito cuidado.”⁷

As imagens saem então de um campo a muito relegadas a elas, o do meramente artístico, para possibilitar uma ascensão no panteão das fontes históricas. Contudo, mesmo inclusas hoje na gama de possibilidades da pesquisa histórica, muitos historiadores as utilizam ainda somente como meras ilustrações do assunto qual estão investigando. Não as pensam como fontes primárias e fidedignas para interpretação histórica, e quando as usam cometem equívocos por simplesmente não as compreenderem ou compreender somente o evidente, o que salta aos olhos e não o que está por trás da imagem. As imagens abarcam no seu todo muito mais do que o óbvio, para Eduardo França Paiva:

Enfim, já não as tomamos como simples “ilustrações”, “figuras”, “gravuras” e “desenhos”, que servem para deixar o texto mais colorido, menos pesado e mais chamativo para o pequeno leitor ou mesmo para o adulto. A iconografia é tomada agora como registro histórico realizado por meio de ícones, de imagens pintadas, desenhadas, impressas ou imaginadas e, ainda, esculpidas, modeladas, talhadas, gravadas em material fotográfico e cinematográfico. São registros com os quais os historiadores e os professores de história

⁷ PAIVA, Eduardo França. **História & Imagens**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. p. 17

devem estabelecer um diálogo contínuo. É preciso saber indagá-los e deles escutar as respostas.⁸

Pensar as imagens. Talvez seja este o grande mote da pesquisa iconográfica. A reflexão sobre o que ficou de fora da representação fotográfica e foi relegado ao deslombro quem sabe constitua ao historiador o trabalho mais prazeroso no trato com a fonte imagética. O pesquisador necessita pôr a fotografia em seu período e pensá-la em relação à cultura visual, ao aparente que faz consideração ao campo do poder, à tirania do olhar e à visão relacionada aos aparelhos e aos métodos de observação e aos papéis do observador.⁹ Um trabalho exaustivo, mas que pode gerar bons frutos na pesquisa histórica. Carregada de várias influências e mensagens, a imagem deve ser tratada como vimos até aqui com desconfiança e método. As diversas possíveis interpretações sobre tempos idos, perpetradas no quadro imagético e fora dele devem ser analisadas através de metodologias próprias para tanto.

Segundo Peter Burke, é nos anos iniciais do século XX, mais precisamente na escola de Warburg, em Hamburgo, que um método de análise começa a ser discutido quanto as suas possibilidades e as alternativas que ele implica no uso da pesquisa histórica. Essa metodologia foi designada como método iconográfico ou iconológico, e segundo o autor, tem entre seus maiores defensores Aby Warburg (1866-1929), Fritz Saxl (1890-1948), Erwin Panofsky (1892-1968), e Edgar Wind (1900-1971) ¹⁰. Consiste ela em uma divisão de três níveis de análise, os quais, para se ter êxito, necessitam que sejam relacionados corretamente a um conhecimento substancial sobre a cultura onde a imagem foi produzida.

O primeiro desses níveis era a descrição pré-iconográfica, voltada para o 'significado natural', consistindo na identificação de objetos (tais como árvores, prédios, animais e pessoas) e eventos (refeições, batalhas, procissões, etc.). O segundo nível era a análise iconográfica no sentido estrito, voltado para o 'significado convencional' (reconhecer uma ceia como a *Última Ceia* ou uma batalha como a Batalha de Waterloo). O terceiro e principal nível, era o da interpretação iconológica, distinguia-se da iconografia pelo fato de se voltar para o 'significado intrínseco', em outras

⁸ PAIVA, *Op. Cit.* p. 17.

⁹ MENEZES, Ulpiano B. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares: o ofício do historiador. **Revista Brasileira de História**, v. 23, n. 45, p. 11-36, jul. 2003.

¹⁰ BURKE, *Op. Cit.* p. 44-45.

palavras, 'os princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, um período, uma classe, uma crença religiosa ou filosófica'. É nesse nível que as imagens oferecem evidência útil, de fato indispensável, para os historiadores culturais.¹¹

Contudo, o método proposto pela Escola de Warburg encerra alguns problemas pontuais como bem sinaliza Burke. Para ele, a metodologia iconográfica ou iconológica é uma forma de trabalho indispensável ao historiador das imagens, porém o que lhe falta é o interesse pelo contexto social. Além de não se preocupar para qual objetivo ou desígnio a obra foi feita, preocupa-se menos ainda com a sua utilização dentro do contexto histórico. Sendo assim a técnica iconográfica dos estudiosos de Warburg engloba a conjuntura europeia num aglomerado total, perpetrando anacronismos e fracassando em imagens que não possuem alegorias pictóricas. Assim mesmo, apesar das falhas, é uma técnica importante para os estudiosos das imagens. Para Peter Burke, se aliada a outras visões metódicas como a psicanálise, o estruturalismo e a teoria da recepção, a iconografia pode buscar nas imagens o contexto social que influencia os artistas nos seus arranjos, como a conjuntura política, social e cultural que tem atuação direta sobre as fabricações imagéticas. Dentre estas visões, foquemos no método estruturalista e pós-estruturalista que busca ponderar a semiologia da imagem.

As pesquisas que privilegiam imagens como fontes primárias, mais precisamente a fotografia, ganharam força com o advento da Nova História Cultural, movimento que procurou contrapor às novas problemáticas da pesquisa histórica com o alargamento do corpus documental, somando às pesquisas a utilização de fontes não escritas, como as iconográficas e as sonoras. Assim, a partir da década de 1970 houve um aumento considerável nas pesquisas relativas a imagens fotográficas, principalmente no que tange a reflexão sobre o célere processo de alteração da paisagem e da sociedade urbana no decorrer do século XX¹².

Junto a esse processo de expansão de fontes e métodos, a semiologia ou semiótica veio corroborar com um novo modo de interpretação das imagens para uso da pesquisa histórica. Sendo a semiologia o que podemos chamar de sistema de signos, seu método então consiste na interpretação do significado de cada imagem. Por esse viés analítico, a imagem pertence então a um todo maior onde é feita de múltiplos signos,

¹¹BURKE, *Op. Cit.* p. 44.

¹² MAUAD, Ana Maria. (Org.). **Anais do Museu Histórico Nacional**. v. 2, 1ª. Parte, 2000.

assim, unindo todos os signos, compõem-se a linguagem pela qual se comunicará a imagem. Este apontamento sobre a análise semiótica de imagens inspirou a preparação por parte dos pesquisadores de um enfoque histórico-semiótico que, sem a ambição de ser categórico, vem sendo aproveitado com sucesso em diversos tipos de fotografias.

Talvez, para exemplificar o uso desta metodologia não haja melhor conjunto de obras do que as da historiadora brasileira Ana Maria Mauad. Além de sua tese de doutorado¹³, na qual foi usada a metodologia histórico-semiótica a partir da análise de duas séries fotográficas (coleção familiar e fotografias de imprensa), a autora já aplicou o método em outras séries fotográficas, temas de alguns artigos como: “*‘O Olho da História’: análise da imagem fotográfica na construção de uma memória sobre o conflito de Canudos*” e “*O século faz cinquenta anos: fotografia e cultura política em 1950*”. Nestes trabalhos, a fotografia enquanto elemento desta rede complicada de sentidos, revela, por meio da fabricação da imagem, uma pista, ou seja, a imagem avaliada como obra de trabalho humano pauta-se em códigos convencionalizados socialmente, tendo, sem equívoco, “[...] um caráter conotativo que remete as formas de ser e agir do contexto no qual estão inseridas as imagens como mensagens. Entretanto, tal relação não é automática, pois, entre o sujeito que olha e a imagem que elabora, ‘existe muito mais do que os olhos podem ver’”.¹⁴

Entretanto, para chegar ao ponto analítico crucial em suas pesquisas, a autora estabelece para sua análise das imagens fotográficas categorias fundamentais que orientam um método de interpretação das fotografias através da semiologia. Estes estão definidos do seguinte modo:

I – Espaço fotográfico: Compreende o recorte espacial processado pela fotografia. Incluindo-se a natureza do espaço, como se organiza, que tipo de controle pode ser exercido na sua composição e a quem este espaço está vinculado: amador ou profissional. Nessa categoria estão sendo considerados os itens contidos no plano da expressão. Respectivamente: tamanho, formato, enquadramento, nitidez e o produtor.

II – Espaço geográfico: Compreende o espaço físico representado na fotografia. Procura-se caracterizar os lugares fotografados, a trajetória de

¹³ MAUAD, Ana Maria de S. A. **Essus**: sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social pela classe dominante no Rio de Janeiro na primeira metade do século XX. 1990. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Niterói: UFF, 1990. 2. v.

¹⁴ CARDOSO, Ciro Flamarion; MAUAD, Ana Maria. *Op. Cit.* p. 574.

mudanças ao longo dos anos que a coleção cobre e nessa trajetória as oposições cidade e campo, fundo artificial e natural e espaço interno e externo. Nestas categorias estão incluídos os itens: local retratado, ano e atributos da paisagem, todos contidos no plano do conteúdo.

III – Espaço do objeto: Compreende os objetos fotografados tomados como atributos da imagem fotográfica. Analisa-se a partir dessa categoria a lógica existente na representação dos objetos, sua relação com a experiência vivida e com o espaço construído. Estão incluídos na sua composição os itens tema da foto, objetos retratados, atributos das pessoas e atributos da paisagem.

IV – Espaço da figuração: Compreende as pessoas retratadas, a natureza deste espaço, a hierarquia das figuras e outros atributos. O item pessoas retratadas, do plano de conteúdo, e atributos das pessoas, do plano de conteúdo, e a distribuição dos planos e objetivo central, do plano de expressão, integram essa categoria.

VI – Espaço da vivência: Compreende o tema da foto. As atividades que mereciam ser fotografadas e os tipos de fotos que destas surgiam. Os índices, tema da foto, local retratado, figuração, produtor e as principais opções técnicas compõem esta categoria.¹⁵

Fontes não falam por si. Para fazê-las responder a questão construída pelo historiador é necessário que este adote procedimentos teórico-metodológicos adequados a seus interesses analíticos. Nesse caso, alguns conceitos teóricos centrais são particularmente importantes para atingir os objetivos do trabalho proposto. Por isso mesmo a autora relaciona e cruza os padrões técnicos envolvidos na forma de expressão das imagens com os padrões de conteúdo para elaborar a sua interpretação dos códigos de representação social. Deste modo, a fotografia, construída mentalmente e captada pela lente do fotógrafo é o modo inovador de representação cotidiana dos movimentos políticos populares, bisbilhotando-os na intimidade e, também, por vezes tirando-lhe a serventia necessária.

Neste caso, a proposição formulada por Ana Maria Mauad, de enxergar a fotografia como um texto icônico que antes de depender de um código é algo que institui um código, pode ajudar na compreensão das imagens escolhidas para serem interpeladas historicamente. A representação imagética, “[...] ao assumir o lugar de um objeto, de um acontecimento ou ainda de um sentimento”, segundo a autora, “incorpora

¹⁵ MAUAD, Ana Maria. Fotografia e história: possibilidades de análise. In: CIAVATTA, M.; ALVES, Nilda (Org.). **A leitura de imagens na pesquisa social: história, comunicação e educação**. São Paulo: Cortez, 2004. p. 30.

funções sígnicas”.¹⁶ E é este signo que o historiador deve decifrar e decodificar para poder entender a dimensão histórica da imagem fotográfica.

III. Fotografia; Cidade; Movimentos operários.

“Em relação a muitas dessas fotos, era a História que me separava delas. A História não é simplesmente esse tempo em que não éramos nascidos?”

Barthes, R. A câmara clara, p. 96-97

Nos anos iniciais do século XX, repórteres fotográficos andavam céleres pelas ruas movimentadas das capitais latino-americanas em busca do instante perfeito. A imagem que cobiçava captar o momento da vida “real” seria a atração, o carro chefe da venda de jornais e semanários e teria impacto conflituoso sobre a população visto que, a sua análise, desde o seu nascimento, é subjetiva.

A fotografia representou um novo – e importante – salto em termos de multiplicação e propagação da informação, além de abrir novos campos nas representações visuais. Por isso mesmo foi de suma importância para captar através de suas lentes agitações político-sociais que abalaram a rotina destas capitais: o movimento operário.

Os conflitos operários têm suas origens, sua gênese, sempre ligada às áreas citadinas, urbanas. As grandes cidades, onde as indústrias haviam reunido uma população trabalhadora pobre tornou-se um caldeirão efervescente quando esta classe se lançou a luta em busca de melhores condições de trabalho e salário e sob diferentes signos ideológicos. Cansados da exploração inescrupulosa de seus empregadores, os trabalhadores tomaram consciência ativa da precariedade de sua situação e se mobilizaram em massa para buscar modificações substanciais em seus campos laborais.

Segundo Romero, a História da América Latina tem deste modo, por sua vez, a cidade como o foco ativo dessa história. A urbe latino-americana é decorrência de consecutivos acordos e obrigações de muitos aspectos do existente com a difícil manifestação do moderno: a cidade como distinto plano urbano inicial.¹⁷ Contudo, os arquitetos da modernidade urbana não imaginavam que, em dado momento da história,

¹⁶ MAUAD, Ana Maria. **Através da Imagem: Fotografia e História – Interfaces**. Tempo. v. 1. n. 2, p. 73-98, Rio de Janeiro, Depto. de História, UFF, Dez. 1996. p. 93.

¹⁷ ROMERO, José Luis. América Latina. **As cidades e as ideias**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004, p.9.

os trabalhadores que viviam as margens impregnariam sua urbe com o mal estar das greves gerais e dos discursos operários inflamados, fatos estes que se enraizaram de tal forma na cidade moderna que a aura elitista e positivista de ordem e progresso balançou e ruiu.

Em meio a essa agitação político social quase sempre estava presente um fotógrafo ou fotógrafa. E através do trabalho destes, hoje, pode-se perceber que o dispositivo fotográfico nos anos iniciais do século XX se instaurou como um novo divisor na questão da reprodução da imagem. Na visão de Walter Benjamin, ao alocar a fabricação imagética sob o signo da objetividade (óptica) e da reprodutibilidade (técnica) a fotografia cunhou um novo meio de expressão artística e passou a ser aventada como uma espécie de ícone da modernidade.

Trabalhar com material fotográfico de época, portanto, é tentar perceber a materialização da experiência vivida sob o olhar de diferentes fotógrafos, os quais, através de seu trabalho, do seu olhar, nos lançam vários desafios como indagações sobre o processo de criação, de massificação e desvendamento de uma intrincada rede de significações anexa à fotografia. Logo, por meio do exame semiótico minucioso da mensagem fotográfica podemos inventariar a elaboração dos códigos de comportamento de classe às suas representações sociais, algo que é de grande valor a pesquisa histórica.

Fotógrafos e fotógrafas de todos os tipos e patamares da sociedade novecentista captaram seu olhar sobre o movimento operário urbano. Para o historiador esse trabalho de captação da imagem por um sujeito, em outra época, configura-se como uma provocação: aproximar-se do que não foi confessado pelo olhar fotográfico. A proposta de análise da mensagem fotográfica relaciona-se a uma visão distinta e pouco usual de identificação das elaborações dos códigos de comportamento da classe trabalhadora e às suas representações sociais no momento histórico o qual tomaram consciência ativa da precariedade de sua situação, mobilizando-se em busca de modificações substanciais em suas rotinas laborais, saindo às ruas e agitando a fleuma dos novos passeios modernos que figuravam nos centros das grandes cidades.

Esses movimentos grevistas e sociais desencadearam um mal-estar dentro dos governos vigentes e esse sentimento acre gerou condutas assinaladas por brutais repressões que também foram expressas através da fotografia. Implementou-se assim a educação do olhar, promovida pela vasta circulação de determinados tipos de fotografias, à materialização dos códigos de conduta e representações sociais que

passavam a regular as relações nas ações de fabricação de significado social hegemônico. Para Boris Kossoy, a fotografia, desde o seu nascimento, foi um dos aparelhos cogentes para a conquista de corações e mentes já que constitui uma realidade própria, “uma segunda realidade construída, codificada, sedutora em sua montagem, em sua estética, de forma ingênua, inocente, mas que é, todavia, o elo material do tempo e espaço representado, pista decisiva para desvendarmos o passado”.¹⁸

Logo, para caminhar de encontro aquilo que não surge imediatamente no olhar fotográfico, tem que se entender e perscrutar as relações entre signo e imagem, captar os aspectos da missiva que a imagem fotográfica forma, e, sobretudo, colocar a fotografia no cenário cultural no qual foi germinada, entendendo-a como uma opção concretizada de acordo com certa visão de mundo. Subsídios que uma análise histórica semiótica pode proporcionar.

A fotografia permite adentrar em um mundo imaginário da sociedade a partir de um mundo real pregado como prova de vivência, incidindo assim na inserção do próprio ser humano no tempo e no espaço. O intento desta discussão se conforma, portanto, em analisar acervos documentais fotográficos que revelem um personagem singular desta trama de significações imagéticas dentro do contexto operário e urbano: os trabalhadores e trabalhadoras nos primeiros anos do século XX no Brasil.

Pesquisar a representação visual dos operários e operárias através da fotografia compreende então no entendimento de como se constituiu um perfil fotográfico destes sujeitos por intermédio de vários agentes como jornais, revistas ilustradas, álbuns particulares de fotógrafos, fábricas, sindicatos e os próprios operários. Investigar e analisar as representações dos protagonistas revolucionários, seus líderes e demais participantes, verificando como foram elaboradas as imagens do poder político, da sociedade, das manifestações, do trabalho nas fábricas, buscando entender como foi representado visualmente dentro desse contexto os trabalhadores é fundamental para o entendimento do seu lugar naquele espaço-tempo. O estudo das semelhanças e das diferenças do processo de construção ideológico, simbólico e visual dos movimentos operários e de seus partícipes, enfatizando os diferentes olhares dados por grupos distintos, principalmente no que tange as representações dos trabalhadores é um campo de pesquisa que pode descortinar o significado dos eventos políticos e sociais nos primeiros anos do novecento brasileiro.

¹⁸ KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê, 2000.

Essa ideia torna-se, desse modo, duplamente interessante: por um lado, porque confronta as múltiplas identidades e as experiências dos trabalhadores em arenas sociais e políticas distintas, por meio de um sistema sógnico não-verbal, ao longo do tempo; por outro, porque busca-se analisar como costumes compartilhados serviram de alicerce para a reivindicação de direitos ou para sua ampliação, e como tais direitos ecoaram na esfera pública.

O uso de fotografias para entender o movimento operário justifica-se então por alçar os trabalhadores a objeto principal de pesquisa dentro da história do trabalho, ambicionando revelá-los através de uma análise histórico-semiótica de séries fotográficas particulares e da imprensa de época. Uma proposta que tem sua origem arraigada à missiva posta pelos pais dos Annales, Marc Bloch e Lucien Febvre, em 1929, e que invita os historiadores a saírem de seus escritórios e farejarem, assim como o ogro da fábula, “a carne humana”¹⁹, em qualquer lugar onde pudesse ser descoberta e por quaisquer meios.

Para tanto, é relevante analisarmos as fotografias do mundo operário durante o contexto de conformação das lutas operárias, para compreendermos como elas foram retratadas, notadas pelas lentes dos fotógrafos e fotógrafas, podendo assim, averiguar por meio da apreciação imagética, quais papéis e posições sociais exerceram naquela conjuntura, quais espaços e lugares ocupavam, quais práticas e representações podem ser apreendidas, e ainda quais usos foram feitos da imagem operária numa sociedade que estava vivenciando um processo de formação e consolidação de uma modernidade industrial urbana. Logo, a imagem se institui em um componente essencial, porque a fotografia registra as conquistas e derrotas, o que colabora para a percepção de uma história em que os trabalhadores são sujeitos ativos, partícipes e edificadores da sociedade.

As imagens fotográficas constituem-se desse modo como ferramentas úteis, pois motivam o que deveria ser lembrado e o que deveria ser esquecido. Dialogar com as fotografias produzidas por autores distintos no início do século XX e que abarcam o mundo operário permite ao pesquisador expor o universo de relações que se desponha e muitas vezes se oculta por entre as “sinuosidades” da fotografia e do mundo do trabalho. Põe-se de acordo então com aquilo que Bakhtin deliberou como método

¹⁹ BLOCH, Marc. Introdução à história. Lisboa: Europa-América, s/d. p. 28.

histórico-alegórico²⁰; ou seja, trata de cogitar as redes de episódios por trás das imagens que, de um jeito ou de outro, sedimentaram universos simbólicos e promoveram a cultura imagética dentro das sociedades urbanas. Visa dessa maneira estudar os trabalhadores adequados e adaptados a diferentes realidades através de imagens produzidas e reproduzidas por diferentes mídias e sujeitos, em um momento que tem como características conceituais a inspiração, o desenvolvimento, a experiência arriscada, a exultação, a mudança e a automudança de tudo e de todos, bem como, no mesmo intervalo de tempo, o envelhecimento instantâneo, o desmoronamento do passado e a ameaça de mudança constante dos espaços e dos costumes.

IV. Conclusão

“Se uma foto não está suficiente boa, é porque você não se aproximou o suficiente.”

Robert Cappa

Este artigo se propôs a debater, a por em pauta, algumas discussões inerentes à fotografia na história e ao uso da fotografia no processo de produção do conhecimento histórico, principalmente no que concerne aos estudos dos movimentos operários brasileiros no início do século XX. É claro que não abarcou e arrolou a gama total de estudos produzidos sobre o assunto, o que pretendeu foi reconhecer a força das imagens dentro da sociedade e na própria história da sociedade, bem como buscar delinear ferramentas que nos ajude a entender o processo histórico através da utilização das imagens. Sendo assim, o que podemos atestar até o momento é que o estudo das imagens já faz parte do panteão de fontes próprias para o estudo da história, ou seja, toda imagem é histórica.

Quanto ao método, os trabalhos supracitados admitem uma série de cogitações teórico-metodológicas sobre o emprego das imagens fotográficas no trabalho historiográfico. Mais do que isso, comprovam que não há receitas prontas. Da proposta iconológica a semiologia, o que se vê são intersecções entre diversas linhas de pensamento que confluem para um resultado final que é a de interpretação interna e externa da imagem.

²⁰ BAKHTIN, Mikhail. Questões de Literatura e de Estética. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1993.

O caminho indicado é também uma opção por parte do pesquisador. Num conjunto de reflexões possíveis sobre o estudo da imagem ele deve ter um norte a seguir, mas também um olhar atento a possíveis outras direções. Nestes rumos o importante não é saber se a imagem mente ou não, mas sim saber por qual motivo ela mentiu naquele determinado momento.

Assim sendo, a imagem é mais do que fonte, ela é um propósito, um problema, cabe então ao historiador buscar na sua origem as mentes de seus produtores e de seus observadores para tentar utilizá-la na composição de certo conhecimento sobre o passado e, deste modo, finalmente, tentar visualizá-la em paz.

Bibliografia

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética**. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1993.

BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. In: BARTHES, R. **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 11-25.

BENJAMIN, Walter (1994), “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, in Walter Benjamin. **Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. 7.^a ed. São Paulo: Brasiliense. (Obras escolhidas; v. 1).

BLOCH, Marc. **Introdução à história**, 5^a ed., Lisboa, Coleção Saber, Pub. Europa-América, s/d.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: História e imagem**. Bauru: EDUSC. 2004.

CARDOSO, Ciro Flamarion; MAUAD, Ana Maria. História e imagem: os exemplos da fotografia e do cinema In: Ciro Flamarion Cardoso; Ronaldo Vainfas (orgs.). **Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**, São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

LE GOFF, Jacques “Documento /monumento”, In: **Memória-História**, Enciclopédia Einaudi, vol. I. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1985.

MAUAD, Ana Maria de S. A. **Essus: sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social pela classe dominante no Rio de Janeiro na primeira metade do século XX**. 1990. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Niterói: UFF, 1990. 2. v.



MAUAD, Ana Maria. (Org.). **Anais do Museu Histórico Nacional**. v. 2, 1ª. Parte, 2000.

MAUAD, Ana Maria. Através da Imagem: Fotografia e História – Interfaces. **Tempo**. v. 1. n. 2, p. 73-98, Rio de Janeiro, Depto. de História, UFF, Dez. 1996.

MAUAD, Ana Maria. Fotografia e história: possibilidades de análise. In: CIAVATTA, M.; ALVES, Nilda (Org.). **A leitura de imagens na pesquisa social: história, comunicação e educação**. São Paulo: Cortez, 2004.

MENEZES, Ulpiano B. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares: o ofício do historiador. **Revista Brasileira de História**, v. 23, n. 45, p. 11-36, jul. 2003.

PAIVA, Eduardo França. **História & Imagens**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

ROMERO, José Luis. América Latina. **As cidades e as ideias**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.