

MESA REDONDA

ALGUMAS NOTAS SOBRE A HISTORICIDADE DO REGISTRO FOTOGRÁFICO

Maurício Lissovsky

1) A FOTOGRAFIA DEVIDAMENTE HISTORICIZADA

O tema do presente painel - fontes - nos força a deixar de lado as "aplicações" historiográficas da fotografia: que tipo de história ela ajuda a construir ou quais objetos lhe são mais apropriados. Assumo portanto apenas a tarefa de empreender a uma pequena revisão crítica das soluções mais ou menos consensuais a que conduziu, nos últimos anos, a reflexão sobre "a fotografia como fonte" e aponto para algumas questões que, na minha opinião, situam-se no horizonte de especulação mais imediato.

Grande parte dessa discussão despendeu-se na constituição de uma metodologia adequada a utilização da fotografia e no estabelecimento de uma "crítica" eficaz. O primeiro inimigo a ser enfrentado pareceu ser a "objetividade" do registro fotográfico - ou seu ilusionismo "homológico". Esta "batalha teórica" inicial parece ter perdido seu apelo, pois bem pouca gente, hoje em dia, sustentaria, diante da parcialidade das outras fontes, o caráter objetivo do testemunho fotográfico.

A elaboração de uma "metodologia" de tratamento da fotografia visava ainda, creio, sua legitimação enquanto "documento histórico" - afinal, o status de sua historicidade não lhe seria concedido gratuitamente. Intervenções diversas convergiram para uma espécie de consenso, um entendimento de base de que a "crítica" do registro fotográfico deveria fundar-se nos três elementos que se associam no seu processo de produção. O objeto do registro (o conteúdo da imagem, ou o seu "assunto"), o sujeito do processo (o fotografo), o **medium** (o aparelho, a tecnologia). Considerar estes três elementos significava, em alguma medida, admitir que o registro fotográfico era o efeito de uma interação do olho do fotografo com o olho da câmera, e que não poderia ser trabalhado sem considerar estes dois olhares e sua articulação.

A associação dos três elementos alguém um dia chamou "tripé" da produção do registro fotográfico e o apelido pegou, seja por seu efeito didático ou pela analogia que lhe garantia a propriedade. Dar conta destes elementos equivaleria a empreender plenamente a crítica da fonte e, naturalmente, também a sua classificação exaustiva.

Em torno do objeto, ou da cena (como prefiro designar o assunto da imagem fotográfica), as investigações deveriam conduzir a "contextualização": no processo, na conjuntura, no

acontecimento. Este tipo de contextualização associou-se, nos sistemas de recuperação automatizado de informações, à noção de descritores. Um segundo movimento seria de “identificação”: do lugar dos personagens, dos artefatos (frequentemente lidos como “atributos” – termo contrabandeado da hagiografia -, pertinentíssimos quando se trabalha com retratos). Na automação, aproximaram-se dos identificadores.

A experiência mostrou que as investigações em torno do conteúdo dos registros fotográficos eram favoráveis por investimentos “fora da imagem”: a consulta a documentos textuais, depoimentos ou coleções de objetos e as outras fontes iconográficas. Recurso extremo, mas em alguns casos bastante útil: ir ao próprio local onde o registro foi produzido, de modo a aprender-lhe melhor as circunstâncias.

Uma segunda investigação do contexto da cena, não menos importante, voltar-se-ia para a forma de expressão de um conteúdo dado. Fundamentalmente um exercício de análise comparativa que toma séries de imagens, colecionadas pelo pesquisador por sua afinidade cronológica ou temática. Tal análise permite contextualizar o registro no âmbito da história da fotografia.

A preocupação com o sujeito frequente se confunde com a “investigação de autoria” do registro: a identidade do fotógrafo, suas motivações, as condições de produção da imagem. As perguntas consagradas neste aspecto dizem respeito à sua profissionalização, padrões estéticos, finalidade do registro (culto familiar, diletantismo fotoclubístico, divulgação, documentação técnica, controle social, etc.) subordinação (imprensa, governo, empresa). No caso de fotografias de imprensa, existem sempre algumas perguntas adicionais relativas à economia editorial (hierarquia de temas e espaços e usos da imagem) do veículo para o qual o registro foi produzido e, em particular, 05 3 sua utilização deste ou daquela maneira.

Admitir que a fotografia é uma imagem técnica tornou, sem dúvida, imperativo que a “metodologia” incorporasse uma investigação em torno da tecnologia utilizada na produção de cada fonte em particular: a mais sutil de suas mediações. Descartaria apenas que a tecnologia é mais vulgarmente pensada a partir dos “limites” que impõe à produção dos registros em determinados “estágios” da técnica. Tomada deste modo, a “crítica” da tecnologia mais atrapalha do que ajuda, pois para o fotógrafo que opera o aparelho (na daguerreotipia ou no still-video) a técnica menos “limita” que “resolve”. Favorece, induz soluções formais, repertório temáticos etc.

2. NEM TODO TRIPÉ TEM TRÊS PERNAS

Sim, há um tripé. Do ponto de vista das metodologias sua existência contribuiu para a sistematização dos trabalhos e alguma complementaridade bastante profícua entre eles. Mas um breve passeio pelas aproximações “teóricas” da imagem fotográfica, no mesmo período não é capaz de garantir conformidade (não digo uniformidade) entre as leituras. Tomo para comparação quatro ensaios bastante conhecidos e submeto a todos, inclusive o tripé, a infame redução para álgebra. Nenhum de seus autores discordaria, creio, que a fotografia é um processo que toma de um lado o Mundo (em toda a sua variedade e profundidade) e o dispõe, aqui mesmo, sob forma de imagem (“técnica”):

$$1 - \quad M \Rightarrow \quad I$$

Deste processo participam três elementos – ou intervenientes – que constituem o tal tripé: o objeto, o sujeito, a técnica. Apresento o esquema, arbitrariamente concebido, abaixo:

$$2 \quad - \quad M \quad \Rightarrow \quad O \quad \Rightarrow \quad I$$

(O objeto é recortado no Mundo e é deste que se re/produz uma imagem técnica)

$$3^a \quad M \wedge S \Rightarrow O$$

$$3b - O \wedge T \Rightarrow I$$

(O sujeito participa predominantemente da seleção e recorte do objeto; e a técnica, da sua transposição em imagem bidimensional).

Em Roland Barthes a ênfase recai sobre o sentido “testemunhal” da imagem fotográfica – alguns diriam, sua função indicativa. Esta ganha insistente expressão no noema “isto foi”. A leitura de Barthes, portanto, toma processo fotográfico em sua forma mais reduzida (1. $M \Rightarrow I$) Pouco importa neste caso se há ou não uma identidade plena entre mundo e imagem. Ainda lhes resta sempre uma semelhança, que decorre, em última instância, dos vestígios de mundo que impressionam a imagem.

Identificar, em *A ilusão Espetacular*, de Arlindo Machado, é não perceber a perspectiva oposta de que sua interpretação dirigi-se a um outro objeto. A preocupação desta obra é desvendar os mecanismos pelos quais os objetos (e não o mundo “fenomenológico”) se transfiguram em imagens bidimensionais. Abrange, neste caso, o nível intermediário de representação do processo (2. $M = O \Rightarrow I$). preocupado com o “ilusionismo homológico” da imagem fotográfica, a ênfase da crítica deve recair necessariamente sobre o código (nas dessemelhanças entre mundo e imagem que ele oculta ou dissimula).

Temos um bom exemplo de como esta crítica se desenvolve ao acompanhar Arlindo Machado na discussão da “Herança” renascentista da fotografia: os métodos de construção perspectiva. Nos valores da “infinitude” – tudo se dispõe ao olhar – e da “homogeneidade” – nenhum objeto da cena goza de autonomia estrutural – denuncia-se o compromisso de fotografia com a “objetivação do objeto”. Por extensão, com os modos de representação científico – antropocêntricos e há “dominação” da natureza. Fazer “boas” fotos, neste caso, estará diretamente relacionado à desconstrução do ilusionismo espetacular: revelar o lugar “cego” da imagem (a câmara, o fotógrafo), denunciar o ângulo de tomada, subverter os planos ou utilizar a luz para quebrar o “realismo” da imagem.

O ensaio de Flusser – Filosofia da caixa preta – parece voltar-se a um outro nível de análise: aquilo que se passa mais precisamente entre o recorte do objeto e a emergência de uma imagem: a técnica, o aparelho (3b. $O \wedge T \Rightarrow I$). Podemos exemplificar esta ênfase selecionando algumas definições de seu “glossário”:

"Aparelho fotográfico: brinquedo que traduz pensamento conceitual em fotografia".

"Funcionário: pessoa que brinca com aparelho e age em função dele".

"Fotógrafo: pessoa que procura inserir na imagem informações não previstas pelo aparelho fotográfico".

O processo fotográfico repousa portanto substancialmente em T, no aparelho: a caixa p/j Toda crítica da imagem fotográfica deve visar o branqueamento desta caixa. O papel emblemático Flusser atribui a fotografia na constituição da cultura contemporânea não é menos significativo que aquele que lhe havia conferido Benjamin. Enquanto este último, no entanto, articulava a fundação da modernidade assinalando que sua "invenção" foi contemporânea do socialismo, Flusser a toma como "protótipo" dos aparelhos pós-industriais automatizados. Aparelhos onde o operador "funcionário" - só precisa conhecer o *output* e o *input* para, obter os resultados esperados (pelo aparelho, é claro), sem necessariamente compreender o que se passa entre um e outro. O aparelho condenaria o fotógrafo/funcionário a fotografar apenas o fotografável, sua imaginação inscrita na imaginação da caixa preta. So lhe resta, como alternativa, ser o parceiro do acaso.

Finalmente Susan Sontag. A fotografia é pensada em seu ensaio tanto como vestígio quanto como interpretação do mundo. Nenhum destes aspectos pesa mais do que o outro. Seu principal interesse é pelo sujeito do processo (3a. M A S => O). Este "sujeito", no entanto, não está restrito ao produtor da imagem, mas incorpora também a dimensão da circulação: assimila, em um mesmo movimento, o fotógrafo e o colecionador de imagens. Produção e consumo, a fotografia torna-se então uma forma particular de relação com o mundo.

A fotografia comporta aí uma ética: o mundo como antologia de imagens, nivelando os significados dos acontecimentos. Uma ética da não intervenção, pois participar dos acontecimentos e fotografá-los são gestos que se excluem. O caráter indicial da imagem, por outro lado, lhe confere uma dimensão mágica. Vestígio dos acontecimentos e, metonimicamente, sua posse. Magia e ética da fotografia, em nossa sociedade, não é um instrumento da memória, mas um substituto dela: "Hoje em dia, tudo que existe, existe para terminar numa fotografia". ;

Caminhos tão distintos na interpretação da imagem fotográfica, antes de marcar a "divergência", refletem ênfases diferentes na avaliação do processo fotográfico: o sólido tripe sob o qual erguemos nossas metodologias. Porém, mais do que isso, demonstram que níveis diferentes de análise não produzem análises mais profundas. A cada nível de análise, na realidade, corresponde uma síntese particular e questões que lhe são próprias. Ser exaustivo, portanto, não é só um problema de profundidade, mas também superfície. ;

3. DUAS QUESTÕES: TEMPORALIDADE E NARRATIVIDADE |

Para além das considerações metodológicas, há algumas questões que, em minha opinião delimitam o campo da utilização da fotografia como fonte para a história. Destaco duas delas: o estatuto do tempo na imagem fotográfica e as relações entre a imagem e o texto.

Desde os seus primórdios, a fotografia tem sido apreciada como a "arte do instante" Efêmera e, de certo modo, indigna. Rodin chegou a denunciar, no registro do instante, a traição do próprio espírito do tempo: o seu passar. A história, ao contrário, é a disciplina das durações. A dicotomia entre ambas é apenas aparente pois a imagem fotográfica é plena de tempo e duração Repasso apenas alguns exemplos importantes.

A primeira destas durações coincide com a produção do registro (no jargão: tempo de exposição). Ao comentar as imagens produzidas nas duas décadas que se seguem à invenção da fotografia, W. Benjamin sublinha que os daguerreótipos exibem sínteses da expressão de seus

modelos. A longa exposição das chapas não deixava o modelo "ao sabor do instante", mas "dentro" dele. Imerso na sua duração. Para Benjamin, o correlato desta experiência é uma impressão mais "durável" no espectador, que nos afeta, ainda hoje. O aumento da sensibilidade nos filmes e da velocidade nos aparelhos jamais permitiu que qualquer bom fotógrafo se iludisse com sua arte de capturar instantes. Explorar a duração sempre esteve em pauta. Seu efeito gramatical mais conhecido são as imagens da "velocidade". Toda imagem é portadora dos sinais deste tempo e de outros, decorrentes do processamento químico e da fixação em um suporte qualquer. O estado em que um registro antigo nos alcança, por exemplo, e, em larga medida, resultante destes últimos.

Uma outra temporalidade é a do observador, daquele que contempla uma imagem. É seu tempo de acolhimento. Há alguma literatura (especialmente técnica) em tomo de questões como o "sentido de leitura" de um registro fotográfico, o percurso do olhar. O tema já era objeto de análise na pintura e a ele articulam-se várias "regras de composição". De um modo ou de outro, mesmo nas apreensões mais "gestálticas", há algo como uma "varredura" do olhar sobre a imagem. Portanto, um tempo mínimo para executá-la.

Exercitar a contemplação, aprimorar o acolhimento, talvez seja uma das mais importantes "obrigações" do historiador que lida com imagens. Tanto Barthes como Benjamin assinalaram seu desconforto diante das "fotos-choque": aquelas nas quais a constatação impunha-se. Tais imagens paralisariam o mecanismo associativo do espectador. Mais ou menos presente, a função "choque" é inerente a maioria das imagens fotográficas. Aprender a contemplar uma imagem é fundamental para quem não deseja tornar-se prisioneiro da constatação.

A uma terceira temporalidade poderíamos chamar "tempo cristalizado". Diz respeito aos elementos que se integram na cena: o tempo investido na sua produção material, seus tempos relativos. Em resumo, a natureza de sua contemporaneidade em uma mesma imagem.

Por último, o transcurso do tempo. O intervalo de tempo que separa a produção do registro de sua apropriação pelo historiador. Em princípio nada o distingue de intervalos que o historiador já avalia na sua relação com outras fontes, inclusive as textuais. Mas cabe mencioná-lo na medida em que a fotografia, mais do que outros tipos de registro, só se torna realmente fonte quando desta apropriação. Considerar este transcurso e atitude mental de prudência metodológica. Com fotografia: redobrá-la.

Anotaria dois argumentos em favor desta atenção especial. Primeiro, o fato de que este transcurso de tempo pode ser facilmente elidido diante de uma fotografia - ela, afinal, é "imediatamente comunicante", como dizia Barthes em um de seus primeiros textos sobre o tema. "Acrescento a pouca familiaridade dos historiadores em geral com as marcas físico-químicas - e também biológicas - que este transcurso produz no suporte do registro. Este desconhecimento pode ser responsável por uma certa elipse do tempo, subentendendo-o, na medida em que sua evidência grita por meio das marcas perpetradas sobre a imagem.

Um comentário adicional, ainda em tomo do tempo, nos remeteria novamente a W. Benjamin: a fotografia, ela própria como uma experiência do tempo. Experiência do que está distante e próximo ao mesmo tempo, e que evoca o seu valor cultural. Experiência do irrepitível, daquilo cuja atualização depende inteiramente da participação do instante e do tempo. Naturalmente esta experiência do tempo não pode ser proporcionada igualmente por todas as imagens. Há que buscá-las, como Proust.

Uma segunda ordem de questões diz respeito às relações entre texto e imagem. Sua origem decorre da contradição entre a história, como forma narrativa de memória hegemônica nas sociedades modernas, e a fotografia, como suporte não-narrativo, e ademais não verbal, de informação. Pôr a

fotografia na historiografia e, para usar uma expressão de Jakobson; uma tradução inter-semiótica, uma "transmutação".

A forma usual de escapar desta complicação semiótica e o recurso a ilustração. A objeção usual a esta prática e a de que corrobora a subordinação da imagem ao texto escrito, atribuindo a primeira função mais "didática" que "explicativa". Esta função seria exercida premoninamente de duas maneiras, que freqüentemente se confundem: uma, pneumônica, cuja atribuição é fixar imagens que são primordialmente verbais; e outra, iconica, de representar os conteúdos do texto. Nas duas maneiras, o caráter indicial da imagem fotográfica é negligenciado.

Como escapar da tentação (e do vício) de ilustrar? Uma primeira medida seria de ordem profilático-metodológica: buscar operar sempre com séries de imagens; e, quando forçado a trabalhar com fotografias isoladas, constituir séries por afinidade, como constelações em torno destas. Adiante, uma preparação atléti-co-afetiva, da ordem da inspiração (também no sentido de "sorver o ar"). Uma preparação do olhar e a elaboração de um perquirir a especificamente fotográfico. Um bom exemplo aqui são as investigações que visam o modo como culturas, sociedades, épocas ou grupos se expressam espacialmente. São relações espaciais entre os elementos que povoam a cena: entre pessoas, entre coisas, entre pessoas e coisas.

Um modo de descrever esta disposição do espírito ao interrogar um registro fotográfico e sugerido por Benjamin: a fotografia como acontecimento/mônada. Uma configuração saturada de tensões. Um cristal constituído por fabulosas forças de coesão, que a fotografia surpreende. Na ausência destas forças o mundo se despregaria ante nossos olhos. Poderíamos assimilar este olhar a uma câmara de vácuo, sugando a realidade. Desvendando-lhe os mistérios da unidade. Significa portanto abandonar a idéia de que a cena pode ser resultado de arranjo casual ou espontâneo. Do momento em que o historiador toma uma fotografia como fonte, ela torna-se imediatamente intencional. Uma situação plena de vontade de ser daquela forma. Identificar, compreender as forças de coesão que habitam o mundo, e lhe emprestam, em última instância, sua consistência, e a oportunidade rara que a fotografia oferece ao historiador.

A maneira mais complexa, no entanto, de superar a incongruência entre texto e imagem diz respeito à própria tecitura do discurso historiográfico, a sua carpintaria. Benjamin talvez tenha sido o primeiro a apontar para a necessidade de inventar novas relações entre o texto e a fotografia³ -

No entanto, suas sugestões não fizeram escola. Antes, a solução preferencialmente apregoada pelos fotógrafos parece admitir, implicitamente, que a imagem deveria ser resguardada do incontrollável "imperialismo" ideoscópico do texto. A ênfase libertaria no ensaio fotográfico, a restrição da legenda a "local, data", confirmam a opinião de que o texto, a bem da "autonomia" da imagem, deva ser rigorosamente vigiado, pois a relação entre ambos tenderia a ser sempre desigual.

Benjamim afirmava que os fotógrafos deveriam aprender a produzir as legendas de suas imagens e os escritores a fotografar. Não creio que este conselho deva ser estendido aos historiadores, mas admito que a utilização da fotografia como fonte histórica não estará satisfatoriamente equacionada enquanto não aprendermos, por exemplo, a "manipular" as imagens com a mesma desenvoltura que, os textos. Citá-las, no todo ou em parte. Argumentar com e contra elas. Encaixá-las nas demonstrações, refutações e permitir que dialoguem com nossas outras fontes. Distribuí-las em séries, qualificá-las, quantificá-las. Ilustrá-las com textos. Enfim, discutir a especificidade da fotografia como fonte tem principalmente sentido se isto puder torná-la uma fonte como outra qualquer, se encaminhar a sua generalidade. Quando isto for verdadeiramente possível, algo no próprio tecido historiográfico haverá mudado. Não sei se a bem da disciplina, mas certamente da sua narrativa.

NOTAS

- 1- Entre os primeiros textos produzidos com este espírito no Brasil podemos citar, a título de exemplo: KOSOY, Boris. *A fotografia como fonte histórica*; introdução à pesquisa e interpretação das imagens do passado, São Paulo: Museu da Indústria, Comércio e Tecnologia do Estado de São Paulo/SICCT, 1980. (Coleção Museus e Técnicas, nº 4.) BRANDAO, Ana Maria et alii. A fotografia como fonte histórica; a experiência do CPDOC(1982). In: *Acervo Rio de Janeiro*, v.2,n.1, p.39-51, jan-jun 1987. LISSQVSKY, Mauricio. A fotografia como documento histórico. In: *Ciclo de Palestras sobre Fotografia* (1: 1982: Rio de Janeiro). Sobre Fotografia, Rio de Janeiro, Funarte, 1983. p 116-26.
- 2- Ver MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular*. São Paulo, Brasiliense/INFOTO/Funarte, 1984.
- 3- A veiculação de uma imagem na imprensa abre a discussão para um outro ponto, que deixo de lado neste texto: a história da recepção de um registro particular ou de uma série destes. Acompanhar a trajetória de uma imagem ao longo do tempo pode ser um aspecto importante da sua "leitura" pelo historiador. O próprio investimento do historiador, afinal, e a parte da recepção desta imagem.
- 4- BARTHES, Roland. *A câmara clara*, Lisboa: Edições 70, s/d. MACHADO, Arlindo. Op. cit. FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985. SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.
- 5- Lembramos que é fundamentalmente como índice que Peirce classifica a fotografia. Ver PEIRCE, Charles S. A classificação dos signos. In: *Semiótica e filosofia*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1975.
- 6- Ver BENJÁMIM, Walter. Pequena história da fotografia. In: *Obras escolhidas I*; magia e técnica arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- 7- Ver MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: *Textos Seleccionados*. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Os Pensadores).
- 8- Diante da fotografia do "instante", o mesmo opositor renasce: Zenão de Eléia. Sem duração, não há movimento.
- 9- A polêmica neste caso parece restringir-se a discutir se os caminhos pelo olhar em seu movimento de "leitura" são "naturais" ou "culturais".
- 10- Tratei da acolhida visual. Fica só a menção a uma acolhida tátil da fotografia que, numa primeira medida, diz respeito simplesmente a produção (e ao culto) do flagrante fotográfico, mas que possui especial relevância quando trabalhamos com fotomontagens.
- 11- BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. In: *O Óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, s/d.
- 12- JÁKOBSON, Roman. Aspectos lingüísticos da tradução. In: *Lingüística e Comunicação*.
- 13- BENJÁMIM, Walter. O autor como produtor. In: *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1988