

fazer história contemporânea

ESTUDOS DO SÉCULO

XX

número 11 • 2011

Fotografia e História Social

Utilização da fotografia como fonte para a História

Nuno Pinheiro

Nuno Pinheiro, Doutor em História Moderna e Contemporânea pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa. Investigador do Centro de Estudos de História, ISCTE/IUL. E-mail: nap658@gmail.com

A fotografia tem sido, ao longo de mais de cento e cinquenta anos, um meio importante para a construção da memória. Em algumas ocasiões essa construção é feita de uma forma deliberada, enquanto noutras as fotografias são produzidas com outros fins, sendo a função de construção de memória um resultado da conservação das fotografias.

Ao longo deste século e meio a fotografia tem vindo a influir em todas as actividades humanas iniciando o que pode ser visto como um inventário: “O inventário teve o seu início em 1839 e desde então tudo, ou quase tudo, parece ter sido fotografado”¹, ou “Hoje em dia tudo o que existe, existe para acabar numa fotografia”². Pode-se falar numa vocação imperialista da imagem fotográfica que chegou a campos em que, apesar da explosão documental da idade contemporânea, as fontes não são muito abundantes. A fotografia tem uma importância crescente na vida privada e familiar, talvez o menos afectado por essa explosão documental.

A História é uma disciplina que desde há algumas décadas tem vindo a alargar o seu campo de investigação, com novas temáticas, para as quais necessita de novas fontes. Apesar de a Fotografia e a História serem produtos da mesma sociedade e do mesmo século, e terem, mesmo, objectivos coincidentes não tem sido frequente a utilização da Fotografia como fonte para a História.

A situação na História contrasta fortemente com a da Antropologia que desde o Século XIX tem na fotografia e depois no filme um instrumento fundamental de trabalho. É interessante que para a fotografia a Etnologia e a História são temas importantes, quer com a busca de hábitos e costumes em extinção³, quer com a fotografia de monumentos e outros vestígios do passado.

História Social e História da Fotografia

Não se pode confundir a utilização de Fotografia como fonte com a disciplina (ou sub-disciplina) que se tem vindo a afirmar, a História da Fotografia. O texto de Beaumont Newhall, escrito para o catálogo de uma exposição do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque em 1937, estabeleceu o modelo desta disciplina⁴. Newhall define-a assim num prefácio escrito em 1982: “É a História de um meio mais do que de uma técnica, vista pelos olhos dos que, ao longo dos anos têm trabalhado para a dominar, para a compreender, e para a moldar à sua própria visão”⁵. John Tagg considera a História da Fotografia como um produto recente da diversificação da

¹ SONTAG, Susan - *Ensaio sobre Fotografia*. 1ª ed. Lisboa: D. Quixote, 1986. p. 13.

² Idem, *Ibidem*, p. 32.

³ E que nem sempre eram abordados de uma forma “documental” ver o que se passou com as fotografias das tribos índias da América do Norte em que se tentava reproduzir a vida dessas tribos não como era na altura em que as fotografias foram feitas, mas com referência a um passado em que há muita idealização.

⁴ NEWHALL, Beaumont - *The History of Photography*. 5ª Ed. 11ª Impressão. Nova Iorque: Museum of Modern Art, 2006. ISBN 978-0-87070-381-2.

⁵ Idem, *Ibidem*, p. 7.

História de Arte⁶. Esta diversificação que tem levado à criação de um corpo autónomo com a sua periodização, os seus artistas fundamentais e também levou à criação de histórias nacionais. Em Portugal o único exemplo de uma obra de conjunto é a obra de António Sena que cria a sua própria periodização adaptando a estabelecida a partir de Newhall para as condições políticas de Portugal⁷. A diferença entre as duas é suficientemente clara. Para a História da Fotografia a fotografia está no centro da investigação e é um objecto artístico com valor em si. A História Social procura na fotografia o que esta pode dizer sobre a sociedade que a produziu, quer naquilo que está representado, quer na forma de o representar. A História da Fotografia interessa-se pela obra prima, pela grande obra do grande artista, tanto mais valiosa quando mais única for (mesmo se uma das características da fotografia seja, geralmente, a sua reproductibilidade). A História Social, pelo contrário, procura o comum, o estereotipado, já que é o que corresponde a uma prática mais generalizada.

Os objectos de estudo são assim diferentes, a história social estuda a fotografia banal e “vernácula”, a história da fotografia a obra de arte, mesmo sendo as fronteiras cada vez mais ténues. Os objectivos são igualmente diferentes, conhecer a evolução de uma disciplina artística, ou utilizar a fotografia como prática social para melhor conhecer essa sociedade. A História da Fotografia desenvolve-se, sobretudo, a partir do momento em que a fotografia começa a ser reconhecida como arte e necessita dessa legitimação e ganha um maior peso, a obra citada de Newhall é disso exemplo maior, surge quando o MOMA organiza a sua primeira grande exposição de fotografia. Ganha novo impulso quando a fotografia entra no circuito das galerias passa a ser uma obra de arte, com valor comercial importante e além da reedição da obra de Newhall, há uma série de novas obras que pretendem abarcar a totalidade da História da Fotografia⁸. Newhall demarca-se de outra possibilidade na História da Fotografia, centrar-se sobretudo nos aspectos técnicos. O processo fotográfico tem sido campo de descobertas na óptica, química, mecânica e electrónica que contribuem para uma história bastante rica. Uma boa parte dos progressos técnicos tem contribuído para a democratização do processo fotográfico, sendo a história de uma empresa como a Kodak muito interessante. A abordagem foi sendo diferente ao longo do tempo, defendendo Frizot que a fotografia tem que ser vista como um documento histórico, mas também como um fragmento da História geral⁹.

Décadas depois da obra de Newhall que é visto não como o fundador, mas pelo menos como quem conseguiu criar a unidade e a personalidade da disciplina, a História

⁶ TAGG, John - *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Londres: MacMillan, 1988. ISBN 0-333-41824-7. p. 117.

⁷ SENA, António - *História da Imagem Fotográfica em Portugal – 1839-1997*. Porto: Porto Editora, 1998. ISBN 972-0-06265-7. Anteriormente tinha sido publicada por Rómulo de Carvalho uma interessante História da Fotografia de um ponto de vista de divulgação científica dos aspectos físicos e químicos do processo fotográfico. CARVALHO, Rómulo - *História da Fotografia*. 3ª Ed. Coimbra: Atlântida, 1976.

⁸ Ver por exemplo: LEMAGNY, Jean-Claude; ROUILLÉ, André (dir.) – *Histoire de la Photographie*. 1ª ed. Paris: Bordas, 1986. ISBN 2.04.012807.7 e FRIZOT, Michel (ed.) - *A New History of Photography*. 1ª Ed. Inglesa. Colónia: Könemann, 1998. ISBN 3.8290.1328.0.

⁹ FRIZOT - *New History*, p. 10.

da Fotografia pode ser hoje vista como estando em crise, ou pelo menos em mudança, pondo-se em causa alguns dos seus conceitos base, tal como a incidência num pequeno grupo de países e de artistas¹⁰.

Esta abordagem à História da Fotografia como uma história da técnica é interessante para a investigação em História Social, em fotografia os progressos técnicos têm tido como objectivo e resultado uma maior democratização da fotografia. Isso aconteceu com a Carte de Visite, prolongou-se pelo processo de gelatino brometo, continuou com a Kodak e outras máquinas simples da viragem do século XX e está a ter um outro episódio marcante com a fotografia digital.

A visão exposta é algo extremada, como se disse, a História da Fotografia tem vindo a alargar o seu campo de interesse para o instantâneo, para a fotografia banal¹¹ e, nada impede, que a História Social se interesse pela obra-prima, pela fotografia do “grande artista”, da mesma forma que o faz em relação a outras formas artísticas. Marie-Loup Sougez não as considera incompatíveis, pois defende que se pode fazer ao mesmo tempo uma história das utilizações e uma história das formas¹².

A “Pobreza da Imagem Fotográfica”

O alargamento de fontes e do campo da História que poderia conduzir a um trabalho aprofundado de utilização da fotografia como fonte é em parte contemporâneo do estruturalismo e também da crítica da veracidade da imagem fotográfica. Vivia-se no apogeu da fotografia de imprensa, numa altura em que sobretudo em relação à Guerra do Vietname a fotografia estava a ter alguma influência real no curso dos acontecimentos. Também foi uma altura em que o optimismo do pós-guerra terminava e se fazia a crítica de algumas das imagens que o marcaram: O “Baiser de L’Hotel de Ville” de Doisneau seria um instantâneo ou uma encenação? O erguer da bandeira em Iwojima teria sido reencenado por Rosenthal? Isto para não falar nas bandeiras soviéticas nos telhados de Berlim. A imagem fotográfica estava no auge do seu impacto no público em geral, mas perdia credibilidade junto de meios intelectuais, nasce a expressão “pobreza da imagem fotográfica”.

Ao longo dos anos 60 a fotografia torna-se num objecto de estudo para sociólogos¹³ e linguistas sendo importante a publicação da *Câmara Clara* de Barthes¹⁴, sendo o título em Inglês, *Camera Lucida* muito mais descritivo pois em vez de traduzir o original *La Chambre Claire*, vai evocar o instrumento óptico utilizado por artistas antes da invenção da fotografia. Também foi nessa altura que Gisèle Freund, ao contrário dos

¹⁰ Ver os vários textos de vários autores em FONTCUBERTA, Joan (ed.) – *Photography. Crisis of History*. Barcelona: Actar, [s.d.]. ISBN 84-95273-50-0.

¹¹ FORD, Colin; STEINNORTH, Karl (ed.) - *You Press The Button We do The Rest, The Birth of Snapshot Photography*. Londres: Dirk Nishen Publishing, 1988. ISBN 1853780103.

¹² SOUGEZ, Marie-Loup - [s. título]. In FONTCUBERTA, Joan (ed.) - *Photography. Crisis*. p. 30, 42, p. 39.

¹³ BOURDIEU, Pierre (dir.) - *Un Art Moyen*. 2ª ed. Paris: Minuit, [s.d.]. ISBN 2-7073-0029-2.

¹⁴ BARTHES, Roland - *Câmara Clara*. 1ª ed. Portuguesa. Lisboa: Edições 70, 1981.

anteriores, proveniente dos meios fotográficos publica a sua *Fotografia e Sociedade*¹⁵. Freund tinha estudado com Adorno, Elias e Benjamin que nos anos 30 tinham iniciado uma abordagem semelhante à agora descrita, sendo hoje abundantemente citados e comentados.

Em *Sistema da Moda*¹⁶ Barthes tinha demonstrado interesse pela linguagem própria da fotografia, embora reconhecendo a sua dificuldade em a descodificar, já que acabou por basear todo o seu discurso sobre a moda nas descrições verbais da moda e não nas fotografias de moda que acompanhavam essas descrições. Confrontava-se então com uma fotografia de moda que ainda era razoavelmente descritiva, função que viria a ser, a partir do fim dos anos 60, subalternizada em relação a uma função evocativa e de criação de um ambiente.

Em *A Câmara Clara* o mesmo autor acaba por determinar todo o campo de escrita sobre a fotografia das últimas três décadas. O objectivo de Barthes era o estudar a fotografia como linguagem, acabando por determinar a escrita sobre o assunto das décadas seguintes. Esta obra é de tal forma importante que foi publicada recentemente uma recolha de textos, organizada por Geoffrey Batchen, comemorativa dos 30 anos da sua publicação¹⁷. Abundantemente citado e servindo de referência e inspiração para o que se escreveu desde então, nem sempre Barthes foi interpretado com exactidão.

Não se ocupando da História, Barthes faz várias comparações entre a Fotografia e a História, fruto do mesmo século: “o mesmo século inventou a História e a Fotografia. Mas a História é uma memória fabricada segundo receitas positivas, um puro discurso intelectual que abole o Tempo mítico; e a Fotografia é um testemunho seguro, mas fugaz, de modo que tudo, hoje, prepara a nossa espécie para essa impotência: em breve já não poder conceber, afectiva ou simbolicamente, a *duração*”¹⁸, acabando por considerar a fotografia como uma forma de autenticação do passado, de tal forma importante cria uma separação entre o antes e o depois na História do Mundo¹⁹.

Na mesma obra e na tentativa de compreender a fotografia Barthes desenvolve outras ideias relevantes para o estabelecimento de uma metodologia para a utilização da Fotografia como fonte para a História. Fruto da sua natureza óptica, mecânica e química, a Fotografia é vista como uma linguagem menos codificada que outras, como apresentando a realidade sem mediação. Igualmente interessante é a ideia do *punctum*, que percorre a obra e que seria a parte não deliberada e mais autêntica de uma fotografia.

Barthes não pretendia teorizar sobre a metodologia da História e a sua obra, que está na base de todas as explicações sobre a fotografia desde então e inspirou autores diversos, não teve impacto na produção histórica.

¹⁵ FREUND, Gisèle - *Photographie et Société*. Paris: Seuil, 1974.

¹⁶ BARTHES, Roland - *Sistema da Moda*. Lisboa: Edições 70, 1999. ISBN 972-44-1030-6.

¹⁷ BATCHEN, Geoffrey (ed.) - *Photography Degree Zero, Reflections on Roland Barthes Camera Lucida*. Cambridge: MIT Press, 2009. ISBN 978-0-262-01325-3.

¹⁸ BARTHES - *Câmara Clara*, p. 131-132.

¹⁹ Idem, *Ibidem*, p. 123-124.

Não será possível encontrar em Barthes nenhuma passagem que sugira a incompatibilidade entre a Fotografia e a História, pelo contrário, a Fotografia é descrita como sendo mais fiável e menos codificada do que outras fontes.

Marxista alemão, obrigado ao exílio pela subida de Hitler ao poder, Walter Benjamin tem inspirado muitos dos escritos recentes sobre fotografia. Ao contrário de Barthes tentou escrever uma História da Fotografia, dedicando-se sobretudo ao estudo da linguagem, não deixando de estudar a Filosofia da História. A sua influência actual não deixa de ser paradoxal não só porque na época dos escritos a sociedade de comunicação estava muito longe da dimensão que iria adquirir nas décadas seguintes, como por acontecer numa altura em que a influência marxista nas ciências sociais tem vindo a decrescer. É de salientar que antes de Benjamin as únicas discussões teóricas sobre a fotografia estavam centradas sobre a sua validade como arte e Benjamin, apesar de ter preocupações muito diferentes, por fazer essa mesma reflexão do ponto de vista de um marxismo dogmático.

Benjamin apresenta uma ideia que pode ser vista como equivalente ao *punctum* de Barthes, ou à ideia de que a imagem é uma emanção do sujeito no *inconsciente óptico* que distingue a fotografia de outras formas e expressões artísticas.²⁰ É em Benjamin e não em Barthes que se pode encontrar a inspiração da abordagem relativista ou do que tem sido descrito como a pobreza da imagem fotográfica já que “não consegue apreender um só dos contextos humanos em que ela surge e, assim, no seu tema realista, é mais uma precursora das suas possibilidades de venda do que do seu entendimento (...) Uma fotografia da fábrica Krupp ou da AEG quase nada diz sobre estas instituições”.²¹ Fruto mais da coincidência e da existência de fontes o trabalho de Klaus Tenfelde baseado no arquivo fotográfico da Krupp diz seguramente muito sobre a empresa, em especial porque se trata de um trabalho de conjunto, abordando enquanto tal o riquíssimo arquivo da empresa²².

Segundo Rosalind Krauss, Benjamin usa a fotografia para “pensar a cultura modernista a partir das condições criadas pela reprodução mecânica”²³. *A Pequena História da Fotografia* de Benjamin é um texto sobretudo opinativo sobre o valor artístico de alguns fotógrafos, baseado sobretudo na sua posição face à cultura burguesa. De notar a comparação que faz entre os pioneiros da fotografia e os que trabalharam depois da invenção da Carte de Visite por Disderi, em que o valor artístico dos primeiros é sublinhado em confronto com a produção mercantil dos segundos. A mercantilização da fotografia teria levado à “súbita quebra do bom gosto”²⁴, sendo este entendido como o gosto burguês, já que “na perspectiva do fotógrafo, o cliente fazia parte de uma classe

²⁰ BENJAMIN - *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio de Água, 1992. p. 118-119. ISBN 972-708-177-0.

²¹ Idem, *Ibidem*, p. 132.

²² TENFELDE, Klaus - *Pictures of Krupp: Photography and History in the Industrial Age*. Londres: Sotheby's, 2005. ISBN 978-0856675805.

²³ KRAUSS, Rosalind - *Le Photographique, Pour une Théorie des Écarts*. Paris: Macula, 1990. ISBN 2-86589-027-9. p. 13.

²⁴ BENJAMIN - *Arte, Técnica*, p. 123.

social que se encontrava em ascensão com uma aura tal que estava incrustada desde as dobras do casaco burguês até à “lavallière”²⁵. A própria fotografia é desvalorizada por ser considerada uma manifestação burguesa, numa abordagem marxista dogmática e, tal como se disse anteriormente, é paradoxal que se tenha tornado tão citado e influente no início do século XXI.

Um exemplo da influência de Benjamin pode-se encontrar no texto de Emília Tavares que introduz o catálogo da exposição dedicada a Benoliel em 2005: “a linearidade inicial com que a fotografia servia a construção do facto histórico teve a sua primeira grande ruptura com as estratégias de propaganda política (...) ocorreu precisamente na I Guerra Mundial, através da perda de “inocência” das imagens, e o primeiro grande fenómeno de massificação dos conteúdos políticos e da sua manipulação concorrencial”²⁶. Se só fosse possível construir a História com conteúdos não manipulados esta seria impossível.

Apesar de ter escrito uma primeira obra ainda nos anos 1930, influenciada por Benjamin, Gisèle Freund, editou *Photographie et société*, em 1974. Freund, além destes escritos, tinha construído, entretanto, uma carreira importante como fotógrafa. Esta obra acaba por ser uma pequena História da Fotografia, do ponto de vista da Sociologia, começando ainda antes da própria invenção do processo fotográfico. O seu objectivo é, segundo a autora “ao estudar alguns aspectos da História da Fotografia, mostrar a História da Sociedade Contemporânea, para demonstrar, com recurso a um exemplo concreto, as relações que tornam as expressões artísticas e a sociedade dependentes uma da outra, e como as técnicas da imagem fotográfica transformaram a nossa visão do mundo”²⁷.

A parte mais interessante do seu trabalho é a que diz respeito à fotografia em França no Século XIX, os vários processos que do ponto de vista ideológico são precursores da fotografia e, sobretudo as camadas sociais que “criaram pela primeira vez uma base económica sobre a qual se pôde desenvolver a arte do retrato acessível às massas”²⁸, são aqueles para quem a fotografia é o “novo meio de autorepresentação de correspondente às suas condições económicas e ideológicas”, não deixando de referir que estes são: merceiros, relojoeiros, droguistas, lojistas e pequenos funcionários, com um capital e uma instrução mínimos²⁹.

Repete o que já tinha sido dito por Benjamin sobre a “decadência” da fotografia a partir do momento em que se torna mercadoria e tem que corresponder ao gosto burguês³⁰, à medida que as classes burguesas que conseguiram segurança material

²⁵ BENJAMIN - *Arte, Técnica*, p. 125.

²⁶ TAVARES, Emília - “Joshua Benoliel (1873-1932): Repórter Fotográfico”. In AAVV - *Joshua Benoliel, 1873-1932: Repórter Fotográfico*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2005. ISBN 972-8517-44-0. p. 19, 40, p. 23.

²⁷ FREUND - *Photographie*, p. 7.

²⁸ Idem, *Ibidem*, p. 22.

²⁹ Idem, *Ibidem*, p. 22.

³⁰ Idem, *Ibidem*, p. 43.

aspiravam a fazer-se representar.³¹ Freund chega a fazer uma descrição dos cenários e acessórios que deveriam corresponder a cada profissão fotografada³², numa criação de estereótipos que marcou a fotografia oitocentista e que é relevante para quem quiser ver a fotografia do ponto de vista da História.

Faz o mesmo tipo de análise para os Estados Unidos da mesma época, em que defende que: “Na jovem democracia americana, este novo meio de autorepresentação corresponde perfeitamente às necessidades dos pioneiros, orgulhosos do seu sucesso”³³.

Susan Sontag muito conhecida nos meios da cultura popular norte americanos, em especial no jornalismo e crítica, também aborda a fotografia enquanto fenómeno de comunicação que se tornava omnipresente e estava a ganhar reconhecimento artístico³⁴.

A sua primeira preocupação é precisamente com essa omnipresença, defendendo que “O inventário teve o seu início em 1839 e desde então tudo, ou quase tudo, parece ter sido fotografado”³⁵, o papel da imagem, como fotografia ou como filme e televisão tinha crescido enormemente em relação ao período anterior à 2ª Guerra Mundial, Sontag defende que as imagens fotográficas “fornecem hoje em dia a maior parte do conhecimento que temos do que foi o passado e do alcance do presente”³⁶. Também se ocupa do realismo e mimetismo da fotografia³⁷, considerando que “as fotografias fornecem provas. Qualquer coisa de que se ouve falar mas de que se duvida, parece ficar provado graças a uma fotografia”³⁸. Uma outra ideia importante é a de que “fotografar é conferir importância”³⁹.

É importante notar que nenhum dos textos citados tenha sido escrito por um historiador, mas também que não há nenhum argumento que permita excluir a Fotografia de entre a extensa lista de fontes possíveis para a História. Os argumentos que vão no sentido da pobreza da imagem fotográfica poderiam ser aplicados a qualquer outra fonte. Há, pelo contrário, nas diversas leituras sobre o processo fotográfico, alguns contributos que podem orientar metodologicamente a utilização da fotografia como fonte. Utilizar a imagem como fonte é muito anterior à fotografia, Ariès descreve a criação dos “gabinetes históricos”, compostos por retratos gravados e pintados de personagens antigas e contemporâneas que “não constituem uma galeria de arte, mas um museu de história.”⁴⁰

³¹ FREUND - *Photographie*, p. 57.

³² Idem, *Ibidem*, p. 65.

³³ Idem, *Ibidem*, p. 31.

³⁴ SONTAG, Susan - *Ensaio Sobre Fotografia*. 1ª Edição portuguesa. Lisboa: Dom Quixote, 1986.

³⁵ Idem, *Ibidem*, p. 13.

³⁶ Idem, *Ibidem*, p. 14.

³⁷ Idem, *Ibidem*, p. 53.

³⁸ Idem, *Ibidem*, p. 25.

³⁹ Idem, *Ibidem*, p. 34.

⁴⁰ ARIÈS, Philippe - *O Tempo da História*. Lisboa: Relógio de Água, 1992. p. 157.

Algumas possibilidades metodológicas

Tanto de Barthes como de Sontag se pode concluir que a fotografia pode ter uma função de confirmação, de autenticação. Essa função decorre da própria natureza do processo fotográfico e da sua impossibilidade de criar algo, ou alguma situação que não tivesse existência real.

Etimologicamente fotografia significa escrita com a luz e, herdando algo da abordagem da semiótica, é necessário trabalhar a fotografia como um texto, um texto em que está presente o significante e o significado, em que os dois não são dissociáveis. É também um texto de autoria partilhada. O fotógrafo é o autor reconhecido, mas quando há uma ou várias pessoas fotografadas esta/s tornam-se co-autores. Esta é uma das razões para todo um ramo da fotografia querer actuar de uma forma em que o acto de preparar e tirar uma fotografia não fosse perceptível pelos fotografados, a autoria não é partilhada⁴¹.

Não se pode esquecer que a fotografia foi instrumento de falsificação da História, com o caso mais conhecido da União Soviética que nos anos 30, com a consolidação do poder de Estaline os antigos dirigentes bolcheviques vão sendo suprimidos das fotografias, à medida que o eram fisicamente. Nesta situação é a própria fotografia que é manipulada e falseada, porém a falsificação só produz efeito porque a fotografia tem uma grande credibilidade.

Os aspectos materiais de pessoas objectos e lugares têm uma presença óbvia na fotografia, o traje, as ruas e edifícios, as máquinas industriais, alfaías agrícolas podem ser alvo de uma primeira leitura de uma imagem fotográfica. Porém essa leitura pode ser aprofundada, o traje pode ser relacionado com a época e o local, as máquinas agrícolas com o tipo de campo, numa fábrica ou oficina pode-se observar o número de máquinas e trabalhadores, a sua idade e sexo ou ainda o traje.

Batchen, discutindo o trabalho de vários autores acaba por deixar a interrogação seguinte: “deverá a identidade da fotografia ser confinada ao campo da natureza, ou ao da cultura. “ Acabando por concluir que não existe uma resposta estática a esta questão⁴². A resposta para o historiador talvez seja a de que nenhum destes campos pode ser ignorado.

O método antropológico baseia muito do seu trabalho na observação de elementos não verbais, nas posições físicas dos vários indivíduos, nas suas poses e comportamentos. Tudo isso se encontra numa fotografia e aí pode ser observado, mas se da observação de uma fotografia individual se passar para um corpo de imagens, para a construção de séries de fotografias relacionadas, aí teremos uma observação de muito maior alcance. A utilização da fotografia em Antropologia já existe desde meados do Século XX e

⁴¹ PINHEIRO, Nuno - “Image Theory: Ideology”. In WARREN, Lyne - *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*. Nova Iorque: Routledge, 2006. ISBN 0-415-97666-9. Vol. 2, p. 775, 777.

⁴² BATCHEN, Geoffrey - *Burning With Desire, The Conception of Photography*. Cambridge: MIT Press, 1997. ISBN 0-262-52259-4. p. 21.

não tem sido sujeita ao tipo de discussões já referidas e é muitas vezes feita a partir de imagens feitas para a investigação.

As séries fazem hoje parte da metodologia da História permitem avaliar mudanças e permanências, distinguir aquilo que é geral do particular. A fotografia que tem sido produzida em grandes quantidades presta-se a este tipo de metodologia que seria difícil com outros tipos de expressão gráfica. A abordagem a séries de fotografias é forçosamente diferente daquela que tem sido feito para outras séries, nomeadamente aquelas que permitem construir a História Económica. O enquadramento, a pose, o traje, os cenários, os assuntos tudo pode tratado desta forma.

A afirmação citada de Sontag de que fotografar é conferir importância, mesmo sendo contraditória com outra ideia central da mesma autora, a da omnipresença da fotografia, dá uma outra pista. Os próprios temas da fotografia, as suas ocasiões, situações e personagens têm relevância em si. É importante não esquecer que se com uma fotografia não se cria e se fotografa o que está em frente da objectiva, o acto de fotografar é sempre uma escolha, uma escolha feita pelo fotógrafo que vai decidir sobre o que fotografar, como fotografar e quando fotografar. Pode haver aqui uma outra interferência um cliente que determina todo este processo, o cliente pode ser mesmo o fotografado, o que torna complexa a questão da autoria.

O espólio de um fotógrafo de retrato, um álbum de fotografias de uma família, um álbum de curso, ou uma série de imagens como pode ser as publicadas na sequência de um concurso ganham importância acrescida ao ser tratados como um todo. O mesmo se pode fazer dizer das fotografias de um amador e aplicar às fotografias produzidas por razões burocráticas, obrigatórias em muitas situações desde a viragem para o Século XX, mas objecto de alguma normalização desde as últimas décadas do Século XIX, em especial no que respeita à fotografia policial⁴³.

A própria linguagem das imagens, a gramática da fotografia, a sua codificação, em relação à qual não existe uma unanimidade dos autores citados, também faz parte da própria fotografia e pode e deve ser objecto de estudo. Hirsh alerta para a forma positivista como pode ser lida a fotografia que serve para ocultar uma construção ideológica complexa⁴⁴.

Acima mostramos como uma das críticas feitas à fotografia, de forma a desvalorizar a sua validade artística tem sido a sua conformidade com o “gosto burguês”. Esta conformidade seria complementada por um processo em que esse gosto ia passando de classes superiores para classes mais baixas⁴⁵. O gosto e sua a transmissão é um aspecto ideológico que pode ser por si um objecto de estudo, e a fotografia uma fonte importante desse estudo.

⁴³ Ver VEGA, Carmelo - “Reflections for a New History of Photography”. In FONTCUBERTA - *Photography, Crisis*, p. 74, 84.

⁴⁴ HIRSH - *Family Frames*, p. 51.

⁴⁵ FREUND - *Photographie*, p. 22.

Na apresentação da obra acima citada Tenfelde defende que “o valor das fotografias vai muito para além do seu objectivo documental inicial, ou das técnicas fotográficas utilizadas. A capacidade de expressão dos assuntos faz deles uma fonte histórica de grande interesse e impacto, e é por essa razão que este livro foi escrito por historiadores da sociedade em colaboração com especialistas em fotografia”.⁴⁶

Nesta obra a abordagem feita ao conjunto das imagens do serviço de fotografia da Krupp que inclui não só as imagens da empresa, dos seus trabalhos e trabalhadores, como também às da família Krupp, utiliza as fotografias como fontes históricas em si próprias e permite responder ao lado fragmentário e limitado de cada fotografia. É de salientar que essa abordagem de conjunto e de séries documentais faz parte da metodologia da História. Defendi que: “O historiador da sociedade deve procurar a maior quantidade de documentos aos quais possa atribuir uma unidade, dando menos importância ao seu valor artístico que ao social, e seriando-os para os poder trabalhar enquanto grupo”⁴⁷.

Em “Maria ... e se eu voltar rico?” utilizei a abordagem oposta, a do tratamento de uma, ou um grupo reduzido de imagens, neste caso relacionando uma imagem idealizada sobre a emigração com a bibliografia conhecida sobre o assunto⁴⁸. Arlette Farge, em *La chambre à deux lits et le cordonier de Tel-Aviv*, vai mais longe e relaciona fotografias do século XX com aspectos da história do século XVIII, numa tentativa de com ela ganhar intimidade⁴⁹.

Burgin defende que não existe nenhum sistema único de significado de que dependa a fotografia⁵⁰, o que fundamenta a ideia de que não se poderá falar de uma metodologia única para a utilização das fotografias como fonte para a História, já que estas são fontes que devem ser integradas no trabalho normal do historiador. Como todas as fontes as fotografias devem ser integradas no contexto da sua produção e divulgação, sujeitas à crítica. Os argumentos dos que defendem a pobreza da imagem fotográfica, que são válidos quando se critica a mediatização da sociedade e a omnipresença e banalização da fotografia, podem ser aplicados a quase todas as fontes históricas. A subjectividade, a fragmentação são características comuns a uma grande parte dos documentos, o papel do historiador é construir a história a partir deles.

Se é verdade que a fotografia tem abrangido todos os sectores da vida humana ao longo de 170 anos há aspectos em que têm sido centrais à actividade fotográfica e que

⁴⁶ TENFELDE - *Pictures of Krupp*, sobrecapa.

⁴⁷ PINHEIRO, Nuno - *O Teatro da Sociedade, Fotografia e Representação Social no Espaço Privado e no Público*. Lisboa: CEHCP, ISCTE, 2006. ISBN 972-99333-3-2. p. 12.

⁴⁸ PINHEIRO, Nuno - “Maria ... e se eu voltar rico?”. In SERRÃO, José Vicente; FERREIRA, Fátima Sá e Melo; PINHEIRO, Magda (orgs.) - *Desenvolvimento Económico e Mudança Social, Portugal nos últimos dois séculos, Homenagem a Miriam Halpern Pereira*. 1ª Ed. Lisboa: ICS, 2009. ISBN 978-972-671-237-4. p. 435, 445.

⁴⁹ FARGE, Arlette - *La chambre a deux lits et le cordonier de Tel-Aviv*. Paris: Seuil, 2000. ISBN 2-02-037349-1. p. 151.

⁵⁰ BURGIN, Victor - “Re-reading *Camera lucida*”. In BATCHEN - *Photography*, p. 29-46, p. 32.

são dos menos cobertos por outras fontes. É preciso acrescentar que se a fotografia tem abrangido todos os aspectos da sociedade, também tem, de forma crescente, todas as pessoas. O retrato tem sido o género fotográfico mais frequente, a vida familiar, em especial a partir da expansão de máquinas simples e baratas com o objectivo fundamental de documentar as actividades da família⁵¹.

O álbum familiar, construído ao longo de décadas com o objectivo deliberado de construir a memória da família, torna-se num instrumento fundamental na História familiar. A essa história não é alheia a construção de um estatuto social. Famílias e outros grupos vão ter na família um instrumento para a sua coesão, afirmação de estatuto e identidade. Para Marianne Hirsh as fotografias “ajudam a perpetuar uma mitologia da família como estável e unida, estática e monolítica”⁵²A fotografia serve estes fins por si, ou enquanto demonstrativa de outras práticas sociais.

Todas as abordagens micro são favorecidas ao utilizar a fotografia. Um álbum de fotografias pode ser um meio de mostrar relações, acontecimentos, actividades, locais, percursos. O hábito oitocentista de coleccionar as fotografias no formato Carte de Visite das pessoas com que se tinha algum tipo de relação, mas também daqueles que se admirava permite conhecer muito sobre as opiniões políticas, os modelos sociais, o gosto, a divulgação do conhecimento de uma forma que é mais próxima das pessoas do que o estudo da imprensa ou de fontes administrativas.

Paradoxalmente estando a fotografia muito ligada à realidade material que demonstra claramente, também acaba por ser um instrumento de demonstração do ideal. O retrato material contém, em si, o retrato ideal. O retrato da sociedade real é construído de forma a mostrar o real e o idealizado.

Este real e este idealizado surgem de uma forma clara ao nível da família e do espaço privado, mas existem igualmente no campo da sociedade e até da política. A idealização do espaço⁵³, da raça e género⁵⁴, da morte⁵⁵ são alguns exemplos aos quais se pode acrescentar a estratificação social⁵⁶. Sendo a imagem fotográfica um instrumento poderoso e frequente da encenação política também esta é uma obvia possibilidade de trabalho que não se aplica só aos últimos anos, já que a fotografia foi usada na encenação política desde o século XIX. Outro campo interessante pode ser o estudo da utilização da fotografia no marketing e publicidade, tão presente nas últimas décadas e tão importante na sociedade de consumo.

⁵¹ BOURDIEU - *Un Art Moyen*.

⁵² HIRSH - *Family Frames*, p. 51.

⁵³ TAYLOR, John - *Landscape, Photography and the Tourist's Imagination*. Manchester: Manchester University Press, 1994. ISBN 0 7190 3723 7.

⁵⁴ HOOKS, Bell - *Black Looks, race and representation*. Londres: Turnaround, 1992. ISBN 1-873262-02-7.

⁵⁵ RUBY, Jay - *Secure the Shadow, Death and Photography in America*. Cambridge: MIT Press, 1995. ISBN 0-262-18164-9.

⁵⁶ PINHEIRO, Nuno - *As Classes Populares em Portugal no Início do Século XX*. Lisboa: ISCTE, 1997. Dissertação de Mestrado.

Arquivos e fontes

Ao longo dos últimos anos o interesse crescente pela fotografia tem levado ao aparecimento ou reforço de arquivos e ao aparecimento de obras teóricas, muitas das quais são dissertações de mestrado, e de divulgação, frequentemente catálogos de exposições. Isto permite responder a um dos problemas fundamentais relacionados com esta fonte que é abundante, mas com um acesso frequentemente difícil.

As primeiras referências irão, forçosamente para duas instituições fundamentais, o Centro Português de Fotografia que tem vindo a organizar o seu arquivo, a promover exposições e publicações. Não tem ainda um arquivo disponível on-line, mas é actualmente um recurso importante. O Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa foi uma instituição pioneira na digitalização dos fundos e em lhes garantir a facilidade de acesso, teve também uma política de aquisição de fundos. Hoje este arquivo está disponível on-line e é, por via dessa acessibilidade, o recurso fundamental.

Estes exemplos têm sido seguidos por uma série de arquivos e museus locais que têm reunido, digitalizado e tornado acessíveis fundos locais, frequentemente nas mãos de particulares.

Desde os finais de oitocentos as fotografias têm sido publicadas na imprensa, onde hoje podem ser consultadas. Há que distinguir épocas dessas publicações, nas suas condições técnicas, sociais e políticas, valendo a pena lembrar alguns marcos importantes. O primeiro é o que aconteceu no início do Século XX quando o progresso na impressão permitiu a expansão da imprensa ilustrada, coincide com uma época de mudança política e agitação social e muitas destas imagens têm sido utilizadas como ilustração da época e dos seus acontecimentos. Têm sido mais úteis como forma de divulgação e ilustração do que de criação de conhecimento. O segundo foi a instauração da censura depois do 28 de Maio e que se manteve em Portugal durante décadas, apesar de coincidir com uma mudança importante no foto-jornalismo com o aparecimento de máquinas de pequeno formato e o amadurecimento do género, acaba por ser um período muito mais pobre. O terceiro é a da restauração da democracia, em especial dos anos post-revolucionários, uma nova época de liberdade política, de agitação social, de muitos acontecimentos, em que Portugal foi mostrado em muita imprensa internacional. Este período, apesar de recente, tem vindo a interessar os historiadores, existindo uma apetência para o seu estudo e, seguramente que as suas fotografias que têm sido muito utilizadas o irão ser ainda mais e de novas formas.

A lista de publicações quer temáticas, quer monográficas sobre fotógrafos ou locais começa a ser demasiado extensa para poder ser citada. Neste momento quase todos os fotógrafos portugueses mais importantes foram alvo de algum tipo de publicação e/ou exposição. Algumas tardavam, como é o caso de Benoliel, cuja importância não é preciso sublinhar, e que só recentemente foi objecto de uma grande exposição e da edição de um catálogo já referido. Outros estão ainda à espera da divulgação, caso de Christiano Júnior fotógrafo português com actividade na América do Sul, sendo muito conhecido no Brasil e Argentina e que continua desconhecido em Portugal.

Conclusão

A ideia de Barthes de que a invenção da Fotografia podia criar uma nova periodização da História está, ao fim de mais de 30 anos, longe de se ter concretizado. Os obstáculos teóricos a que isso aconteça não são, como tenho defendido, importantes. Desde o final dos anos 70, e em especial desde 2000 que a própria fotografia tem sido objecto ela própria de uma explosão documental e de novos meios de difusão. Se num concurso de fotografia da *Ilustração* se publicaram 1000 fotografias ao longo de um ano hoje são milhões as que estão num site de partilha como o Flickr em que são colocadas mais de 4000 imagens por minuto. Entre essas fotografias há tudo das simples imagens familiares a todo o tipo de colecionismo, das viagens à vida animal, das cidades aos automóveis, a maior dificuldade será lidar com um volume documental gigantesco. Porém não tenho dúvida que novas gerações de historiadores ao fazer a história do tempo em que existe a fotografia não vão deixar de valorizar esta importante fonte.

A fotografia pode ter um carácter fragmentário, mas citando Ariès, sobre livros de memórias, “Sei que tais fragmentos contêm mais História, e mais História total, do que todos os manuais, mesmo os mais eruditos”⁵⁷.

⁵⁷ ARIÈS, Philippe - *O Tempo da História*, p. 17.