

A Prática Interdisciplinar no Estudo Iconológico [1] das Fontes Fotográficas: do Traço ao Documento Histórico.

Paulo Matias de Figueirêdo Júnior

Mestrando em Ciências da Sociedade
Universidade Estadual da Paraíba - UEPB

R. Inácio Marques da Silva, nº 309 / Catolé

Campina Grande, PB – Brasil

CEP: 58104-695

Tel: (83) 337-3022

E-mail: paulomfjr@bol.com.br

RESUMO

Este trabalho objetiva abordar a imagem fotográfica evidenciando o seu valor histórico-documental. Para tanto, discorreremos sobre a necessidade de um estudo iconológico desta fonte imagética, no sentido de ultrapassar os traços remetidos pela mesma (iconograficamente, ou seja, apenas de maneira descritiva), alcançando um nível interpretativo, que por uma prática interdisciplinar, exponha de maneira objetiva, o verdadeiro potencial informativo deste meio de comunicação e expressão.

Iniciamos com uma análise de Philippe Dubois, acerca da relação da imagem fotográfica com o princípio da realidade. O segundo momento compreende a exposição do estudo iconológico propriamente dito, tomando por base, principalmente, os escritos do historiador Boris Kossoy, e da socióloga Gisèle Freund. Encerramos com um sucinto reforço acerca da importância da prática interdisciplinar no processo de reconhecimento da fotografia como documento histórico (através do estudo iconológico); e da importância deste suporte imagético para a memória de um povo.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia, iconologia, interdisciplinaridade, documento histórico.

O aparecimento da fotografia em 1839, traria à tona não somente uma novidade industrial mecânica-física-óptica. Os discursos teóricos e científicos, acerca desta nova categoria de imagem, ultrapassariam o campo tecnológico e logo seriam objeto de estudo das mais diversas áreas do saber, a exemplo da psicologia; sociologia; comunicação, entre outras. No entanto, não é o fato de se prestar a análises por disciplinas afins que caracteriza a fotografia como um elemento interdisciplinar. As mútuas contribuições de conhecimentos articulados, com o objetivo de reforçar uma determinada ciência, acontece, no caso do estudo das fontes fotográficas, quando atribuímos a este suporte imagético um valor histórico-documental, ou melhor, quando reconhecemos este valor. Para refletirmos sobre esta importância, faz-se necessário que iniciemos descrevendo os três momentos que marcaram a história da imagem fotográfica na sua relação com o princípio da realidade. Dois motivos justificam esta abordagem inicial: o primeiro, é que o reconhecimento do valor documental da imagem em estudo sempre esteve ligado ao conteúdo verossímil nela apresentado; o segundo, é que necessitamos situar nosso trabalho num referencial teórico.

De acordo com Dubois, em sua obra *O ato fotográfico* (1993), as três fases podem ser assim caracterizadas: 1) *a fotografia como espelho do real*, discurso este que predomina em todo o século XIX; 2) *a fotografia como transformação do real*, marcando um período onde a questão do realismo é vista de maneira negativa; 3) *a fotografia como traço de um real*, momento em que há um retorno positivo na relação imagem fotoquímica e realidade, porém, numa perspectiva que em nada se assemelha a primeira fase. Descreveremos abaixo, com maiores detalhes, cada um destes períodos, entendendo que a base para a compreensão de cada um deles repousa na (...) *questão fundamental da relação específica existente entre o referente externo e a mensagem produzida por esse meio [foto]* (Dubois, op. cit. p.25).

A semelhança da imagem fotográfica com o objeto retratado (o referente) foi o motivo maior para atribuir ao suporte imagético o caráter de portador da realidade no seu estado mais puro. Simples *analagon* (para usar uma linguagem barthesiana). Sendo, para a época, a cópia mais perfeita da realidade, a foto passa a ser, por essência, mimética. Eis o motivo que leva Dubois a caracterizar este discurso como o da mimese. Durante todo o século XIX esta é a idéia dominante. Os contrapontos, por sua vez, surgem, principalmente, de uma polêmica levantada por artista (sobretudo pintores e desenhistas) que não creditavam à imagem fotográfica o valor de obra de arte, visto que esta não era (e não é) fruto da ação direta da mão humana, mas de uma máquina mecânica. Dentre os ativistas protestantes desta época, destacava-se o poeta Charles Baudelaire, que denunciou:

Em matéria de pintura e estatutária, o Credo atual das pessoas de sociedade, principalmente na França (e não acredito que alguém ouse afirmar o contrário) é o seguinte: "Acredito na natureza e só acredito na natureza (há boas razões para isso). Acho que a arte é e só pode ser a reprodução exata da natureza (...). Assim, a indústria que nos desse um resultado idêntico à natureza seria a arte absoluta." Um Deus vingador acolheu favoravelmente os desejos dessa multidão. Daguerre foi seu Messias. E então ela disse para si: "Como a fotografia nos proporciona todas as garantias desejáveis de exatidão (eles acreditam nisso, os insensatos!), a arte é a fotografia." A partir desse momento, a sociedade imunda precipitou-se, como um único Narciso, para contemplar sua imagem trivial no metal. Uma loucura, um fanatismo extraordinário apoderou-se de todos esses novos adoradores do sol (in. Dubois id. pp. 27 e 28).

Contudo, não tardaria para que Baudelaire se entregasse a nova arte, deixando-se fotografar por um dos retratistas mais famosos de sua época, o francês Félix Tournachon Nadar.

Esta primeira fase ficaria marcada também pelo rápido desenvolvimento tecnológico que ocorre nos equipamentos e acessórios ligados a fotografia, a exemplo do estereoscópio, aparelho óptico que permite a fixação de duas imagens planas (semelhantes) ante os olhos, fazendo-as aparecer em relevo. Em relação ainda a questão do desenvolvimento nesta área, nada se compara as grandes exposições universais, que aconteciam nas dependências das grandes indústrias e tiveram início em 1851, em Londres, com um número de 6.039.195 visitantes, e, em 1900 (Paris), já alcançava os 50.800.801 visitantes [2]. Segundo o historiador alemão Werner Plum,

as exposições industriais foram cenárias da história social interdisciplinar. Tornaram transparente a complexidade de fenômenos sócio-culturais, já que nas exposições entreteciam-se, em estreita interconexão, informações industriais, formação técnica, comunicações, congressos e movimentos internacionais, artes plásticas, assim como também manifestações do colonialismo (in. Turazzi, 1995:27).

Apesar da popularização da fotografia com as máquinas da Kodak e o seu famoso slogan “você aperta o botão, nós fazemos o resto”, o início do século XX traria um novo discurso, tendo como principal elemento provocador, provavelmente, a grande onda estruturalista: trata-se do *discurso do código e da desconstrução*. Nele, a imagem fotoquímica é vista como um objeto extremamente codificado, e para expressar este novo ponto de vista de maneira pragmática, Dubois se utiliza *três outros setores do saber*: a psicologia da percepção; os estudos de caráter ideológico; e o uso das imagens na antropologia.

Analisando-se pela psicologia da percepção, verificamos que a fotografia é fruto: de um ângulo escolhido; de um enquadramento que fragmentaliza a realidade num determinado espaço/tempo; de uma redução do ambiente tridimensional, para a bidimensionalidade do papel. E, ainda analisando nesta área, é um suporte que, por sua condição material específica, nos priva de qualquer sensação tátil ou olfativa. Quanto à perspectiva ideológica, esta pode ser traduzida pelo seguinte fragmento escrito por Pierre Bourdieu:

Normalmente todos concordam em ver na fotografia o modelo da veracidade e da objetividade (...). É fácil demais mostrar que essa representação social tem a falsa evidência das pré-noções; de fato a fotografia fixa um aspecto do real que é sempre o resultado de uma seleção arbitrária e, por aí, de uma transcrição: de todas as qualidades de um objeto, são retiradas apenas as qualidades visuais que se dão no momento e partir de um único ponto de vista (...). Se a fotografia é considerada um registro perfeitamente realista e objetivo do mundo visível é porque lhe foram designados (desde a origem) usos sociais considerados “realistas” e “objetivos”. E, se ela se propôs de imediato com as aparências de uma “linguagem sem código nem sintaxe”, em suma de “uma linguagem natural”, é antes de mais nada porque a seleção que ela opera no mundo visível é completamente conforme, em sua lógica, à representação do mundo que se impôs na Europa desde o Quattrocento. (Paris, Minuit, 1965, pp. 108-109.) (in. Dubois, op. cit. p. 40).

Em se tratando da relação das imagens e seu uso na antropologia, constatamos a extrema codificação deste objeto: a mensagem fotográfica não é uma linguagem universal como muitos imaginam, sua leitura está determinada culturalmente, tem de haver aprendizado de

códigos para sua perfeita comunicação. Barthes compartilha com este ponto de vista: (...) *me interessa por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos: pois é culturalmente (...) que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações* (1984: pp 45 e 46).

Com base nestes argumentos (apresentados aqui de maneira sucinta), a fotografia passa a ser percebida como um instrumento de transformação do real. Esta é a fase negativa na relação da foto com o princípio da realidade. É interessante perceber que este segundo momento aborda a imagem fotoquímica no seu processo de criação, na sua gênese; diferentemente do primeiro discurso, que atribui o caráter de real puro à fotografia pela semelhança que resulta do seu produto final em relação ao referente, sem se preocupar com o princípio de formação do artefato. Essa percepção que parte da automaticidade da imagem mecânica-física-óptica seria de suma importância para a terceira fase: a da *fotografia como traço de um real*. Neste novo discurso (*o do índice e da referência*) a questão do realismo na fotografia é retomada de maneira positiva, só que a sua base agora está nos estudos semióticos (e não na mimese), principalmente nos escritos de Charles Sanders Peirce, mais especificamente na tricotomia: índice, ícone e símbolo.

Segundo Peirce (1995:52), poderíamos definir, em linhas gerais, os signos tricotômicos da seguinte maneira: o ícone é uma representação por semelhança, independente da existência de um referente (id.); o índice é um signo no qual a representação se dá por contigüidade física do signo com o seu referente (id.), nele, há obrigatoriedade de um objeto referencial; já o símbolo é entendido como uma representação por convenção geral (id.). Na prática, o processo contemplado por Peirce se dá da seguinte forma: o objeto referencial emana luz para o suporte fotoquímico sensível (o que caracteriza a relação de contigüidade física), formando nele os traços que compõem a imagem final. Nesta teoria a questão do realismo se dá por atestação: a imagem atesta que aquele objeto tal esteve realmente ali, caso contrário o mesmo não teria imprimido seus traços no suporte fotográfico. Assim, a fotografia seria em primeiro lugar um índice, que remete a uma semelhança, ícone, e que absorve um sentido: símbolo.

Apresentados os três momentos que marcaram a história da fotografia na sua relação com o princípio da realidade, rememoremos um pouco a segunda fase (a da *fotografia como transformação do real*) apenas como modelo introdutório, para discorrermos sobre uma abordagem teórica semelhante a respeito de toda essa construção que parte da pré-imagem só que no sentido inverso, ou seja, da foto para o seu período de gênese, que nos é oferecida por Boris Kossoy. Este historiador acredita que:

Seja em função de um desejo individual de expressão de seu autor, seja de comissionamentos específicos que visam uma determinada aplicação (científica, comercial, educacional, policial, jornalística etc.) existe sempre uma motivação interior ou exterior, pessoal ou profissional, para a criação de uma fotografia e aí reside a primeira opção do fotógrafo, quando este seleciona o assunto em função de uma determinada finalidade/intencionalidade. Esta motivação influirá decisivamente na concepção e construção da imagem final (1999:27).

E acrescenta: *A realidade da fotografia não corresponde (necessariamente) a verdade histórica, apenas ao registro expressivo da aparência... (id. 38).*

Fotógrafo, assunto e técnica utilizada, todos articulados num determinado espaço/tempo, eis os elementos constitutivos de uma fotografia que devem ser abordados, segundo Kossoy, para que tenhamos um estudo iconológico, ou seja, de nível interpretativo, acerca de uma fotografia, sua história e sua importância como documento. Percebemos que há uma relação muito estreita, diríamos de dependência, entre o estudo iconológico e iconográfico: na fotografia um não existe sem o outro.

A análise iconográfica, no caso da representação fotográfica, situa-se a meio caminho da busca do significado do conteúdo; ver, descrever e constatar não é o suficiente. É este o momento de uma incursão em profundidade na cena representada, que só será possível se o fragmento visual for compreendido em sua interioridade. Para tanto, é necessária, a par de conhecimentos sólidos acerca do momento histórico retratado, uma reflexão centrada no conteúdo, porém, num plano além daquele que é dado ver apenas pelo verismo iconográfico. É este o estágio mais profundo da investigação [a iconologia], cujos limites não são cristalinamente definidos. Não raro o pesquisador se surpreende refletindo neste plano pós-iconográfico, buscando os elos para a compreensão da vida que foi (Kossoy, 1989:65).

A proposta do referido autor é de que partamos da imagem para o seu ponto de gênese, período de produção, e, a partir daí, construa-se uma história da fotografia (e/ou através da fotografia), contextualizada e bem fundamentada teoricamente. Neste sentido, a “realidade” inferida unicamente pela imagem com seus traços, passa

a conotar uma realidade verdadeira expressa através daquele recorte imagético espaço-temporal.

O modelo, digamos, “prático-inspiracional” para a teoria e a metodologia apresentadas por Kossoy, se encontra na obra *La fotografía como documento social* (A fotografia como documento social), da socióloga Gisèle Freund. Este livro aborda os aspectos mais marcantes da história da fotografia traçando um paralelo entre o desenvolvimento técnico deste meio de comunicação e a sua influência na sociedade da época, sobretudo na cultura, na economia e nas relações sociais. Freund não se limita a citar os antigos (e famosos) fotógrafos acompanhados de suas produções. Ela procura situá-los no espaço e no tempo, no contexto histórico em que viviam, pois o fotógrafo, com sua visão de mundo, é entendido como um filtro cultural.

Perceber as fotos e não ter o conhecimento interdisciplinar do contexto histórico que cerca sua produção e seu autor, é não entendê-la nem valorizá-la na sua qualidade de documento histórico. Eis porque a instalação e o desenvolvimento das iconotecas em muitas partes do mundo, se dá (ou pelo menos, se deu) de maneira tão diferente das bibliotecas, ou seja, de forma lenta e, muitas vezes, preconceituosa: é que o conhecimento que se tem, de uma maneira geral, da fotografia, fica estagnado no que seus traços remetem (iconograficamente), quando, na verdade, um estudo mais profundo (iconológico) revela seu real potencial de informação, que traz um conteúdo de peso não só para a construção de sua própria história como suporte imagético, mas para áreas afins do conhecimento científico. A concepção histórica de superioridade do documento escrito sobre o fotográfico advém, principalmente, deste desconhecimento iconológico.

Outro motivo que aponta para a necessidade de um estudo deste porte em relação às fontes fotográficas, nasce da necessidade do conhecimento do objetivo para que aquele artefato mecânico-físico-óptico fora produzido. Além de saber por quem (fotógrafo/autor = filtro cultural), e em que contexto (espaço/tempo = local, período histórico – econômico, social e cultural), faz-se necessária uma nova pergunta: com que finalidade?. A socióloga Gisèle Freund, que também atuou como fotógrafa, descreve, em sua obra citada anteriormente, um testemunho próprio do que aconteceu com algumas fotografias que tirou, apenas com o intuito de documentar os movimentos e expressões de um agente de câmbio da Bolsa de Paris, e que enviou, posteriormente, a várias revistas européias com o simples título “Instantâneas na Bolsa de Paris”. Qual não fora sua surpresa algum tempo depois, quando constata que suas fotografias acompanhavam matérias com títulos como: “Alta na Bolsa de Paris, algumas ações alcançam um preço fabuloso” (periódico belga); “Pânico na Bolsa de Paris, caem fortunas, milhares de pessoas arruinadas” (periódico alemão). É importante salientar que tanto as

fotos, como as matérias, foram produzidas antes da guerra [3]. Freund conclui:

Era evidente que cada publicação havia dado a minhas fotos um sentido diametralmente oposto, correspondente a suas intenções políticas. A objetividade na imagem não é mais que ilusão. Os textos que a comentam podem alterar se significado do princípio ao fim (1983:142).

Um estudo iconológico poderia “desenfeitar” manipulações como esta na fotografia. É que necessitamos ter em mente que a fotografia não é a realidade: é apenas um fragmento selecionado dela num determinado espaço/tempo; que a fotografia não é objetiva, mas, politicamente ideologizada. Partindo do último período que citamos na questão da relação fotografia e o princípio da realidade segundo Dubois, quando a imagem fotoquímica é tida como traço de um real, percebemos que nela há realidade. Contudo, quando lembramos das trucagens, dos retoques, do ângulo de visão escolhido, das legendas, dos textos e das poses, constatamos ficções. *Realidades e ficções na trama fotográfica* [4].

Observada a importância do estudo iconológico na fotografia, acreditamos ter deixado claro, também, os aspectos interdisciplinares que envolvem o mesmo. No entanto, reforçaremos e acrescentaremos, de maneira sucinta, alguns pontos que irão contribuir no fechamento da lógica deste trabalho.

Começemos por uma citação do professor Moacir Carneiro [5] (1998), quando da apresentação do seu painel intitulado “Interdisciplinaridade na pós-graduação”, por ocasião da abertura do 1º Simpósio “Interdisciplinaridade em questão”, promovido pela Universidade Estadual da Paraíba – UEPB, que cita:

Não parece exagero afirmar que sem abordagem interdisciplinar, a educação deixa de ser objeto de conhecimento e de pesquisa e, certamente, perde substância como processo de intervenção sócio-cultural.

(...) É bom que se diga que as diferentes disciplinas continuarão com suas especificidades, tal como é a realidade. (...). O que conta, de fato, é o pressuposto epistemológico de que nenhuma ciência isoladamente plenifica a verdade, senão que a verdade é sempre uma emergência de multi-disciplinas articuladas solidariamente.

O reconhecimento do valor documental da fotografia na história (seja a deste artefato, seja a construída através dele), requer a articulação de diversas disciplinas. Kossoy declara que:

A constituição e o preparo de equipes de trabalho, composta de pesquisadores com formação em diferentes áreas, são da maior importância para o sucesso da pesquisa iconográfica pois o estudo das fontes fotográficas, (...) demandará sempre de um enfoque inter e multidisciplinar (1989:58).

Assim, não é suficiente, por exemplo, compreender isoladamente o momento econômico de determinado local em que viveu um fotógrafo e foi gerada sua produção imagética, se não tivermos, pelo menos, conhecimentos profundos dos aspectos sociais, culturais, enfim, históricos desta mesma época.

Entendemos pois, que a via de reconhecimento da fotografia como documento histórico, repousa na análise iconológica desta categoria de imagem, que tem por base fundamentalista a prática interdisciplinar, esta entendida como a interação dos diversos campos do saber, com fins de reforçar uma ciência específica.

Cumpramos ainda assinalar que, apesar de termos objetivado em toda esta explanação deixar evidente o valor documental e histórico implícito no suporte imagético fotográfico, esperamos que nas entrelinhas desta comunicação tenhamos conseguido, paralelamente, suscitar a importância deste artefato na preservação da memória de um povo, seus costumes e seu cotidiano social e histórico. A cena fixada na imagem jamais se repetirá. Uma vez destruída a fotografia (propositadamente ou não) – e lembro que estamos tratando durante todo o nosso percurso de imagens do passado, antigas – há um segundo desaparecimento do que (na grande maioria das vezes) já se foi. Daí resulta duas perdas: a do documento e da memória. A insistência no reconhecimento do caráter histórico-documental da fotografia através de um estudo iconológico com prática interdisciplinar, resulta da nossa certeza de uma maior valorização deste artefato; e acreditamos invariavelmente, que a fotografia valorizada é um patrimônio preservado.

NOTAS

[1] Termo utilizado por Panofsky (Panofsky, Erwin. Significado nas artes visuais. 2. ed. São Paulo, Perspectiva, 1979.), para designar um estudo que ultrapasse os limites descritivos de determinada representação pictórica, alcançando uma análise de proporções mais amplas: interpretativas.

[2] Dados estatísticos do historiador Werner Plum in. Turazzi, 1995: 37 (ver bibliografia).

[3] A autora não deixa claro, mas expõe evidências muito fortes de que se trata da 2ª Grande Guerra Mundial.

[4] Título do livro lançado pelo historiador Boris Kossoy em 1999, onde o mesmo trata especificamente do tema em questão (ver bibliografia).

[5] Doutor em educação pela Universidade de Paris; Consultor-sênior das Nações Unidas; Coordenador nacional (Brasil) de projetos da Rede Federal de Educação Tecnológica.

BIBLIOGRAFIA

BARTHES, Roland (1984). *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

_____ (1990). *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

DUBOIS, Philippe (1993). *O ato fotográfico*. Campina, SP: Papyrus.

FREUND, Gisèle (1983). *La fotografía como documento social*. Barcelona:Ed. Gili S.A.

JÚNIOR, Eduardo Neiva (1986). *A imagem*. São Paulo: Ática.

KOSSOY, Boris (1989). *Fotografia e história*. São Paulo: Ática.

_____ (1999). *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial.

PEIRCE, Charles Sanders (1995). *Semiótica*. São Paulo: Ed. Perspectiva.

SIMPÓSIO INTERDISCIPLINARIDADE EM QUESTÃO, *Anais*, 1., (1998). Campina Grande, PB: EDUEP.

TURAZZI, Maria Inez (1995). *Poses e Trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839 – 1889)*. Rio de Janeiro: Rocco.