

Entre o contexto e a linguagem: o discurso fotográfico e a pesquisa histórica

Richard Gonçalves André

Mestre em História pela Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho (UNESP / Assis). Autor de, entre outros artigos, "Representações e Práticas Mortuárias na Cultura Popular Brasileira: Influências e Apropriações". *Revista Brasileira de História das Religiões*, v. 4, 2009.

RESUMO

Este artigo tem por objetivo demonstrar como a fotografia pode ser objeto de análise histórica. Pretende-se sugerir que o documento imagético é uma representação, ou seja, uma construção de concepções a partir de espaços, tempos e lugares sociais perpassados de especificidade. Desta forma, é necessário compreender as fontes iconográficas tendo em vista os autores, sua posição no jogo social, a apropriação que realizam de convenções, os meios que utilizam para reproduzir os artefatos culturais e os públicos aos quais estes se destinam, que atribuem novos sentidos às obras. Além disso, é preciso compreender as articulações dos signos icônicos no interior da linguagem fotográfica.

PALAVRAS-CHAVE: fotografia; história; representação.

ABSTRACT

This paper intends to demonstrate how the photography may be an object of historical analysis. It intends to suggest that the imagetical document is a representation, i.e., a construction of conceptions since spaces, times and social places replete of particularity. Thus, it's necessary understand the iconographic sources focusing their authors, their position in the social game, the appropriation that perform of conventions, the ways that utilize to reproduce the cultural artifacts and the publics for whom these artifacts are destined, that attribute new means to the works. Besides, it's necessary to understand the articulations of iconic signs within the photographic language.

KEYWORDS: photography; history; representation.

Recebido em: 06/06/2009

Aprovado em: 05/09/2009

Entre o contexto e a linguagem: o discurso fotográfico e a pesquisa histórica

Da próxima vez que você segurar uma câmera, pense nela não como um robô, automático e inflexível, mas como um instrumento maleável que você precisa compreender para utilizar adequadamente. Uma câmera pode ser um milagre eletrônico e óptico, mas não cria nada sozinha. Tudo que ela pode representar em termos de beleza e encantamento está, a princípio, em sua mente e em seu espírito.

Ansel Adams, *A Câmera*.

1. As imagens estão por toda parte no mundo contemporâneo. Basta percorrer as ruas de grandes cidades para perceber a profusão imagética à qual os indivíduos estão submetidos: *outdoors*, panfletos, painéis digitais, isso para não falar dos sinais e placas de trânsito. Entrando-se numa livraria ou banca de revistas, podem-se observar artefatos tais como cartões-postais, fotografias estampadas em revistas e figuras em histórias em quadrinhos. As galerias dos museus convidam os olhos a apreciar pinturas consagradas e objetos da cultura material, como cerâmicas indígenas e antigas cadeiras de dentista. As praças públicas são construídas em torno de monumentos dedicados aos heróis consagrados pela memória, como Tiradentes, pracinhas e autoridades públicas. Os cemitérios, por sua vez, são, no dizer do historiador francês Michel Vovelle (1997, p. 328), "florestas de signos", ostentando cruzeiros, capelas, anjinhos, virgens e cristos. Assim, vive-se na civilização das imagens, como sugere a ensaísta norte-americana Susan Sontag, que recorre à alegoria da caverna para sugerir como os homens e

mulheres contemporâneos são fascinados pelas imagens tomadas pela realidade (SONTAG, 1981, p. 3).

Diante da importância da imagem no mundo contemporâneo e das mudanças epistemológicas que ocorreram no campo da história ao longo do século XX, a linguagem iconográfica foi incorporada ao repertório de fontes disponíveis ao historiador. Não se trata, entretanto, de um processo acabado, uma vez que ainda persiste certo simplismo ao abordar historicamente essa tipologia documental, questão para a qual retornarei adiante. Tendo em vista tais questões, o presente artigo tem por objetivo sugerir como as fotografias podem ser compreendidas no âmbito da pesquisa histórica, demonstrando como as mesmas constituem representações construídas a partir de indivíduos situados em lugares, tempos e espaços sociais específicos, de modo que sua produção torna-se matizada pelos caracteres disponíveis em determinados contextos (CHARTIER, 1990, p.7).

2. De acordo com os historiadores da chamada Escola Metódica, campo historiográfico cujos conceitos e procedimentos constituíam a "lógica histórica" durante o século XIX e as primeiras décadas do XX, os documentos passíveis de análise deveriam ser aqueles oficiais e escritos, merecendo a crítica interna e externa das fontes (LANGLOIS; SEIGNOBOS, 1946, p. 45 e 46). Intelectuais como Lucien Febvre e Marc Bloch, fundadores da revista dos

Annales em 1929, questionaram tal noção. Segundo Bloch, “É quase infinita a diversidade dos testemunhos históricos. Tudo quanto o homem diz ou escreve, tudo quanto fabrica, tudo em que toca, pode e deve informar a seu respeito [...]” (BLOCH, 1997, p. 114). Apesar da “caricatura” que os historiadores dos *Annales* fizeram sobre a Escola Metódica, reduzida à alcunha do positivismo (REIS, 1995, p. 49), o período representou uma mudança de paradigma no tocante à noção de fonte, que passou a abarcar todas as produções humanas. A chamada Nova História, herdeira da terceira geração dos *Annales*, prosseguiu ampliando o repertório documental, permitindo a apropriação das imagens ao campo histórico.

Contudo, os historiadores continuam mais apegados aos documentos escritos, ainda que não somente aqueles de caráter oficial. Segundo Ivan Gaskell (1991, p. 237):

Embora os historiadores utilizem diversos tipos de material como fonte, seu treinamento em geral os leva a ficarem mais à vontade com documentos escritos. Conseqüentemente, são muitas vezes mal equipados para lidar com material visual, muitos utilizando as imagens apenas de maneira ilustrativa, sob aspectos que podem parecer ingênuos, corriqueiros ou ignorantes a pessoas profissionalmente ligadas à problemática visual [...]

De fato, em diversas obras históricas, inclusive dedicadas a documentos iconográficos, as imagens são inseridas apenas de maneira ilustrativa, dispensando tratamentos metodológicos de desconstrução mais rigorosos. De modo geral, os historiadores realizam explicações em torno do contexto de produção, procedimento fundamental relativo ao campo histórico, mas o discurso é elaborado tendo como base informações de natureza escrita e inferido à

imagem, e não construído a partir desta, valorizando suas linguagens específicas. Ou seja, o movimento vem de fora para dentro (da fonte), e não o contrário. Não ignoro que, para a elaboração de explicações históricas consistentes, seja necessário entrecruzar diversos tipos de documentos, uma vez que estes não constituem ilhas isoladas. Historiadores como Louis Marin (2001, p. 117-140) demonstraram como o texto escrito e a pintura, por exemplo, possuem relações profundas. Porém, mais que uma fonte reproduzida em papel *couché* para edições de luxo, as imagens devem ser compreendidas partindo-se de sua linguagem e contextualizadas, elemento que lhe confere historicidade (o que difere das posturas formalistas).

O problema em questão é a autonomia relativa da imagem como documento histórico, isto é, o fato dela possuir uma linguagem passível de desconstrução, o que constitui um pressuposto quando o objeto são fontes escritas, tais como a literatura e os processos criminais. Concebendo o documento iconográfico como representação, ou seja, concepções de múltiplas naturezas (como idéias, ideologias e mentalidades) construídas a partir de contextos sociais, econômicos, políticos e culturais específicos, deve-se reconhecer que as imagens possuem uma linguagem que permite a leitura e interpretação. Afinal, não se trata de algo inscrito na natureza, mas de artefatos da cultura produzidos pelos homens e perpassados de visões de mundo que não são neutras, mas carregadas de subjetividade e condicionamentos ligados ao lugar de produção. Mesmo a fotografia, tradicionalmente considerada um registro realista e objetivo da realidade, representa determinados objetos em termos iconográficos, uma vez que o fotógrafo

seleciona ângulos e enquadramentos, deixando de fora tudo o que não lhe interessar (o que se aplica a monitoramentos via satélite), pressupondo seleção e atribuição de significados. Além disso, por mais verossímil que seja uma foto, segundo Charles Morris, o próprio fato de transpor determinado fenômeno próprio a um universo tridimensional ao papel fotográfico plano já sugere que o signo arbitrário encontra-se presente (CARONTINI; PERAYA, 1979, p. 86).

Ao conceberem que a imagem possui linguagem própria, os historiadores encontram-se em débito com a lingüística e, mais especificamente, com a semiótica, embora a dívida nem sempre seja reconhecida. Os conceitos semióticos são citados direta ou indiretamente, como signo, ícone, índice, símbolo e discurso, entre outros, geralmente sem notas de rodapé esclarecendo as fontes bibliográficas. O grande medo de pesquisadores no campo histórico que trabalham com fotografias é serem acusados, diante de bancas de mestrado ou doutorado, de terem utilizado abordagens semióticas. A chamada História Cultural, compreendida em suas várias vertentes, desde a História das Mentalidades à Nova História Cultural, assumem de bom grado a influência exercida pela antropologia de Claude Lévi-Strauss e Clifford Geertz, esquecendo ou ignorando o peso da lingüística para os antropólogos. No caso das imagens, os semióticos desempenharam papel significativo na medida em que assumiram que certos aspectos da estrutura lingüística aplicados à escrita poderiam ser repensados (e posteriormente reformulados *in totum*) em termos de documentos não-escritos (Ibidem, p. 1 e BARTHES, 1987, p. 12-13), de modo que o signo iconográfico possuiria regras mais ou menos recorrentes

num determinado contexto, podendo ser lido a partir de sua especificidade discursiva, conferindo-lhe autonomia relativa. A divisão do signo, de acordo com o filósofo norte-americano Charles Sanders Peirce, em três categorias é particularmente significativa e operacional para os historiadores: o símbolo, o índice e o ícone, o último guardando relações de semelhança com os objetos representados (CARONTINI; PERAYA, D. op. cit., p. 19-25). Partindo das proposições semióticas, Roland Barthes escreveu sobre a linguagem da moda, mais especificamente voltada para os vestuários (BARTHES, 1999), e também acerca da fotografia, em "A Câmara Clara" (BARTHES, 1984), obra de referência para os historiadores que trabalham com registros fotográficos, mas cujas implicações conceituais são relativamente evitadas. Desta forma, creio que a questão não é evitar falar de semiótica e seus conceitos temendo a "excomunhão" do campo, mas assumir as implicações e aprender a lidar com elas.

3. Como proceder diante da imagem? Deve-se ter em mente que, mesmo possuindo uma linguagem específica, o signo iconográfico é um documento ligado ao espaço, tempo e lugar social de produção, ou seja, não se pode ignorar o contexto de elaboração para a sua leitura. Desta forma, nem todos os documentos imagéticos possuem as mesmas linguagens, que podem variar de acordo com o período, lugar e grupo social, as convenções artísticas às quais podem submeter-se e outras variáveis, como públicos aos quais foram destinados. O modo de compor e ler uma pintura impressionista é significativamente diferente daquele relacionado aos quadros acadêmicos e às composições abstratas. Nesse sentido, a obra de Monet é muito distinta da composta por Malevitch, ainda que ambas não possam ser

discriminadas qualitativamente e possuam linguagens decodificáveis. A fotografia de Eugene Atget deve ser desconstruída de modo diverso quando comparada aos cartões de visita que se tornaram populares na segunda metade do século XIX, quando do barateamento dos materiais fotográficos. As histórias em quadrinhos de Frank Miller são diferentes dos mangás de Kazuo Koike e Goseki Kojima. Desta forma, assim como qualquer outra fonte, as imagens estão submetidas aos condicionamentos e ao repertório de informações disponíveis em situações históricas mais ou menos definidas. Sem a contextualização, o historiador corre o risco de ler na imagem sentidos anacrônicos atribuídos posteriormente, já que, como sugere Sontag em torno da foto, esta é "... apenas um fragmento, e com o passar do tempo suas amarras se desprendem. A deriva, vai-se transformando em passado difuso, aberto a qualquer tipo de leitura..." (SONTAG, op. cit., p. 71).

Ao realizar o recorte de determinado *corpus* documental, o pesquisador deve compreender como a fotografia foi condicionada pelo contexto de produção. Em primeiro lugar, deve-se referenciar o autor que, ao fotografar, por exemplo, uma paisagem, escolhe ângulos e enquadramentos adequados, pressupondo uma desvalorização de todo o restante, que pode ser um lixão ou uma porção desflorestada; seleciona áreas favorecidas pelas fontes de luminosidade, dependendo do efeito que deseja criar; regula a máquina com o intuito de controlar a entrada de luz (diafragma) e a velocidade do disparo (obturador); dispõe os motivos imagéticos, como pessoas posando para a lente, pedelhes para que ergam a cabeça, dêem um

sorriso e digam "x", entre outros aspectos (ANDRÉ, 2006, p. 20-21). Desta forma, como sugere Phillippe Dubois, o processo fotográfico é um ato (DUBOIS, 1993, p. 15), isto é, o fotógrafo não permanece passivo diante de uma câmera que "faz tudo", mas *opera* um conjunto de procedimentos mecânicos, óticos, químicos e, principalmente, intelectuais para conseguir determinado resultado (ADAMS, 2002, p. 15). Assim, não há nenhuma passividade: os profissionais da *National Geographic* embrenham-se na floresta e esperam eventualmente horas para captar o bote de determinado predador. Mesmo uma fotografia via satélite, por exemplo, das queimadas na Amazônia selecionam determinadas áreas e excluem outras, o que remete à criação de representações. Portanto, mais que uma quantidade absurda de megapixels nas câmeras modernas, há um operador que transforma os motivos em imagens impressas em papéis fotográficos ou em arquivos de computador.

O fotógrafo possui, além disso, um lugar social específico, o que condiciona os sentidos que insere em sua produção. Há matizes significativos ao se pensar em indivíduos trabalhando, por exemplo, para grandes empresas que fotografam com o objetivo de propagandear determinados objetos. As fotografias de condomínios residenciais representam espaços neobucólicos perpassados de bosques, recursos hídricos e segurança, excluindo o mundo extramuros, perpassado de devastação e violência¹. Nas décadas de 1920 e 1930, os fotógrafos contratados pela Companhia de Terras Norte do Paraná, responsável pela comercialização de lotes fundiários em regiões como Londrina e Cambé, criaram imagens publicitárias do ambiente regional enfocando a fertilidade do

¹ Agradeço, nesse item, às considerações de Gilmar Arruda.

solo, as grandes árvores e os rios caudalosos, remetendo a lugares-comuns edênicos com a finalidade de promover a venda de terras (ANDRÉ, op. cit.). Por outro lado, no mesmo contexto, operadores não vinculados profissionalmente à instituição, como o colono japonês Haruo Ohara, produziram clichês em torno das geadas e da melancolia do trabalhador agrícola (Idem. 2005, p. 75-94). Os fotógrafos podem ter, também, vinculações políticas, tecendo apologias a governantes, como nas imagens de Getúlio Vargas discursando para multidões, ou criticando certos regimes. Podem desempenhar funções institucionais de coerção e repressão, como nas fotos de pessoas fichadas pela polícia, segurando a identificação e posando de frente e perfil, de acordo com as regras de composição de imagens criminais convencionadas ao longo do século XIX. Desta forma, o fotógrafo (assim como a fotografia) não é neutro e, ao fazer escolhas, permite entrever iconograficamente o lugar que ocupa no jogo social, político e econômico.

Além dos elementos de ordem social, econômica e política, é necessário, também, perceber as regras de composição imagética que os fotógrafos apropriam em determinados contextos. O conceito de campo proposto pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu pode ser útil a esse respeito, compreendido enquanto conjunto de convenções que podem ser aplicadas a diversos fenômenos (da religião à música), sistematizadas, reproduzidas e constantemente defendidas por indivíduos que, detentores de capital cultural (isto é, reconhecida autoridade sobre o assunto), incluem ou rechaçam aqueles que se alinham ou não aos elementos convencionados. Assim, o campo é perpassado por relações e conflitos sociais na esfera do simbólico,

operando divisões como “profissional” e “amador”, “erudito” e “popular”, “sagrado” e “profano”, entre outras (BOURDIEU, 2000, p. 64-73).

Aplicando o raciocínio de Bourdieu, pode-se falar em campo fotográfico, já que em diferentes momentos e situações, foram criadas regras de composição. Por exemplo: nos cartões de visita, o fotógrafo deveria representar o modelo ao estilo da burguesia do século XIX, posando triunfalmente, bem vestido, com o cenário repleto de adornos, como cadeiras tendo apoio para cabeça, entre outros quesitos (FABRIS, 2004, p. 30). Nas imagens criminais sugeridas anteriormente, o réu deve segurar sua identificação e posar de frente e de perfil. A fotografia experimental do século XX começou a adotar procedimentos avessos às regras tradicionais, como inserir objetos contra forte luminosidade, a chamada contraluz, criando um efeito de silhueta, e manter o obturador da câmera aberto, captando o movimento e “borrando” a imagem final. Isso pareceria uma contra-regra, mas expressa as convenções de diferentes campos fotográficos, o que remete à questão das linguagens: mesmo a fotografia possui, como sugerido, diversas formas de codificação que devem ser contextualizadas.

Além do fotógrafo e seus condicionamentos, deve-se ter em mente que, em certos casos, o resultado final da fotografia é uma operação influenciada, também, pelo fotografado. Este, tal como o operador, não permanece passivo diante das lentes, mas fabrica uma segunda imagem de si, uma auto-representação que não pertence à natureza, mas à cultura. A questão fica clara ao se pensar, por exemplo, em cerimônias como casamentos, nas quais os convivas são surpreendidos eventualmente por uma câmera de vídeo que os grava enquanto à

mesa comendo seu risoto: ninguém permanece natural, esboçando reações variadas de constrangimento ou caretas por parte das crianças. Os noivos, por sua vez, devem ser registrados de maneira bela, de modo que as imagens possam ser encadernadas em álbuns e revistas ao longo dos anos. Por isso, são contratadas empresas especializadas que devem seguir todas as regras convencionadas relacionadas à fotografia matrimonial, desde o lançamento do buquê aos bafões da noiva (a foto desempenha, então, função ritual, como sugere Sontag, op. cit. p. 8-9). Cito Barthes:

[...] a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a “posar”, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem. Essa transformação é ativa: sinto que a Fotografia cria meu corpo ou o mortifica, a seu bel-prazer [...] [Uma] imagem – minha imagem – vai nascer: vão me fazer nascer de um indivíduo antipático ou de um “sujeito distinto”? Se eu pudesse “sair” sobre o papel como sobre uma tela clássica, dotado de um ar nobre, pensativo, inteligente, etc.! Em suma, se eu pudesse ser “pintado” (por Ticiano) ou “desenhado” (por Clouet)! (BARTHES, op. cit. p. 23-24).

O princípio aplica-se, inclusive, aos cartões de visita: nestes, o representado, como sugerido, deveria assumir uma imagem burguesa. Mesmo após a popularização da fotografia e a expansão para outros públicos na segunda metade do século XIX, as convenções imagéticas permaneceram burguesas, de modo que o desejo do fotografado manifestava-se nas fotos, influenciado pelo conhecimento do operador. Desta forma, o signo iconográfico pode ser compreendido também como forma de alguns indivíduos e grupos sociais ostentarem determinada identidade (mesmo que

imaginária). Era comum, por exemplo, entre os senhores brasileiros serem fotografados juntamente aos escravos, um dos principais índices de riqueza (KOSSOY, 2002, p. 67). Atualmente, por intermédio do Orkut e do Youtube, que permitem a divulgação de imagens e vídeos de modo rápido e fácil, a questão da construção da auto-imagem tornou-se mais complexa, lembrando que o operador/modelo tornou-se praticamente a mesma pessoa. Não casualmente, o *slogan* do Youtube é *broadcast yourself*.

Outra variável importante a ser considerada pelo historiador é o suporte concreto por intermédio do qual a imagem é reproduzida, uma vez que pode atribuir novos significados à fotografia. Como sugerido, nas primeiras décadas do século XX, os fotógrafos contratados pela Companhia de Terras Norte do Paraná produziram fotografias da região com o objetivo de constituir material publicitário para a venda de terras, sendo reproduzidos em panfletos e cartazes. Porém, em 1944 a empresa de capital britânico perdeu seu poderio político e econômico, sendo nacionalizada e desenvolvendo atividades fundiárias em outros locais, como Maringá e Cianorte. Mesmo com a derrocada da Companhia, as fotografias começaram a ser utilizadas como mecanismo para a construção da memória oficial da cidade, de modo que, em 1959, foi construído em Londrina um painel em azulejos com a reprodução de algumas imagens panorâmicas da cidade (ARRUDA, 2005, p. 3-4). José Juliani, fotógrafo da Companhia em sua época áurea, começou a comercializar os seus clichês organizados em álbuns adornados com decoração oriental, associados a outras fotografias, criando uma narrativa do olhar sobre o processo de ocupação da terra: a derrubada das árvores,

o transporte dos materiais, o trabalho nas serrarias, a expansão das estradas de ferro e da malha urbana, etc. Ou seja, a combinação de imagens permitiu a elaboração de sentidos *a posteriori* que não existiam quando de sua produção. Hoje, as mesmas fotos são estampadas em cartões de moto-taxi, em *mouse-pads* e paredes de shoppings, o que remete a novos significados (ANDRÉ, cit., p. 156-177). Por isso, na análise icônica é necessário perceber quais são os suportes nos quais as imagens foram veiculadas para a compreensão de seu discurso num contexto preciso.

4. A investigação de tais elementos (o fotógrafo, seu lugar social e intelectual, o público para os quais as fotografias destinam-se e os suportes nos quais são reproduzidas) são fundamentais para a compreensão do contexto no interior do qual os documentos são produzidos, procedimento próprio ao campo (ainda no sentido que Bourdieu aplica ao conceito) historiográfico. Porém, como sugerido, é preciso desconstruir as imagens, também, a partir dos caracteres que compõem o seu discurso interno. Erwyn Panofsky propôs um método para a desconstrução baseado, em primeiro lugar, no levantamento iconográfico da imagem, isto é, na discriminação dos elementos icônicos que a integram. Trata-se de uma etapa descritiva, na qual é preciso separar cada um dos itens de determinada fotografia: ângulo, enquadramento, luminosidade, local, objetos, pessoas, posição dos motivos, cenário, etc., que podem variar de acordo com a fonte. Quanto mais pormenorizada a descrição, melhor (KOSSOY, 1989, p. 65). Por isso, Kossoy sugere a elaboração de fichas catalográficas descrevendo tais itens e outras informações técnicas. Pode-se dizer, em termos lingüísticos, que esses aspectos

constituem os significantes iconográficos que, combinados de determinados modos, geram significados específicos. Como a maioria dos tipos de linguagem é baseada nas repetições, o que lhes permite em parte tornarem-se convenções, uma possibilidade analítica é serializar as informações no interior de determinado *corpus*, percebendo a recorrência de alguns caracteres em detrimento de outros. Esta é uma forma, além disso, de perceber como o fotógrafo alinha-se às regras de campo sugeridas.

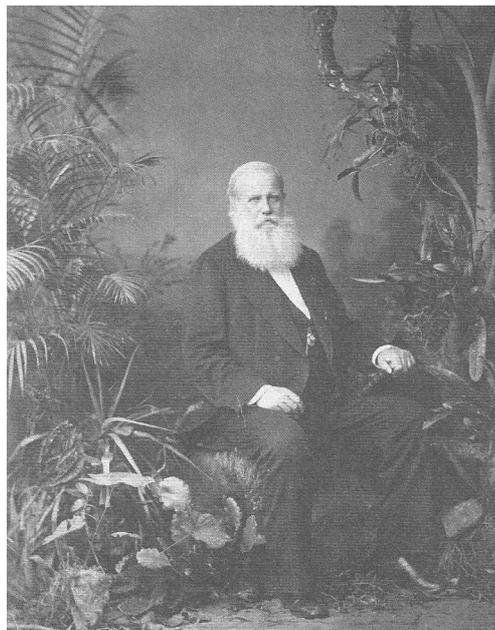
A segunda etapa, após a descrição iconográfica pormenorizada, é a interpretação iconológica (Ibidem, p. 65). A partir da percepção dos itens que compõem a fotografia e a sua inter-relação, tendo em vista o contexto no qual foi produzido o documento, é possível ler significados (correlacionados aos significantes) que remetem ao signo imagético, isto é, ao sentido atribuído. É importante perceber que não são os elementos isolados que compõem o sentido, mas as suas múltiplas combinações. De modo mais amplo, mesmo uma fotografia pode ser entendida como signo e associada a outras imagens, tecendo uma linguagem mais complexa.

A partir da imagem a seguir, é possível esboçar o procedimento iconográfico e iconológico proposto por Panofsky. No enquadramento vertical da imagem, pode-se verificar, em posição central, a figura de D. Pedro II sentado, levemente inclinado, mas com o rosto voltado para o operador, trajando roupas civis, envolto por falsa vegetação própria a ateliês. A iluminação artificial provém do próprio estúdio. Na fotografia, há a associação de dois significantes icônicos: a mata e o indivíduo (desconsidere-se, por ora, que seja o imperador brasileiro). Por que combiná-los? Neste quesito, entra a necessidade de conhecimento do contexto

histórico brasileiro: a natureza possuía no Brasil uma conotação edênica bastante acentuada, ressaltada pelos relatos de viajantes, pela literatura romântica alencariana e pelas pinturas produzidas sob os auspícios da Academia Imperial de Belas Artes, fundada em 1826. Por outro lado, tendo-se em mente que o indivíduo em questão é o imperador, buscando consolidar o seu poderio por intermédio da (re)criação e reprodução de elementos identitários brasileiros, compreende-se a associação entre natureza e poder imperial, conferindo a D. Pedro II a condição de imperador dos trópicos (KOSSOY, 2002, p. 80). Desta forma, o autor da fotografia, Joaquim Insley Pacheco, apropriou representações convencionadas e reconstruiu-as por intermédio do discurso fotográfico. Pode-se ir mais longe e perceber que todos os elementos presentes na fotografia em questão seguem padrões de composição próprios às imagens elaboradas em ateliês ao longo do século XIX, como os cartões de visita anteriormente sugeridos: o cenário artificial, o enquadramento vertical, a pose levemente inclinada, a cadeira (possivelmente com apoio de braço e cabeça), entre outros. Fica, portanto, clara a adequação de Pacheco ao campo fotográfico em questão.

Entretanto, nem sempre o historiador dispõe de fontes e informações suficientes acerca das fotografias e de suas condições de produção. É freqüente lidar com imagens sem indicação de autoria e data, de modo que é difícil realizar de forma adequada a leitura iconológica. De maneira geral, é improvável encontrar *corpus* de documentações ideais, que disponibilizem os elementos necessários à pesquisa histórica. Mais comumente os acervos fotográficos são preservados (quando o são) fragmentariamente, devendo o pesquisador

estabelecer interpretações a partir de indícios, flexibilizar seus métodos e admitir mudanças de leme na pesquisa, num constante diálogo entre o objeto e os recursos epistemológicos disponíveis, o que constitui a lógica histórica, como sugere E. P. Thompson (1981, p. 49).



Joaquim Insley Pacheco. Retrato de D. Pedro II. Petrópolis (1883). 37,7 x 29,5 cm. Coleção do Instituto Moreira Salles. Reproduzido em KOSSOY, B. *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro*. SP: Instituto Moreira Salles, 2002, p. 248.

5. Após essas reflexões, pode-se concluir que as imagens foram apropriadas ao campo da história nas últimas décadas, embora as mesmas sejam utilizadas de modo simplista, ainda hoje, por diversos historiadores. De qualquer forma, as fotografias, para além de reprodução objetiva da realidade, constituem representações criadas a partir de lugares, tempos e condições sociais perpassadas de historicidade, inseridas em campos que convencionam elementos a serem reproduzidos ou rejeitados pelos fotógrafos. Portanto, são produtos históricos perpassados

por linguagens específicas que exigem, por parte do pesquisador, não apenas um exercício de contextualização, mas a desconstrução dos signos iconográficos por intermédio de procedimentos próprios, como a iconografia e a iconologia propostas por Panofsky. No entanto, os debates em torno dos documentos imagéticos não se esgotam, dada a intensa presença da imagem no mundo contemporâneo e o fato de situarem-se no limiar das discussões acerca da pós-modernidade, entre o realismo e a ficção, a substância e o simulacro.

Referências Bibliográficas

- ADAMS, A. *A câmera*. Trad. Alexandre Roberto de Carvalho, 2^a ed., São Paulo: Editora SENAC, 2002.
- ANDRÉ, R. G. *Entre o mito e a técnica*: representações de natureza em fontes fotográficas. Dissertação (História). UNESP, Assis, 2006.
- _____. Um contexto, dois olhares: fotografias de natureza segundo José Juliani e Haruo Ohara. *Revista História Social*, n. 11, 2005.
- ARRUDA, G. Monumentos, semióforos e natureza nas fronteiras. In: ARRUDA, G. (org.). *Natureza, fronteiras e territórios*. Londrina: EDUEL, 2005.
- BARTHES, R. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1987.
- _____. *O sistema da moda*. Lisboa: Edições 70, 1999.
- _____. *A câmara clara*: notas sobre a fotografia. Trad. Júlio Castañon Guimarães, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BLOCH, M. *Introdução à história*. Trad. Maria Manuel, Rui Grácio e Vítor Romaneiro, Lisboa: Europa-América, 1997.
- BOURDIEU, P. A Gênese dos conceitos de habitus e de campo. In: *O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz, Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 2000.
- CARONTINI, E.; PERAYA, D. *O projeto semiótico*: elementos de semiótica geral. São Paulo: Cultrix, EDUSP, 1979.
- CHARTIER, R. *A história cultural*: entre práticas e representações. Lisboa, Rio de Janeiro: Difel, Bertand Brasil, 1990.
- DUBOIS, P. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad. Marina Appenzeller, Campinas: Papirus, 1993.
- FABRIS, A. Identidade/Identificação. In: FABRIS, A. *Identidades virtuais*: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- GASKELL, I. História das imagens. In: BURKE, P. (org.). *A escrita da história*: novas perspectivas. Trad. Magda Lopes, São Paulo: EDUNESP, 1991.
- KOSSOY, B. *Fotografia e história*. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- _____. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.
- LANGLOIS, C.; SEIGNOBOS, C. *Introdução aos estudos históricos*. São Paulo: Editora Renascença, 1946.
- MARIN, L. Ler um quadro – uma carta de Poussin em 1639. In: CHARTIER, R. (org.). *Práticas de leitura*. Trad. Cristiane Nascimento, São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- REIS, J. C. A História metódica, dita "positivista". *Pós-História*, n. 3, 1995.
- SONTAG, S. *Ensaio sobre fotografia*. Trad. Joaquim Paiva, Rio de Janeiro: Arbor, 1981.
- THOMPSON, E. P. *A Miséria da teoria ou um planetário de erros*: uma crítica ao pensamento de Althusser. Trad. Waltensir Dutra, Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.
- VOVELLE, M. O luto burguês: dos avisos fúnebres à estatuária funerária. In: VOVELLE, M. *Imagens e imaginário na história*: fantasmas e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até o século XX. Trad. Maria Julia Goldwasser, São Paulo: Editora Ática, 1997.