



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,  
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**HISTÓRIA – AMÉRICA LATINA**

**HISTÓRIA, IMAGENS, FOTOGRAFIA:  
APONTAMENTOS A PARTIR DO “PARADIGMA METÓDICO”**

**NAHAYANNA SORGON ANHOLETO**

Foz do Iguaçu  
2022

**HISTÓRIA, IMAGENS, FOTOGRAFIA:  
APONTAMENTOS A PARTIR DO “PARADIGMA METÓDICO”**

**NAHAYANNA SORGON ANHOLETO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em História – América Latina.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Afonso Cristóvão dos Santos

Foz do Iguaçu  
2022

NAHAYANNA SORGON ANHOLETO

**HISTÓRIA, IMAGENS, FOTOGRAFIA:**  
APONTAMENTOS A PARTIR DO “PARADIGMA METÓDICO”

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em História – América Latina.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientador: Prof. (Titulação) (Nome do orientador)  
UNILA

---

Prof. (Titulação) (Nome do Professor)  
(Sigla da Instituição)

---

Prof. (Titulação) (Nome do Professor)  
(Sigla da Instituição)

Foz do Iguaçu, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

## TERMO DE SUBMISSÃO DE TRABALHOS ACADÊMICOS

Nome completo do autor(a): \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

Curso: \_\_\_\_\_

	Tipo de Documento
graduação (.....)	(.....) artigo
especialização (.....)	(.....) trabalho de conclusão de curso
(.....) mestrado	(.....) monografia
doutorado (.....)	(.....) dissertação
	(.....) tese
	(.....) CD/DVD – obras audiovisuais
	(.....)

Título do trabalho acadêmico: \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

Nome do orientador(a): \_\_\_\_\_

Data da Defesa: \_\_\_\_ / \_\_\_\_ / \_\_\_\_

### Licença não-exclusiva de Distribuição

O referido autor(a):

a) Declara que o documento entregue é seu trabalho original, e que o detém o direito de conceder os direitos contidos nesta licença. Declara também que a entrega do documento não infringe, tanto quanto lhe é possível saber, os direitos de qualquer outra pessoa ou entidade.

b) Se o documento entregue contém material do qual não detém os direitos de autor, declara que obteve autorização do detentor dos direitos de autor para conceder à UNILA – Universidade Federal da Integração Latino-Americana os direitos requeridos por esta licença, e que esse material cujos direitos são de terceiros está claramente identificado e reconhecido no texto ou conteúdo do documento entregue.

Se o documento entregue é baseado em trabalho financiado ou apoiado por outra instituição que não a Universidade Federal da Integração Latino-Americana, declara que cumpriu quaisquer obrigações exigidas pelo respectivo contrato ou acordo.

Na qualidade de titular dos direitos do conteúdo supracitado, o autor autoriza a Biblioteca Latino-Americana – BIUNILA a disponibilizar a obra, gratuitamente e de acordo com a licença pública *Creative Commons* **Licença 3.0 Unported**.

Foz do Iguaçu, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

\_\_\_\_\_

Assinatura do Responsável

À Stela Dalva Sorgon, estrela-guia de  
minha vida.

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, considero importante salientar não conseguir mencionar todos os nomes que contribuíram direta ou indiretamente na construção dos caminhos teóricos que desembocaram nesta pequena pesquisa se dá pelo fato de que todo o conhecimento, das mínimas reflexões cotidianas às grandes epistemologias, é fruto de trabalho coletivo. Neste sentido, sendo o conhecimento socialmente produzido, fruto do acúmulo de reflexões também coletivas, não poderia esta pesquisa ter se originado de outra forma. Por isso, peço desculpas à todas as pessoas que por ventura não tenham sido mencionadas nestas linhas, mas que sem dúvida propiciaram o aperfeiçoamento das reflexões, que ligadas ou não ao tema tratado aqui, contribuíram para a melhor lapidação de meu objeto de pesquisa.

Um agradecimento especial àquelas que não devem ser esquecidas, sem as quais não haveria caminho. À minha avó Stela Dalva Sorgon, por todo o conhecimento compartilhado, os valores e os inúmeros incentivos. Precisarei de uma vida toda para dimensionar sua importância. À minha mãe Cybelle Anholetto, por se fazer presente mesmo distante, por todo apoio e cuidado.

Aos que estiveram presente nos espaços de construção de saberes coletivos e comprometidos, como o grupo de pesquisa e trabalho *Saberes em Movimento*. À Ligia Freitas minha companheira nas tarefas e reflexões, especialmente sobre o tema das mulheres. À Stella Montiel, Emanuely Gestal, Nataly Mora, Flora Meloni, Paulo Silva e muitos outros que tive o prazer de cruzar os caminhos. Certamente, esses encontros não teriam sido possíveis sem a figura da professora Dr. Roberta Sperandio Traspadini, a quem sou muito grata pelo partilhar de saberes, pelo rigor com o trabalho e sobretudo por possibilitar minha reaproximação com a fotografia. Esta reaproximação pôde ocorrer graças à pesquisa de iniciação científica, da qual fui sua orientanda, em que a obra de Tina Modotti, fotógrafa e militante do Partido Comunista Mexicano, foi o objeto de pesquisa de que refletimos, tecendo as primeiras elaborações a respeito do potencial da fotografia para o estudo da realidade concreta.

Agradeço ao meu orientador, professor Dr. Pedro Afonso Cristóvão dos Santos, por ter aceitado me orientar e contribuído para o desenvolvimento desta pesquisa, especialmente diante do curto período que tivemos para a construção deste trabalho na conjuntura de ensino remoto. Agradeço especialmente pelos esclarecimentos de forma muito cuidadosa a respeito das nebulosas discussões oriundas da Teoria da História com as quais me deparei ao longo da pesquisa.

À professora Rosangela de Jesus Silva pelas discussões em torno das imagens em sala de aula, pela importante contribuição em relação ao papel que teve a pintura no contexto oitocentista para a história nacional francesa, que sem dúvida possibilitou um avanço nas discussões elaboradas

nesta pesquisa. E agradeço também aos demais professores da UNILA, tais como: Paulo Renato da Silva, Endrica Geraldo, Senilde Guanaes, Evander Ruthieri e Marina Machado Gouvea, pelo compromisso com a docência.

Um agradecimento fraterno à Gustavo Alves, amigo e camarada que esteve ao meu lado nas extensas e necessárias discussões teóricas, nas tarefas militantes e nos valiosos momentos de lazer.

E um agradecimento afetuoso à Henrique Roberto Figueiredo, meu amor-camarada que sempre me ofereceu todo o apoio necessário. Sou muito grata por todas nossas conversas e por tudo que aprendi e sigo aprendendo com você, por sua capacidade de humanizar tudo ao seu redor, por lembrar de que lado estamos na trincheira da luta de classes e por sempre me recordar ao longo de minha trajetória na UNILA que o conhecimento se constrói coletivamente.

Dessa forma, embora os erros e limitações desta pesquisa sejam de minha inteira responsabilidade, não posso deixar de salientar que o nome de autoria é apenas formal e institucionalmente o meu, mas que o conteúdo, na realidade, é fruto da reflexão coletiva construída ao longo dos anos da graduação no curso de História – América Latina da UNILA.

*La fotografía puede compararse al océano: su superficie ciertamente forma parte de su realidad, pero sus profundidades son abismales y difícilmente pueden adivinarse con sólo mirar la superficie.*  
**John Mraz**

ANHOLETO, Nahayanna Sorgon. **História, Imagens, Fotografia:** apontamentos a partir do “paradigma metódico”. 2022. pp. 86. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação Em História-América Latina) – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2021.

## RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo levantar alguns problemas de ordem teórica e metodológica na relação entre a História e as imagens, em especial a fotografia, nos séculos XIX, XX e XXI. Além disso, procura investigar qual a relação dos problemas levantados com o “paradigma metódico”, tese de Maria Borges (2003). No primeiro capítulo, procura investigar a relação estabelecida entre a escola metódica, os documentos e o trato metodológico dispendido para as imagens em geral e a fotografia em particular no guia *Introdução aos estudos históricos* (1898), de Langlois e Seignobos e na coleção *As eras*, do historiador Eric J. Hobsbawm. No segundo capítulo, examina as proposições teóricas a respeito da fotografia e apreensão do conhecimento do presente e do passado no ensaio *Sobre Fotografia* (1973), da filósofa Susan Sontag. E por fim, no terceiro capítulo, analisa as proposições metodológicas do artigo *¿Se puede escribir historia a partir de imágenes? El historiador y Las fuentes icónicas* (2012), do historiador Tomás Pérez Vejo. A presente pesquisa, portanto, se insere no domínio da história da historiografia, na medida em que procura analisar um conjunto de textos que utilizam ou refletem sobre o uso das imagens, em especial da fotografia, para o conhecimento histórico.

**Palavras-chave:** História, Historiografia, Imagens, Fotografia, Fonte Histórica.

ANHOLETO, Nahayanna Sorgon. **História, Imágenes, Fotografía:** apuntes desde el “paradigma metódico”. 2022. pp. 86. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação Em História-América Latina) – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2021.

## RESUMEN

El presente trabajo pretende plantear algunos problemas teóricos y metodológicos en la relación entre la Historia y las imágenes, especialmente la fotografía, en los siglos XIX, XX y XXI. Además, busca investigar la relación entre los problemas planteados y el “paradigma metódico”, tesis de María Borges (2003). En el primer capítulo se pretende indagar sobre la relación que se establece entre la escuela metódica y los documentos y el tratamiento metodológico dedicado a la imagen en general y a la fotografía en particular en la guía *Introducción a los estudios históricos* (1898), de Langlois y Seignobos y en la colección *Las eras*, del historiador Eric J. Hobsbawm. En el segundo capítulo, examina las proposiciones teóricas sobre la fotografía y la aprehensión del conocimiento del presente y del pasado en el ensayo *Sobre la fotografía* (1973), de la filósofa Susan Sontag. Por fin, en el tercer capítulo, analiza las proposiciones metodológicas del artículo *¿Se puede escribir historia a partir de imágenes? El historiador y Las fuentes icónicas* (2012), del historiador Tomás Pérez Vejo. La presente investigación, por lo tanto, se inscribe en el dominio de la historia de la historiografía, pues busca analizar un conjunto de textos que utilizan o reflexionan sobre el uso de imágenes, especialmente la fotografía, para el conocimiento histórico.

**Palabras clave:** Historia, Historiografía, Imágenes, Fotografía, Fuente Histórica.

ANHOLETO, Nahayanna Sorgon. **History, Images, Photography**: notes from the “methodical paradigm”. 2022. pp. 86. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação Em História-América Latina) – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2021.

### ABSTRACT

This monograph aims at raising issues of a theoretical and methodological order regarding the relations between History and images, especially photography, in the last two centuries. It also aims at investigating how these issues relate to the “methodical paradigm” as proposed by Maria Borges (2003). In the first chapter, it seeks to investigate the methodical school and its propositions about documents and the methodological procedures towards images in general and photography in particular in the guide *Introduction to historical studies* (1898), by Langlois and Seignobos, and the *Ages* collection of historian Eric J. Hobsbawm. In the second chapter, the theoretical propositions regarding photography in the book *On Photography* (1973), by philosopher Susan Sontag, are examined. Lastly, in the third chapter, the methodological propositions in the article *¿Se puede escribir história a partir de imágenes? El historiador y Las fuentes icónicas* (2012), by historian Tomás Pérez Vejo, are discussed. This research, therefore, is part of the domain of the History of Historiography, insofar as it analyzes a selection of texts that use or discuss the use of images, especially photographs, to historical knowledge.

**Keywords:** History, Historiography, Images, Photography, Historical Sources

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	13
<b>1 A RELAÇÃO ENTRE O PARADIGMA METÓDICO E O USO DAS IMAGENS NA HISTORIOGRAFIA CONTEMPORÂNEA</b> .....	16
1.1 <i>INTRODUÇÃO AOS ESTUDOS HISTÓRICOS</i> , DE LANGLOIS E SEIGNOBOS.....	20
1.2 O CASO DA COLEÇÃO <i>AS ERAS</i> , DE ERIC HOBSBAWM .....	33
1.3 CAMINHOS PARA UMA METODOLOGIA DAS IMAGENS .....	36
<b>2 NA CAVERNA DE SONTAG</b> .....	42
2.1 A FOTOGRAFIA E SUA RELAÇÃO COM O MUNDO MATERIAL .....	43
2.2 A FOTOGRAFIA PODE SER UMA FONTE/VESTÍGIO HISTÓRICO PARA A COMPREENSÃO DO PASSADO?.....	48
2.3 INCIDÊNCIA DE SONTAG NAS DISCUSSÕES METODOLÓGICAS .....	51
<b>3 AS IMAGENS NO LABIRINTO DAS REPRESENTAÇÕES: UM DIÁLOGO COM TOMÁS PÉREZ VEJO</b> .....	58
3.1 O OCIDENTE EM COMBATE COM AS IMAGENS? .....	59
3.2 A HISTÓRIA DA ARTE E O PROBLEMA DA SACRALIZAÇÃO DA IMAGEM.....	66
3.3 “A REIVINDICAÇÃO DAS IMAGENS COMO FONTE HISTÓRICA”, MAS PARA UMA HISTÓRIA TOTAL? .....	69
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	79
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	84

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho se insere dentro dos estudos da Teoria e Metodologia da História e História da Historiografia e tem como objetivo refletir sobre o uso das imagens enquanto fonte, em especial a fotografia, dentro da cultura histórica, identificar problemas de dimensão teórica e metodológica que as acompanharam desde o século XIX, nomeadamente o “paradigma metódico”, como afirma Maria Borges (2003).

Ao contrário do que se possa pensar, diante do aumento de publicações e pesquisas envolvendo a utilização de imagens durante a passagem do século XX para o XXI, há ainda problemas envolvendo o uso das imagens na pesquisa em história que precisam ser superados. O fio condutor para compreender o porquê de ainda hoje, após quase 200 anos da invenção da câmera fotográfica, os historiadores ainda apresentarem certo distanciamento ou mesmo limitações de cunho metodológico diante da fotografia como fonte é o diagnóstico de Maria Borges presente no livro *História & Fotografia* (2003). Para autora, os problemas metodológicos que ainda hoje se manifestam durante o uso das fontes imagéticas são os mesmos presentes no tratamento que os historiadores oitocentistas, em particular os ligados à escola metódica, recaíam no trato com os documentos que consideravam fonte histórica. Um exemplo são os usos da fotografia que desconsideram as particularidades dessa linguagem, dispensando o emprego de metodologias capazes de “fazê-las falar”, que partem direta ou indiretamente da concepção de que a imagem fotográfica seria um *dado natural*, uma duplicação do real.

É a partir deste diagnóstico que regressamos ao século XIX com o intuito de estudar, à luz dos manuais da chamada escola metódica, como aquela versão de uma metodologia histórica foi constituída. Na tentativa de responder questões ligadas ao próprio entendimento do que poderia ou não ser considerado documento histórico e de que forma tais documentos eram tratados. O objetivo deste regresso é conseguir identificar na produção histórica dos séculos XX e XXI se a maneira como os metódicos encaram as fontes figurou como resquícios ou se foi superada. Durante nosso percurso tomamos como referência alguns estudos que se dedicaram a pensar a superação de alguns destes problemas ligados ao uso das imagens, daremos prioridade a produção mais recente no âmbito da historiografia brasileira, como os casos de Boris Kossoy e Ana Maria Mauad. Esses exemplos nos serviram de base para conseguir identificar nas produções historiográficas que estudaremos, os erros e acertos no empreendimento de metodologias adequadas para o tratamento dessas fontes.

Nosso primeiro capítulo está primordialmente interessado em analisar o guia produzido pelos historiadores franceses Charles Victor Langlois (1863 – 1929) e Charles Seignobos (1854 – 1942) intitulado *Introdução aos Estudos Históricos* (1898), com o propósito de investigar o

processo de construção da metodologia que buscava fornecer os pilares da ciência histórica, buscando averiguar como esses historiadores lidaram com as fontes imagéticas, em particular a fotografia. A escolha do guia de Langlois e Seignobos, parte do entendimento de que tais autores figuram, ao lado de Leopold Von Ranke (1795 – 1886), como principais referências para que se possa compreender o processo que originou o estabelecimento da disciplinarização da História. Nesse sentido, nossa hipótese é de que para compreender os problemas mediante a metodologia do trato de fontes imagéticas ao longo do século XX, é preciso compreender como os cânones da historiografia oitocentista, responsáveis pelo desenvolvimento de metodologias, da qual em muitos aspectos somos legatários, compreendiam os documentos. A obra que nos parece manifestar os resquícios não superados do “paradigma metódico”, como intitula Maria Borges, se encontra na coleção *As eras* do historiador Eric Hobsbawm (1917 – 2012), nesta extensa coleção composta por quatro livros que tratam do século XVIII até meados do século XX, podemos encontrar uma série de imagens espalhadas através dos capítulos na qual transparece a ausência de metodologias no emprego dessas fontes. A princípio pode não parecer um problema em si, a forma como as imagens foram posicionadas na organização dos capítulos, porém ao contrário, torna-se um problema na medida que as imagens nos livros de Hobsbawm não constituem fontes primárias propriamente ditas e sim meras ilustrações inseridas no interior do texto, na tentativa de reproduzir parte da argumentação disposta nos capítulos. Cabe ressaltar que, ao indicarmos os resquícios não superados do “paradigma metódico” na coleção *As eras* de Hobsbawm, estamos nos referindo estritamente a *metodologia de exposição* escolhida pelo autor, ou seja, a dimensão expositiva, a forma como o historiador escolhe apresentar suas fontes aos leitores dentro da pesquisa historiográfica e diferente da *metodologia de pesquisa* na qual Hobsbawm se distancia radicalmente dos historiadores metódicos, pois se insere na tradição do materialismo histórico e dialético.

No segundo capítulo, nossa discussão se direciona para o diálogo com a produção da filósofa estadunidense Susan Sontag (1933 – 2004). A escolha da autora tem relação com a incidência que seu texto *Sobre Fotografia* (2004) teve e tem nos estudos que se dedicam a pensar a questão do uso das imagens desde sua dimensão metodológica. O ensaio intitulado *Na caverna de Platão* que compõe o livro, traz importantes contribuições a respeito do impacto da excessiva produção de imagens no cotidiano social, bem como a influência que as dinâmicas de trabalho têm sob o ato de tirar fotos. Desenvolveremos brevemente uma análise a respeito da relação contemporânea com as imagens, baseada nas proposições da autora. Entretanto, nossa prioridade neste capítulo é discutir precisamente sua compreensão em relação ao valor cognitivo da fotografia como ferramenta para a investigação do passado.

Em nosso terceiro e último capítulo, retomamos o diálogo estritamente com a produção histórica contemporânea, com a finalidade de demonstrar como o uso das imagens vem sendo discutido dentro da historiografia oriunda da “Nova História”. O autor que representa a tendência da qual discutiremos é Tomás Pérez Vejo, a partir do texto intitulado *¿Se puede escribir historia a partir de imágenes? El historiador y las fuentes icónicas* (2012) que demonstra como uma historiografia fundada sob os pilares da pós-modernidade compreende o papel da iconografia enquanto fonte para a História. O ponto nevrálgico do diálogo com Vejo se dá a partir do entendimento do autor em relação a imprescindibilidade das fontes imagéticas apenas para o estudo de problemas relacionados à História Cultural, das Mentalidades e do Imaginário. As imagens como fonte para o estudo da realidade socioeconômica, produção e reprodução da vida, pensando as esferas materiais, segundo o autor, não seriam aconselháveis como fontes. Para Vejo, para esse tipo de estudo é preferível a utilização de fontes documentais de outra natureza. O que para nós demonstra uma limitadora visão do potencial destas fontes.

Certamente, dada abrangência nas proposições desta pesquisa, não se pretende fazer todo o panorama através dos séculos de como as imagens foram utilizadas, levantando todas as suas problemáticas. Em síntese, trilharemos uma análise possível para o caminho percorrido pelas imagens, em particular pela fotografia, na produção historiográfica passando pelo século XIX, com a discussão acerca da relação entre história-conhecimento e as imagens, pelo século XX com a análise das permanências destes problemas metodológicos, em que a obra de Hobsbawm servirá de exemplo, bem como as discussões em torno do uso das imagens na obra de Sontag, até chegar ao século XXI, com a análise de uma produção historiográfica pós-moderna representada na obra de Vejo. Temos como objetivo apenas apontar alguns problemas que se arrastaram ao longo dos séculos em relação ao uso das imagens como uma fonte histórica, bem como identificar alguns novos problemas que se somam aos velhos e que ainda não foram superados. Nos limites de uma monografia de conclusão de curso, optamos por selecionar textos específicos de relevância para o estudo da fotografia e suas relações com a história. Por outro lado, também tendo em vista as restrições de tempo e espaço da pesquisa, selecionamos textos específicos de metodologia da história e da historiografia, que nos permitissem propor discussões sobre o trato com as fontes, em geral, e o uso de imagens, em particular, por historiadores.

Temos com isso, o propósito de trazer uma pequena contribuição para a tentativa de superação de algumas tendências que serão discutidas ao longo deste trajeto de pesquisa, para que cada vez mais se possa avançar em produções historiográficas que lancem mão destas

fontes que certamente figuram como ferramentas relevantes, por sua característica documental, aos historiadores.

## 1 A RELAÇÃO ENTRE O PARADIGMA METÓDICO E O USO DAS IMAGENS NA HISTORIOGRAFIA CONTEMPORÂNEA

Nossa pesquisa visa retornar a historiografia oitocentista com o propósito de analisar questões relativas ao uso da fotografia. Busca-se, compreender como os historiadores profissionais que compunham a chamada escola metódica, compreendiam os documentos e em particular a fotografia. E como a forma de compreensão destes historiadores diante dos documentos ainda deixa resquícios na utilização da fotografia e imagens em geral nas produções historiográficas do século XX.

O problema da fotografia como um documento útil ao historiador aparentemente já foi resolvido, ela hoje já é aceita sem grandes estranhamentos em relação ao seu status como fonte. Isto devido ao movimento de expansão das fontes que passa a incluir, não apenas a fotografia, mas também o cinema, a oralidade e demais documentos, que vão além daqueles determinados pela historiografia do século XIX, proposto por Lucien Febvre e Marc Bloch, fundadores da revista *Annales d'histoire économique et sociale*. Esta expansão foi um dos fatores que contribuíram efetivamente para o surgimento de mais produções que levassem em conta em seu arcabouço de fontes às fotografias e imagens em geral. Os *Annales* tiveram uma influência muito significativa ao longo do século XX nas universidades e conseguiram superar muitas das limitações vindas dos métodos propostos pelos historiadores oitocentistas.

Porém, mesmo com a expansão das fontes e a nova forma de encarar a fotografia como um documento do qual os historiadores poderiam lançar mão, não houve em seguida um acompanhamento metodológico particular no trato dessas fontes. Exploraremos mais a fundo questões relativas à ausência de metodologias próprias para o uso da fotografia nas produções historiográficas, bem como a ligação entre a noção de mimese fotográfica evocada de forma tão recorrente durante o século XIX<sup>1</sup>.

Mas contemporaneamente, Maria Eliza Linhares Borges chama atenção para a discussão em relação a fotografia como uma fonte para a História, bem como acerca de seu uso ao longo dos séculos XIX e XX. Em primeiro lugar, a autora reflete sobre as muitas ausências do emprego de metodologias necessárias para o trato de fontes visuais no que diz respeito a sua

---

<sup>1</sup> Philippe Dubois se dedicou a captar as diversas interpretações sobre a fotografia desde sua invenção, aqui nos interessar frisar uma das interpretações iniciais e mais veiculadas durante o século XIX “1) *a fotografia como espelho do real (o discurso da mimese)*. O efeito de realidade ligado à imagem fotográfica foi a princípio atribuído à *semelhança* existente entre a foto e seu referente. De início, a fotografia só é percebida pelo olhar ingênuo como um ‘*analogon*’ objetivo do real. Parece mimética por essência”. Cf. DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**, 2012, p. 28.

particularidade diante das fontes mais convencionais, como o caso das fontes escritas. Em segundo lugar, analisa as razões teórico-metodológicas que fizeram com que uma parcela significativa de historiadores, durante o século XIX, hierarquizassem a importância das fontes, optando por documentos escritos ao invés de fontes orais ou visuais (BORGES, 2003, 18-19). Um fator de destaque apresentado na tese da autora são os resquícios da escola metódica, que persistem no trato das fontes visuais dos historiadores contemporâneos.

Podemos observar que, em algumas obras da historiografia contemporânea – como é o caso específico da coleção *As eras*, de Eric Hobsbawm – não há um trato metodológico e específico para as imagens. Esta tendência pode ser identificada como um resquício do “paradigma metódico”, isto é, quando os historiadores fazem uso de fontes fotográficas e visuais em geral e não empreendem metodologias necessárias para analisar a particularidade dessas fontes. (BORGES, 2003, 18-19).

O “paradigma metódico”, no qual recaem ainda muitos dos historiadores que fazem uso de iconografias nas produções historiográficas, e nos campos das Ciências Humanas em geral, segundo a autora pode ser caracterizado como resquícios da forma como a historiografia metódica do século XIX lidava com os documentos (BORGES, 2003, 18-19). Isto porque os historiadores desta escola compreendiam que os documentos falavam por si só, “acreditavam que, se adotassem uma atitude de distanciamento de seu objeto, sem manter relações de interdependência, obteriam um conhecimento histórico objetivo, um reflexo fiel dos fatos do passado, puro de toda distorção subjetiva” (REIS, 1996, p. 14).

Em síntese, a manifestação do “paradigma metódico” se apresenta quando utilizamos os documentos de maneira semelhante a que os historiadores da escola metódica preconizavam, isto é, como se fosse um dado natural, puro e bruto que expressa a realidade, sem necessitar de reflexões por parte do historiador, por que esses documentos “falariam por si só”. Dessa forma, “reunir imagens fotográficas de um determinado período e apresentá-las como fiel retrato do passado é um procedimento em tudo e por tudo igual à prática dos pesquisadores do século XIX.” (BORGES, 2003, p. 18).

Isto posto, sempre que uma fotografia é interpretada sem a mediação da razão, ela se transforma em um “simulacro do real”, como se representasse a realidade. O historiador seria somente um transmissor das informações contidas no documento. E isso gera um problema, pois: “o documento histórico não é mais concebido como um dado puro que fala por si mesmo e se oferece, objetivamente, ao historiador” (BORGES, 2003, p. 76). O necessário debate que faz a autora, nos alerta para a atenção que devemos empreender quando utilizamos esses

documentos com fins compreensíveis, indo de encontro com as proposições de Mauad: “[...] a imagem não fala por si só; é necessário que as perguntas sejam feitas” (MAUAD, 1996, p. 10).

Por outro lado, existe também o movimento de incorporação da fotografia em produções historiográficas que não a compreendem como fonte, mas como ilustração para o texto. Esse movimento pode ser caracterizado, segundo Borges, como uma “ilusão de inovação”. É um movimento que possui relação com a inserção dessas fontes na pesquisa, meramente a título de inovar, sem o devido trato metodológico. Isto, de modo geral, é recair na compreensão do conceito de documento dos metódicos (que não a incluem no rol de suas fontes), como já foi apontado acima, “é o mesmo que produzir um coquetel teórico-metodológico, por certo nada esclarecedor” (BORGES, 2003, p. 18).

Todavia, mesmo que a fotografia não tenha entrado no rol das fontes utilizáveis para os historiadores do século XIX, a emblemática, a pintura e outras iconografias tiveram dentro dessa tradição historiográfica um papel importante, no que diz respeito a: “sustentação de uma noção de História calcada na ideia de verdade sem mácula” (BORGES, 2003, p. 23). Isso pode ser mais bem compreendido se considerarmos a relação da produção historiográfica oitocentista, sobretudo na França, e a construção de uma história nacional<sup>2</sup>.

Mesmo com o uso de fontes iconográficas, como pinturas e gravuras pelos historiadores metódicos, cumpriam somente a função de confirmação da argumentação escrita, ou seja, um papel meramente ilustrativo, reproduzindo aquilo que já estava explícito na forma escrita, além de possuir a função de fomentar o despertar de sentimentos patrióticos. A questão que se apresenta é formulada da seguinte maneira por Borges:

Em outras palavras, compreender o lugar da emblemática e da pintura no paradigma metódico não explica, por si só, porque as imagens fotográficas levaram mais de um século para serem aceitas como fonte de pesquisa nas Ciências Sociais e na História em particular (BORGES, 2003, p. 24).

Como podemos observar, as pinturas e iconografias em geral, ainda que muitas vezes não fossem propriamente tratadas como fontes, sempre tiveram uma aceitação maior para serem utilizadas nas produções historiográficas, constavam nas obras dos grandes medievalistas ou estudiosos das artes sacras. Já a fotografia não foi facilmente assimilada como um documento útil à pesquisa histórica, isto, em grande medida, possui relação com a noção própria do século XIX no tocante ao limite da alçada dos historiadores. Essa compreensão indicava que o ofício do historiador deveria estar estritamente ligado aos acontecimentos do passado, e seu arsenal

---

<sup>2</sup> Um aspecto importante que se torna um dos objetivos centrais para os historiadores franceses da escola metódica é a questão nacional, essa escola tem um vínculo importante no que diz respeito a construção ou reconstrução da história nacional desde a perspectiva republicana. Um dos maiores idealizadores desse projeto é Ernest Lavisse. Cf. BOURDÉ, Guy e MARTIN, Hervé. **As escolas históricas**. 2021, p.181.

de fontes deveria consequentemente corresponder ao passado, a fotografia como um fenômeno contemporâneo a historiografia oitocentista definitivamente não reunia informações de um passado longínquo, que era de interesse de estudo da maioria dos historiadores.

O desenvolvimento das forças produtivas ao longo do século XIX que tem como marco a Revolução Industrial, serviu de palco para o surgimento da fotografia<sup>3</sup> em 1826<sup>4</sup>. O invento contou com apoio de diversas figuras da burguesia francesa, e seus principais idealizadores foram Joseph Niépce (1765 – 1833) e Louis Daguerre (1787 – 1851). Sua dimensão estritamente analógica contribuiu para o entendimento de que as imagens produzidas pela câmera, eram uma reprodução fiel da realidade, tal como ela se apresenta. A fotografia era então tomada como testemunho do real. Desta forma:

(...) para a comunidade de praticantes da historiografia metódica, o conceito de fato histórico estava estritamente atrelado ao estudo dos acontecimentos passados. Ainda que se aceitasse a natureza precisa, exata e fiel da imagem fotográfica, sua vinculação com o momento presente impedia-lhe de figurar na galeria, naquele período restrita, de documentos históricos (BORGES, 2003, p. 30).

Dito isto, nosso intuito ao utilizar a tese de Maria Borges como ponto de partida para o problema de pesquisa, é retornar propriamente aos textos clássicos produzidos pelos historiadores da escola metódica, com o objetivo de melhor compreender a noção de documento histórico no século XIX e poder, com isso, localizar no século XX os modos de uso da fotografia em produções historiográficas.

Isto nos parece necessário, pois Borges chega nessas conclusões a respeito da noção de documento histórico da escola metódica somente a partir de comentadores, como José Carlos Reis, Guy Bourdê e Hervé Martin. De nenhuma maneira, o recurso à bibliografia secundária

---

<sup>3</sup> Outro importante estudioso sobre o tema que se dedicou a estudar a polêmica do ano de invenção da câmera fotográfica e da primeira fotografia é o historiador Boris Kossoy: “O Brasil, país periférico em todos os sentidos àquela realidade, seria palco também, surpreendentemente, de experiências pioneiras e contemporâneas no campo da fotografia, graças à inventividade de Hercule Florence. Sua descoberta, porém, passaria despercebida no interior da Província de São Paulo, na Vila São Carlos (Campinas), longe das ruidosas manifestações que se faziam em Paris diante da invenção de Daguerre...”. KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. – 5. ed. – São Paulo: Ateliê Editorial, 2014. E especificamente sobre Hercule Florence: **Hercule Florence, a Descoberta Isolada da Fotografia no Brasil**. 1. ed., São Paulo, Faculdade de Comunicação Social Anhembi, 1977.

<sup>4</sup> É importante destacar que dentre os debates sobre a fotografia e suas origens, ainda persiste uma larga discordância sobre a data da produção da primeira fotografia. “De acordo com Gisèle Freund, Nicéphore Niépce teria criado a fotografia em 1824; já para Gabriel Bauret, a primeira fotografia é datada em 1823 (2003, p. 24). O marco cronológico escolhido datado de 1826 será extraído de BORGES, Maria Eliza Linhares. *História & Fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. A autora tem como referência os marcos cronológicos do *DICTIONNAIRE de Photo*. Paris: Larousse, 1996. Ainda sobre os marcos temporais, em particular, do surgimento da câmera fotográfica, é correto afirmar seu surgimento no plural, dado a simultaneidade de protótipos que viriam a ser câmeras fotográficas.

tira a mérito de investigação feito pela autora, mas pelo contrário, revela seus caminhos trilhados durante a pesquisa, indicando brechas para melhor aprofundamento.

Em outras palavras, os apontamentos trazidos por Borges não encerram a discussão a respeito da fotografia e seu uso pelos historiadores, ou seja, não se consuma na simples verificação de correto ou falso, pelo contrário, abre-se para questionamentos. Dessa forma indaga-se: Por que os historiadores durante o século XX recaem em formas de utilização da fotografia que acabam por fim afirmando-a enquanto uma mera ilustração do texto, sem percorrer os devidos caminhos para encará-la como uma fonte legítima?

### 1.1 INTRODUÇÃO AOS ESTUDOS HISTÓRICOS, DE LANGLOIS E SEIGNOBOS

A publicação do guia *Introdução aos estudos históricos* (1898), de Charles-Victor Langlois e Charles Seignobos é resultado de um período em que a historiografia assenta suas bases enquanto uma disciplina autônoma com métodos próprios. Langlois e Seignobos visam examinar os procedimentos e os limites da pesquisa histórica, em seu guia está materializada a tentativa de estabelecer metodologias para o ofício do historiador, em particular a relação do historiador e as fontes.

Os autores ressaltam a importância dos procedimentos que têm em vista atestar a veracidade dos documentos. O guia é composto por dois livros, o primeiro tem como objetivo a exposição dos conhecimentos anteriores à análise dos documentos propriamente, esses conhecimentos são rotulados como “ciências auxiliares”. A depender do tema de pesquisa do historiador ele precisará adquirir os conhecimentos e técnicas de algum desses ramos, que são: epigrafia, paleografia, diplomática, filologia, história literária, arqueologia, numismática e heráldica (LANGLOIS & SEIGNOBOS, 1972, p. 38-42).

No primeiro livro, os autores discorrem sobre a heurística, a pesquisa dos documentos nos arquivos e as operações analíticas que compõem a crítica interna e externa das fontes. A metodologia proposta nesta operação está disposta na seguinte ordem: crítica de restituição, de procedência e classificação; e a crítica de interpretação, sinceridade e exatidão.

Os procedimentos expostos no livro 1 servem em grande medida para atestar a veracidade do documento, que deve ser aferido antes de iniciar propriamente os métodos de interpretação, bem como orientar os historiadores e eruditos sobre como, a partir da hermenêutica, interrogar os documentos para compreender as intenções do autor ao produzi-lo.

Após concluir as operações analíticas rigorosamente orientadas no livro 1, o historiador poderia prosseguir para as operações sintéticas da pesquisa que estão contidas no

livro 2, com o objetivo de estabelecer as condições gerais da construção histórica que incluem a forma de agrupamento dos fatos e forma de expô-los.

É importante destacar que os documentos considerados fontes legítimas para os historiadores da escola metódica eram poucos. Resumidamente, os documentos voluntários, em geral institucionais ou governamentais, tal como alvarás, correspondências e manuscritos (BOURDÉ e MARTIN, 2021, p. 173).

Mesmo seguindo os métodos analíticos propostos pelo guia, segundo os autores, os historiadores poderiam incorrer em erros que comprometeriam toda a pesquisa; um deles é a tendência natural de ler o texto com uma ideia pré-concebida. O historiador deveria lutar contra a tendência natural de ler o texto através de suas impressões e não procurar de fato compreender o texto a partir de si mesmo. Esse desvio no método proposto tem os seguintes resultados:

En el documento le atraen las frases o las palabras que corresponden a sus propias concepciones o concuerdan con la idea a priori que se había formado de los hechos. Sin darse siquiera cuenta, separa esas frases y esas palabras y forma con ellas un texto imaginado, que pone en el lugar del que el autor escribió (LANGLOIS & SEIGNOBOS, 1972, p. 109).

Em síntese, para Langlois e Seignobos o historiador que visa construir uma pesquisa objetiva e metódica, não poderá sucumbir à tendência de formar opiniões *a priori* sobre o documento analisado: “Isso significa até mesmo que quaisquer hipóteses formuladas previamente sobre o tema, quaisquer expectativas sobre o que se vai encontrar, devem ser deixadas de lado na pesquisa, pois elas poderiam influenciar e distorcer seus resultados” (GRESPLAN, 2006, p. 293).

Os autores descrevem esse processo como uma luta declarada entre o espírito e o texto. O espírito se nega a perceber tudo que se coloca contrário à sua ideia, e o resultado deste o conflito é a derrota do texto, em outras palavras, ao invés do espírito se render às evidências expostas no documento, ocorre o contrário, o texto cede e se dobra para acomodar as opiniões pré-concebidas do espírito (LANGLOIS & SEIGNOBOS, 1972, p. 109). Os autores se imbuem das proposições de Coulanges para fundamentar a tese:

Introducir sus ideas personales en el estudio de los textos, es el método subjetivo. Se cree mirar una cosa, y es la propia idea lo que se mira. Se cree observar un hecho, y este hecho adquiere inmediatamente el tinte y el sentido que el espíritu quiere que tenga. Se cree leer un texto, y las formas del mismo adquieren un significado especial, según la opinión personal que de él se había formado (COULANGES, 1888 p. 31 apud LANGLOIS; SEIGNOBOS, 1972, p. 109).

Na prática, segundo Langlois e Seignobos, ao analisar um documento é preciso resistir ao primeiro impulso para que possamos penetrar no texto através do próprio texto e não com nossos pré-julgamentos. Esta forma de análise corresponde a operação de análise positiva, e é

necessária para distinguir e compreender o verdadeiro conteúdo dos documentos. Em relação a análise positiva, é possível alcançá-la:

Quando se ha logrado tener al fin el sentido verdadero del texto, ha terminado la operación del análisis positivo. El resultado es dar a conocer las concepciones del autor, las imágenes que tenía en el espíritu, las nociones generales mediante las cuales se representaba el mundo. (LANGLOIS & SEIGNOBOS, 1972, p. 116).

Há outras etapas dos procedimentos de análise e crítica propostas pelos autores, porém o que nos interessa destacar é a síntese de como foi estabelecida a relação sujeito e documento. Nesse sentido, podemos evidenciar uma ideia que está presente em todo o guia, a noção de neutralidade que direciona todos os procedimentos analíticos. O autor dos documentos é somente um intermediário para chegarmos aos fatos, o historiador, por meio dessa série de procedimentos de análise-crítica deve indagar o autor do documento a respeito de sua veracidade, em outras palavras, o historiador precisa averiguar se o autor realmente descreveu os fatos de forma verdadeira:

En la práctica, pocas veces hay necesidad de saber lo que creyó un autor. A no ser que se haga el estudio especial de su carácter, el autor no interesa directamente, no es más que un intermediario para llegar a los hechos exteriores por él referidos. El objeto de la crítica es determinar si el autor ha reproducido esos hechos exactamente (LANGLOIS & SEIGNOBOS, 1972, p. 124).

Dessa forma, podemos observar que a neutralidade é um dos principais preceitos pela busca dos fatos. A função do historiador, segundo os autores, não é elaborar reflexões frente a documentação selecionada, e sim conseguir chegar aos fatos por meio delas. Por conseguinte, os documentos seriam os verdadeiros sujeitos que nos revelariam os fatos históricos, e o historiador um mero vetor. Nesse sentido podemos destacar a crítica produzida por José Carlos Reis (1996), que sintetiza de maneira pertinente os postulados dessa escola histórica:

A história científica, portanto, seria produzida por um sujeito que se neutraliza enquanto sujeito para fazer aparecer o seu objeto. Ele evitará a construção de hipóteses, procurará manter a neutralidade axiológica e epistemológica, isto é, não julgará e não problematizará o real. Os fatos falam por si e o que pensa o historiador a seu respeito é irrelevante. Os fatos existem objetivamente, em si, brutos, e não poderiam ser recortados e construídos, mas sim apanhados em sua integridade, para se atingir a sua verdade objetiva, isto é, eles deverão aparecer “tais como são”. Passivo, o sujeito se deixa possuir pelo seu objeto, sem construí-lo ou selecioná-lo. É uma consciência “recipiente”, que recebe o objeto exterior em si, ou uma consciência “espelho”, que reflete o fato tal como ele é, ou, ainda, uma consciência “plástica”, que toma a forma dos objetos que se apresentam diante dela. Para obter esse resultado, o historiador deve se manter isento, imparcial, emocionalmente frio e não se deixar condicionar pelo seu ambiente sócio-político-cultural (REIS, 1996, p.13).

Podemos concluir que a forma como os historiadores metódicos trabalhavam com os documentos históricos no século XIX, se baseava em uma noção de neutralidade. Isto significa, na prática, que o historiador deveria buscar transmitir os fatos a partir do documento sem que a transmissão dos fatos fosse influenciada por suas opiniões.

Agora que apresentamos o que há de substancial na compreensão da relação entre historiador, fonte histórica e fato histórico, disposta no guia, cabe identificar especificamente a menção que os autores fazem aos “documentos figurados”:

Dificultad semejante se presenta en la interpretación de los monumentos figurados. Las representaciones no deben ser todas tomadas “a la letra”. Darío, en el monumento de Behistun, pisotea a los jefes vencidos. Es una metáfora. Las miniaturas de la Edad Media muestran personajes acostados en su lecho, con corona en la cabeza. Es el símbolo de su dignidad de reyes, el pintor no ha querido decir que dormían con la corona puesta (LANGLOIS & SEIGNOBOS, 1972, p. 114).

Esta passagem atesta a proximidade de iconografias na pesquisa histórica (ainda que na maioria dos casos as pinturas especificamente) era utilizada para ilustrar os argumentos expostos no texto (BORGES, 2003, p. 23-24). Neste sentido, é importante compreender a diferença em relação ao uso das pinturas e iconografias em geral, frente à fotografia em particular, na pesquisa histórica. Isto porque, a câmera fotográfica ou o daguerreótipo como era originalmente chamada no século XIX, sequer foi citado no guia de Langlois e Seignobos.

Uma explicação possível para essa aceitação da pintura é a herança renascentista da técnica da *perspectiva*, que se apoiava na ideia de que toda imagem que estabelecia uma combinação exata, em termos matemáticos, de precisão nos preceitos de largura, espessura e profundidade seria a reprodução infalível do real, e essa primazia poderia ser alcançada por qualquer pintor, independentemente de sua classe social ou formação (BORGES, 2003, p. 27).

A historiografia do século XIX assimila parte da teoria da *perspectiva*, que em suma, consistia na tentativa de tornar as imagens amparadas em métodos matemáticos registros autênticos da realidade. Embora não existisse consenso entre os estudiosos da *perspectiva*, com relação a possibilidade de alcançar um retrato exato da realidade a partir de métodos matemáticos, que serviriam como base para a educação do olhar do pintor, a solução para cessar essa incerteza foi encontrada na tese da infalibilidade da educação do olhar que só conceberia como documento histórico visual: “apenas aqueles cujas imagens fossem fruto do aprendizado das academias de pinturas” (BORGES, 2003, p. 28). A institucionalização da pintura fez com que o ofício de pintor passasse a ser ensinado com mais rigor nas Academias de artes francesas:

a pintura deixaria de ser um ofício ordinário cujos conhecimentos eram transmitidos do mestre ao aprendiz, para converter-se em uma disciplina ensinada nas escolas e academias europeias, fundadas e mantidas por patrocínio régio. Essas instituições estavam vinculadas às estruturas de poder, no intuito de garantir o interesse político no desenvolvimento das artes. As representações do passado pela pintura evidenciavam a construção de uma cultura visual, marcada pela exposição de coleções de imagens feitas sob encomenda oficial, com chancela das academias de belas artes, sobretudo, no contexto da formação e da afirmação dos estados nacionais, conferindo-lhes identidade. (PEREIRA, 2012, p. 95).

A pintura, a partir da virada do século XVIII para o XIX torna-se um instrumento didático para apreensão da história nacional, isto é, a institucionalização da pintura enquanto uma disciplina que passou a ser ensinada nas Academias de Arte, tinha como foco, além da consagração do realismo como forma autêntica de representação artística, o estímulo aos pintores para que suas produções contribuíssem para a formação de uma memória nacional através das grandes pinturas dos acontecimentos simbólicos. Assim, do ponto de vista patriótico, fora muito incentivado durante o século XIX (PEREIRA, 2012, p. 99-100). Além disso:

A arte foi apropriada pelo período revolucionário francês como uma categoria de valor cívico e como instrumento didático na educação pública, implicando numa determinação do poder político sobre as instituições culturais. A multiplicidade de gêneros artísticos consagrava à pintura, especialmente à pintura histórica, um lugar ímpar no projeto cívico nacional. Uma arte monumental, comemorativa, parte integrante das festas e celebrações nacionais, produzida num circuito de encomendas oficiais (...). A partir do princípio de que a pintura histórica deveria postular um realismo visual e uma autenticidade histórica na referência ao passado, estimulava-se a construção de uma memória nacional que implicava em uma prática sistemática da exposição desses quadros. A pintura histórica como documento, transformava-se em monumento (PEREIRA, 2012, p. 97- 98).

Nesse sentido, a pintura histórica teve uma posição privilegiada frente a outras formas de representação artística. Naquele período era imprescindível que as pinturas estivessem alinhadas a produção historiográfica, para que as representações nos quadros pudessem ser feitas de forma autêntica, com detalhes que carregassem significados importantes para história nacional:

No século XIX, tornara-se visível nos museus franceses a estratégia em conectar a pintura histórica com a própria historiografia nacional, estabelecendo um ritual da história incorporado pelas imagens (...). Portanto, registrava-se a importância da representação do passado, seja na organização do sistema de artes, seja na ilustração da história nacional francesa. A imagem era tratada como acervo permanente e constituía-se de matéria prima, de um documento conformador da escrita da história pátria. (PEREIRA, 2012, p. 100).

A feitura dessas obras, como assinalamos, era produzida segundo preceitos matemáticos que direcionavam as noções de profundidade, espessura e largura adequadas, além pesquisas de campo<sup>5</sup>. Havia, no entanto, outras preocupações vindas de historiadores da época, como Michelet, Thierry, Guizot e Lenoir, em relação aos recortes cronológicos das pinturas, isto é, nos grandes salões onde as obras ficavam expostas precisaria haver, na opinião desses

---

<sup>5</sup> Em relação as pesquisas dos pintores de história: “Essa espécie de pintura histórica exigia pesquisa considerável, como alguns artistas reconheceram. Por exemplo, William Holman Hunt (1827-1910), pintor pré-raphaelita, foi à Palestina por volta de 1850 para dar às suas cenas sobre a Bíblia a “cor local” apropriada. Pintores que escolheram assuntos militares, tão populares no século XIX, algumas vezes desenvolveram pesquisas cuidadosas sobre os uniformes e equipamentos dos soldados que eles estavam pintando, como o francês Ernest Meissonier (1815-1891), que se especializou na Era Napoleônica...”. Cf. BURKE, Peter. **Testemunha Ocular**, 2017, p. 236.

historiadores, uma ordem linear que respeitasse a suposta linearidade do tempo histórico (PEREIRA, 2012, p.100). Esse movimento pode ser melhor compreendido quando:

Lenoir, por exemplo, instalou uma galeria progressiva como já existia na Itália, recuperando a idéia de Giorgio Vasari, para exibir imagens que remontavam ao século XVIII, em uma disposição linear do tempo. Essa forma de organização espacial realçava uma arrumação dos quadros de forma que evidenciassem o desenvolvimento progressivo da história projetada pela pintura. O ordenamento das telas respeitava uma linha do tempo que encarnava uma lição da história, constituindo-se de um verdadeiro instrumento pedagógico. Podemos afirmar que a história aparecia nos salões de exposição como uma forma de educação cívica que tomava as imagens como referencial da nação. (BREFFÉ, 1997, p. 178-179 apud PEREIRA, 2012, p.100).

O “pintor de história” conseguia reproduzir acontecimentos passados de forma a sintetizá-los em um quadro, coisa que o fotógrafo não poderia fazer, pois ele só poderia registrar acontecimentos ligados ao tempo presente. Portanto, ainda que os pintores de história estivessem ligados ao tempo presente, assim como os fotógrafos, os primeiros se dedicavam a pintar em suas grandes telas, acontecimentos ligados ao passado, tais como representações da Revolução Francesa ou acontecimentos simbólicos para a história nacional da França, isto é, ainda que o objeto “quadro” pertencesse ao tempo presente, ao mesmo tempo representava em seu conteúdo acontecimentos do tempo passado, que era naquele momento determinado como a alçada de trabalho dos historiadores. Este atributo da pintura tornava-a central: “à pintura histórica era atribuída a supremacia dentre as diversas representações” (PEREIRA, 2012, p. 100).

Não precisamos explicar exhaustivamente as razões pelas quais as iconografias em geral, inclusive as esculturas – como citado na nota de rodapé de Langlois e Seignobos sobre monumento de Behistun e as miniaturas medievais – foram prontamente utilizadas na pesquisa histórica, isto porque o período de que são datadas já nos fornece a resposta: eram representações antigas, da idade média ou anteriores a isso.

Em outras palavras, como já discurremos, a historiografia metódica compreendia que a alçada do historiador deveria ser somente o passado, isto é, as iconografias utilizadas eram no geral datadas de épocas anteriores ao século XIX, portanto, era mais que consequente, que os historiadores que se dedicavam, por exemplo, aos estudos da Idade Média incorporassem iconografias medievais em algum momento da pesquisa. Outro exemplo seria o estudo de civilizações antigas, como o caso da egípcia, que oferecia como documentação aos estudiosos, iconografias das mais variadas, isto é, alguns ramos da erudição e das historiografias que se dedicavam ao estudo das sociedades da Antiguidade muitas vezes não se deparavam com documentação escrita. As iconografias estiveram presentes ao longo da pesquisa histórica, ainda que não da forma mais apropriada, do ponto de vista metodológico.

Exposto a posição da pintura e sua relação com a historiografia, gostaríamos de retomar a questão da ausência da fotografia no guia de Langlois e Seignobos. A fotografia foi, sem dúvidas, umas das mais famosas invenções do século XIX, ela alterou de forma significativa o modo como o registro documental era produzido “o homem passou a ter um conhecimento mais preciso a amplo de outras realidades que lhe eram, até aquele momento, transmitidas unicamente pela tradição escrita, verbal e pictórica” (KOSSOY, 2014, p. 30)

A câmera fotográfica, ou daguerreótipo, como foi originalmente chamado por seus criadores (Daguerre e Niépce), foi inventada no ano de 1826 na França, enquanto a publicação de *Introdução aos estudos históricos*, de Langlois e Seignobos, data do ano de 1898. Isso nos gera certa inquietação, pois, o que explica um dos principais inventos do século XIX (um invento que supostamente pode “capturar os fatos e acontecimentos”) não ser mencionado no guia redigido por Langlois e Seignobos, principal obra que expressa o ponto de vista da escola metódica francesa? Além disso, sendo o daguerreótipo uma invenção francesa e a escola metódica associada a produção da história nacional da França, o que pode explicar essa ausência?

Soma-se a este questionamento outro fator de destaque apresentado no guia. Nele há uma descrição do que seria a forma mais autêntica do registro de um fato histórico. Esta forma se encontraria quando o sujeito estivesse presencialmente no momento exato da ocorrência do fato, e simultaneamente registrá-lo no papel. Essa simultaneidade na forma de registrar seria a ferramenta para alcançar uma observação exata do fato. (LANGLOIS & SEIGNOBOS, 1972, p. 130). Caso esse registro fosse produzido pouco tempo depois do ocorrido, o sujeito poderia perder detalhes importantes do fato, por isso os autores nos alertam para o risco de confiar somente na própria memória: “hay que adoptar como principio tratar las Memorias con especial desconfianza, como documentos de segunda mano, a pesar de su apariencia de testimonios contemporâneos” (LANGLOIS & SEIGNOBOS, 1972, p. 131).

Isto nos gera o seguinte questionamento: a câmera fotográfica tem como característica a sua simultaneidade na forma com que registra o mundo, essa simultaneidade é muito maior e mais exata do que uma observação baseada na escrita do sujeito durante a ocorrência do fato. Claro que a fotografia não substituiria o registro escrito, mas se tratando de simultaneidade na forma de registrar, para se chegar à exatidão de como ocorreu um determinado fato, a câmera seria a ferramenta mais adequada, ou mesmo como uma complementação ao registro escrito, que poderia contribuir para a comprovação do ocorrido, dado que a noção de comprovação dos fatos a partir dos documentos, era a tarefa central dos historiadores naquele período.

Nesse sentido, gostaríamos de retomar nossa hipótese acerca da razão pela qual a fotografia não foi rapidamente aceita como um documento histórico, bem como não foi assimilada na pesquisa histórica durante o século XIX. Com base nas contribuições de (BORGES, 2003) podemos dizer que a câmera fotográfica e sua gênese técnica tinha como característica produzir somente registros ligados ao tempo presente, e naquele período um dos princípios pautados pela escola metódica era a compreensão de que a ciência histórica deveria se dedicar somente aos acontecimentos passados.

Nos interessa frisar um aspecto importante apresentado no capítulo 1 do guia de Langlois e Seignobos sobre a busca de documentos históricos. Neste capítulo, os autores traçam um panorama geral sobre a catalogação de documentos nos arquivos públicos e privados. Os autores descrevem as mudanças significativas geradas pela Revolução Francesa (1789) na relação com os documentos. Durante o processo revolucionário os arquivos e coleções privadas foram confiscados pelo Estado:

Entre nosotros, en 1790, la Asamblea constituyente puso de esta suerte al Estado en posesión de prodigiosa cantidad de colecciones de documentos históricos, antes dispersos y más o menos celosamente defendidos contra la curiosidad de los eruditos, riquezas que se han repartido después en algunos establecimientos nacionales. El mismo fenómeno se reprodujo más recientemente en menor escala, en Alemania, España e Italia (LANGLOIS & SEIGNOBOS, 1972, p. 22).

Este fato trouxe um avanço importante para os historiadores e eruditos do século XIX, isto porque durante o Renascimento os documentos estavam em absoluta dispersão, entre bibliotecas e arquivos privados, em sua maioria inacessíveis, sem mencionar a grande quantidade de documentos que ainda não tinham sido descobertos. Isto inviabilizava toda e qualquer tentativa de catalogação, ou mesmo listagens básicas dos documentos disponíveis para estudar qualquer tema. Este fato gerou os seguintes efeitos:

1º Como la heurística les ofrecía dificultades insuperables, los primeros eruditos y los primeros historiadores, que se han servido, no de todos los documentos ni de los mejores, sino de los documentos que tenían a su alcance, estuvieron casi siempre mal informados, y sus obras no tienen ya interés sino en cuanto han utilizado materiales históricos hoy perdidos; 2º los primeros eruditos y los primeros historiadores que han estado relativamente bien informados, son los que, a causa de su profesión, tenían acceso a ricos depósitos de documentos, a saber, bibliotecarios, archiveros, religiosos, magistrados cuya orden o compañía poseía considerables bibliotecas o archivos (LANGLOIS & SEIGNOBOS, 1972, p. 20).

Em linhas gerais, a Revolução Francesa, na passagem do século XVIII para o século XIX, gerou uma alteração considerável na relação de arquivamento do documento histórico, isto é, passou-se a conservar majoritariamente os documentos em instituições públicas. Conseqüentemente, este fato impactou qualitativa e quantitativamente na produção historiográfica do século XIX, pois se antes os historiadores tinham muitas dificuldades para

acessar os documentos, que na maioria das vezes nem se tinha informações sobre seu paradeiro, a partir do confisco feito pela Revolução essas barreiras diminuíram, facilitando o desenvolvimento da pesquisa histórica.

Ainda que o confisco e centralização dos documentos nos órgãos públicos tenha significado um avanço para a produção historiográfica, as dificuldades de desenvolver a pesquisa histórica, mais precisamente a heurística, ainda não tinham sido completamente solucionadas. Pois a quantidade de documentação referente aos períodos da História Antiga, Idade Média e Moderna ainda não tinham sido devidamente catalogados. Com certeza, um trabalho muito penoso que se apresentava como um obstáculo inevitável para os historiadores do século XIX:

Pero la heurística es muy penosa, porque desgraciadamente estas condiciones están todavía lejos de conveniente realización. En primer lugar, hay depósitos de documentos (archivos, bibliotecas y museos), cuyo contenido nunca ha sido catalogado ni siquiera en parte, de suerte que nadie sabe qué hay en ellos (LANGLOIS & SEIGNOBOS, 1972, p. 24-5).

Mesmo passados mais de cem anos após a Revolução Francesa, que alterou a forma de arquivamento dos documentos, este tempo não foi suficiente para que os historiadores e eruditos conseguissem catalogar toda a documentação de séculos de história<sup>6</sup>. A quantidade de documentos disposta em órgãos públicos naturalmente requereu procedimentos analíticos direcionados para o trabalho de catalogação, verificação de autenticidade e procedência. Nesse sentido, o guia de Langlois e Seignobos parece responder à necessidade de direcionar metodologicamente os historiadores que a partir de então, dispunham de documentos com maior facilidade.

---

<sup>6</sup> Recordemos as passagens sobre o historiador Jules Michelet (1798 – 1874) e seu trabalho nos arquivos públicos da França no livro de Edmund Wilson (1987): “Michelet voltou para as Tulherias, onde agora tinha como aluna uma outra princesa, a filha de Luís Filipe. Porém conseguiu um cargo mais importante: foi nomeado conservador dos Arquivos, chefe de seção de história. E com os personagens, os estatutos e a correspondência oficial a França antiga a sua disposição, pôs-se a escrever sua *História da Idade Média*.” (WILSON, 1987, p. 14). Outro trecho onde o autor faz menção a atuação de Michelet nos arquivos: “Por trás das crônicas e lendas da Idade Média, que aquela chama havia tornado transparente, via-se agora em foco um panorama novo e distinto. Ninguém antes havia realmente explorado os arquivos franceses; a fonte principal das obras de história eram as obras de história escritas anteriormente. Michelet nos conta de que modo, naquelas ‘galerias solitárias por onde caminhei por vinte anos, naquele silêncio profundo, vieram a mim os sussurros das almas que sofreram há tanto tempo, e que agora estavam sufocadas no passado” (Op.cit, p. 15). Edmundo Wilson descreve a trajetória de Michelet de forma teleológica, e nesse sentido a última data de referência para introduzir o tema da atuação de Michelet nos arquivos franceses é 1830, nesse sentido, podemos considerar que o trabalho nos arquivos foi iniciado por Michelet após esta data. Ainda que o ensaio de Wilson tenha algumas limitações em relação a falta de citações e atenção com as datas específicas que cada evento ocorreu, a descrição da atuação de Michelet nos arquivos contribui para podermos dimensionar o tempo que este trabalho se inicia propriamente, ou seja, ainda que não saibamos a data exata do início do trabalho nos arquivos, é possível supor que ele tenha se iniciado após 1830, e isso demonstra que mesmo após 30 anos do confisco dos documentos históricos por parte da Revolução Francesa, ainda não tinha se iniciado efetivamente o trabalho dentro desses arquivos.

Nesse sentido, nos parece que os grandes avanços na historiografia do século XIX, no caso, a crítica documental, respondem também a alteração na forma de arquivamento dos documentos, pois com o aumento da acessibilidade aos documentos foi necessário o desenvolvimento de metodologias de análise, para que pudessem trabalhar com esses documentos de maneira que fosse possível identificar a sua veracidade. Este trabalho de verificação da autenticidade era de extrema importância neste período, pois a forma de arquivamento dos documentos era bastante precária e impossibilitava em um primeiro momento saber as suas respectivas procedências.

Os autores ressaltam de forma recorrente no guia a importância dos documentos para a história. Se em um determinado período da história, ou em uma civilização não foram produzidos documentos, ou se foram destruídos ao longo do tempo, é como se não existissem na história. Na lógica dos metódicos, “sem documento, sem história”:

Por falta de documentos, la historia de inmensos periodos del pasado de la humanidad no podrá ser nunca conocida. Porque nada suple a los documentos, y donde no los hay, no hay historia (LANGLOIS & SEIGNOBOS, 1972, p. 17).

É possível perceber um apego muito grande aos documentos (cabe lembrar, para os autores, se tratava basicamente de documentos oficiais, voluntários, etc.). Nesse sentido, a busca nos acervos e a devida catalogação dos documentos recém disponíveis para os historiadores parecia ser, naquele período, o objetivo central para a escola metódica:

Hemos dicho que donde no hay documentos no hay historia, pero no hay buenos Inventarios descriptivos de las colecciones, esto equivale prácticamente a la imposibilidad de conocer la existencia de los documentos a no ser por casualidad. Afirmamos, pues, que los progresos de la historia dependen en gran parte de los que realice el inventario general de los documentos históricos, hoy todavía fragmentarlo e imperfecto (LANGLOIS & SEIGNOBOS, 1972, p. 25).

Portanto, como nos indicam os autores, os progressos da História dependiam do avanço no trabalho dentro dos arquivos. Em razão disso, Daguerre e seu invento, pareciam não ter tanta importância para a prática da História como os documentos escritos naquele período. Além disso, podemos levar em conta, que a câmera fotográfica como uma ferramenta útil para o registro de processos históricos em voga no século XIX, e conseqüentemente útil para a pesquisa histórica, não coincidia com os interesses de pesquisa da escola metódica que pareciam não sobressair aos temas relativos à história nacional, da Idade Média e Antiguidade.

Entretanto, é possível encontrar a fotografia sendo utilizada como meio de transposição das pinturas dos museus para os textos, isto porque naquele período a prática da reprodução da fotografia através da imprensa ainda era desconhecido “não raro encontramos livros didáticos, nacionais e estrangeiros, produzidos em meados da década de 1860, que também lançaram mão das imagens fotográficas para reproduzir as pinturas de história alocadas

nos museus e corredores dos palácios” (BORGES, 2003, p. 31) Porém, as fotografias usadas com o intuito de transpor pinturas dos museus para os livros não configuravam a utilização da fotografia como fonte, isto significava somente seu uso como meio para reproduzir uma pintura, que também não era em si uma fonte para os historiadores, era na maioria dos casos uma ilustração que acompanharia o texto com a função de atestar as ideias que já tinham sido expostas de forma escrita.

A utilização da fotografia para transportar as pinturas para os livros, em geral os livros de história nacional, parece dialogar com uma das interpretações correntes da época, que tomou corpo a partir das críticas de Charles Baudelaire, a respeito do verdadeiro papel que a fotografia deveria cumprir frente as artes e as ciências em geral:

(...) Quando se permite que a fotografia substitua algumas das funções da arte, corre-se a risco de que ela logo a supere ou corrompa por inteiro graças à aliança natural que encontrara na idiotice da multidão. É, portanto, necessário que ela volte a *seu verdadeiro dever*, que é o de *servir* ciências e artes, mas de maneira bem humilde, como a tipografia e a estenografia, que não criaram nem substituíram a literatura. Que ela enriqueça rapidamente o álbum do viajante e devolva a seus olhos a precisão que falta a sua memória, que orne a biblioteca do *naturalista*, exagere os animais necroscópicos, fortaleça até com algumas informações as hipóteses do astrônomo; *que seja finalmente a secretária e o caderno de notas de alguém que tenha necessidade em sua profissão de uma exatidão material absoluta*, até aqui não existe nada melhor. Que salve do esquecimento as ruínas oscilantes, os livros, as estampas e os manuscritos que o tempo devora, as coisas preciosas cuja forma desaparecerá e que necessitam de um lugar nos *arquivos de nossa memória*, seremos gratos a ela e iremos aplaudi-la. Mas se lhe for permitido *invadir* o domínio do impalpável e do imaginário, tudo o que só é válido porque o homem lhe acrescenta a alma, que desgraça para nós! (BAUDELAIRE, 1973. Apud DUBOIS, 2013, p. 29)

É importante destacar uma das interpretações que havia durante o século XIX sobre a fotografia e sua relação com a pintura. O meio artístico oitocentista francês possuía traços fortemente naturalistas: “via o papel da arte eclipsado pela fotografia, cuja plena capacidade de reproduzir o real, através de uma qualidade técnica irrepreensível, deixava em segundo plano qualquer tipo de pintura” (MAUAD, 1996, p. 02).

Muitos dos artistas e poetas da época rechaçavam a fotografia e a possibilidade de esta ser uma expressão artística. Havia um receio de que a fotografia superasse a pintura, e tornasse-la obsoleta. Baudelaire se insere nesta tradição, fazendo a denúncia da fotografia e os perigos que ela poderia representar para a pintura, e por isso, segundo o poeta era preciso clivar as coisas, estabelecer o lugar de cada expressão. Baudelaire esteve à frente das críticas em defesa das artes e a distância que a indústria representada pela fotografia deveria manter do processo criativo dos pintores oitocentistas.

E de fato, podemos afirmar que a fotografia durante o século XIX cumpriu a função delegada pelo poeta. Isto é, a utilização da fotografia como ferramenta auxiliar para ciências,

sobretudo as ciências naturais e exatas, foi amplamente explorada. Alguns exemplos podem ser citados nas diferentes áreas do conhecimento científico, à exemplo das fotografias de plantas e flores produzidas pelo botânico William Henry Fox Talbot no livro *Photogenic drawings* (1839), as primeiras experiências de daguerreótipos com o microscópico solar de Donné em 1840 e as primeiras fotografias do sol feitas pelos físicos Hippolyte Fizeau e León Foucault em 1845 (DUBOIS, 2013, p. 32).

Nesse sentido, podemos observar que facilmente a fotografia poderia ter sido incorporada como uma “técnica auxiliar” conforme a lista descrita no guia de Langlois e Seignobos, onde os autores discorrem sobre a importância das ciências e técnicas auxiliares para o ofício do historiador. Ainda que, na prática, ela tenha servido como uma ferramenta auxiliar se pensarmos na transposição das grandes pinturas dos museus para os livros, todavia, isso não é mencionado no guia dos autores.

Podemos apontar algumas consequências causadas pela assimilação tardia da fotografia na pesquisa histórica. A fotografia só será considerada como uma fonte histórica após cem anos de sua invenção, isto é, somente com movimento de expansão das noções de documento histórico proposto pela escola dos *Annales* em 1930, em tese ela se tornará uma fonte considerada pelos historiadores, mas ainda assim isso não resolveu os problemas de cunho teórico-metodológico em relação ao uso da fotografia, que giram em torno da pergunta: como utilizar a fotografia como fonte na pesquisa histórica? Isto porque a fotografia demandaria do historiador uma nova metodologia de análise, por conta de sua particularidade frente as fontes mais convencionais, os documentos escritos. A forma tardia de incorporação da fotografia na historiografia gerou conseqüentemente um atraso nos estudos que se debruçassem sobre essas questões metodológicas.

Em relação à vasta produção que envolve a fotografia a partir da segunda metade do século XX, é preciso fazer as devidas distinções teóricas sobre as diversas bibliografias que discutem o tema. Existem dois planos teóricos que guiam pesquisas em torno da fotografia, o primeiro podemos identificar como história *da* fotografia, o segundo história *através* da fotografia. A primeira tem relação com os estudos sobre a comunicação e expressão da fotografia, sua gênese histórica e seus desdobramentos ao longo do tempo, em geral a fotografia neste primeiro plano é utilizada como objeto de pesquisa. A segunda remete ao uso das fotografias como meios para viabilizar as pesquisas historiográficas, como apoio a pesquisa, como um meio de conhecimento imagético do passado, em resumo se trata de pesquisas que utilizam a fotografia como fonte ou discorrem sobre questões metodológicas direcionados para uso desta como fonte (KOSSOY, 2014, p. 59).

Estabelecidas as devidas diferenças nos planos “da” e “através” da fotografia, destacamos uma passagem no texto de Ivo Canabarro, onde o autor comenta a respeito do texto *L’histoire par la photographie*, Ilse About e Clément Chéroux, publicado pela Revista *Études photographiques* em 2001, a respeito das produções que utilizam fotografias:

Em recente texto publicado na Revista *Études photographiques* com o sugestivo título *L’histoire par la photographie*, os autores observam que se tem realizado muitos trabalhos sobre a história da fotografia, mas pouco se discutiu sobre a história pela fotografia, devido aos raros pesquisadores que se dedicam à análise de arquivos fotográficos. (CANABARRO, 2005, p. 28)

A ausência de bibliografias que se dedicassem ao acúmulo substancial da discussão metodológica para o uso das fotografia na pesquisa histórica ao longo do século XX pode ser vista como consequência dos usos “indevidos” dessas fonte, usos que se assemelham ao dos historiadores da escola metódica em relação aos documentos escritos, ou seja, como podemos observar no guia de Langlois e Seignobos, aferida a autenticidade do documento, este demonstraria por si só como determinado fato ocorreu na história, sem que o historiador precisasse fazer perguntas com o intuito de formular reflexões sobre o conteúdo apresentado.

Portanto, a forma metódica, especificamente nos preceitos de neutralidade entre historiadores e os documentos, deixou resquícios na prática dos historiadores do século XX, e um desses resquícios podem ser encontrados em algumas bibliografias que utilizam fotografias em seus trabalhos. Por conseguinte, as reflexões de (BORGES, 2003) no sentido de identificar que ainda há hoje, na prática dos historiadores, questões de caráter metodológico que ainda não foram superadas, questões que remontam a forma com que os historiadores metódicos lidavam com seu arsenal de documentos nos parece correta.

## 1.2 O CASO DA COLEÇÃO *AS ERAS*, DE ERIC HOBSBAWM

Após o retorno ao século XIX, com intuito de estudar a luz do guia de Langlois e Seignobos, partimos agora para a produção historiográfica do século XX, onde analisaremos a obra do historiador Eric Hobsbawm com propósito de identificar, a partir da análise da coleção *As eras*, como este autor lidou com as imagens disposta ao longo dos quatro livros que compõem a coleção.

A coleção *Eras*, composta pelos livros: *The Age of Revolution (1789 – 1848)*; *The Age of Capital (1848 – 1875)*; *The Age of Empire (1875 – 1914)* e *The Age of Extremes (1914 – 1991)* parece se enquadrar na tese de BORGES (2003), em relação a ausência de metodologias na utilização das imagens. Optamos por utilizar as primeiras edições publicadas pela editora

inglesa *Weidenfel & Nicolson*, sendo essa a responsável por publicar a coleção *As eras* pela primeira vez.

Nos livros que compõem a coleção *As eras*, Hobsbawm, lança mão de uma diversidade de iconografias, como por exemplo: gravuras, pinturas, fotografias que estão dispostas em uma sequência de páginas entre os capítulos. No primeiro livro *The Age of Revolution (1789-1848)* há no total 101 iconografias, sendo elas pinturas, gravuras, rascunhos de desenho, capas de jornais e entre outros. No segundo livro *The Age of Capital (1848-1875)* há 37 iconografias, contando com mapas, fotografias, gravuras e pinturas. No terceiro e último livro da coleção *The Age of Extremes (1914-1991)*, há 68 iconografias: cartazes soviéticos, capas de jornais, micrografia, gravura e uma parcela considerável de fotografias. É importante ressaltar que há algumas variações no número de iconografias nas edições em português que também foram consultadas durante este estudo.

O que nos chama atenção na diversidade de iconografias expostas na coleção *As eras*, é a forma como elas foram utilizadas pelo autor. Hobsbawm dispõe de diversos ícones espalhados pelos capítulos, sem imediatamente indicar os acervos e arquivos em que foram encontrados. Quando nos deparamos com as iconografias entre um capítulo e outro, imediatamente ao visualizarmos as imagens, não é possível saber o acervo ou arquivo do qual foram retiradas. Para ter essa informação, tão útil aos historiadores, é preciso retornar ao índice, onde consta uma lista intitulada *Illustrations (Ilustrações)*, só assim será possível verificar os acervos consultados. Porém, na maioria dos casos, se tratando de fotografias, a autoria não está expressa, e nem especificado nos casos de autoria desconhecida. Em geral, a autoria está associada somente a Agência responsável por financiar o trabalho de determinado fotógrafo, como o caso da Agência *Magnum* e *BBC Photographic Library* que aparecem como referência nos livros do autor.

O problema da ausência da autoria, do nome dos fotógrafos responsáveis pela produção de determinada fotografia, passa despercebido quando se trata de fotografias, e em menor medida em gravuras. Pensemos neste problema da ausência de referenciais do autor de determinada fotografia em comparação às referências dos autores de livros e citações, que são tão comuns na produção de uma pesquisa. Isto é, ao citarmos algum livro ou utilizarmos alguma citação, sem mencionar imediatamente o autor do livro ou citação, do ponto de vista metodológico nossa pesquisa poderia ser caracterizada como frágil, de pouca autenticidade ou pouco rigorosa. Por exemplo, saber o período em que ele escreveu, qual era a ideologia política dele, em quais grupos intelectuais ele estava inserido, nos ajuda a compreender as formas de seu olhar para o mundo, suas intenções, entre outras coisas.

O mesmo se dá em uma ata de um sindicato ou um jornal, é necessário saber e indicar a data de produção, quem era o público alvo do jornal, quando e onde ele circulou, entre outras informações consideradas básicas. Mas parece que para as imagens, e em particular a fotografia, não há o estabelecimento, tomado mesmo por Hobsbawm, de critérios básicos de identificação, de contextualização dessas fontes.

Podemos lembrar, no entanto, de casos em que a menção mais rigorosa, em relação as citações, datas, etc. não necessariamente invalida um texto. Por exemplo, os ensaios, que muitas vezes não disponibilizam a autorias das referências utilizadas, sendo essa uma característica não incomum<sup>7</sup>. No entanto não é o caso do texto de Hobsbawm. Existem diferenças substanciais entre um ensaio e uma tese, dissertação ou um texto historiográfico como o de Hobsbawm. Os ensaios, em geral, se aproximam mais da literatura, e podem ser mais livres em seus procedimentos de verificação, proposição de hipóteses e escrita. Por outro lado, tese, dissertação ou um texto historiográfico, é argumentativo, dissertativo, mobiliza um conjunto de fontes primárias e secundárias de várias naturezas e insere em uma forma de conhecimento estruturada científica e academicamente, por isso, além de servir como contribuição para o tema que se pretende estudar, deve servir como base para novas pesquisas.

Além do tema da autoria, a questão de como as iconografias estão dispostas no interior do livro pode ser evidenciada na coleção. A miscelânea de imagens espalhadas no interior do texto, parecem estar avulsas, flutuando pela longa discussão produzida textualmente, que em um intervalo abrupto, no meio de um capítulo e outro, as imagens se apresentam para nós, a princípio sem nos revelar seu criador (autor/fotógrafo) e seu nascimento (data), são como uma entidade viva, que o historiador captura e as condena a ilustrar seu texto.

Embora a discussão nos livros indique correspondência entre as temporalidades do conteúdo apresentado textualmente e do conteúdo imagético, isto é, que o tema das discussões feitas ao longo do texto diz respeito ao mesmo período que as imagens foram produzidas, à exemplo: no capítulo seis do livro *The Age of the Extreme 1914 – 1991*, intitulado “The Arts” onde é feito durante todo o capítulo discussões em torno das diversas expressões artísticas do período entre 1914 a 1945, podemos observar a presença de mais de 30 tipos de iconografias, como fotografias, folhetins, jornais, que datam de diversos períodos ao longo do século XX, inclusive várias fotografias datadas do início do século XX como a do arquiduque Francisco Ferdinando da Áustria e sua esposa deixando o Paço Municipal de Sarajevo do ano de 1914, produzida pelo fotógrafo Roger Viollet. No exemplo citado, não há absolutamente nenhuma

---

<sup>7</sup> Um exemplo disso é o livro de Edmundo Wilson *Rumo à estação Finlândia* (1940).

menção a inserção das diversas iconografias que são inseridas entre o texto, causando uma interrupção na leitura e sem nenhum tipo de associação com o conteúdo do texto. Nesse sentido, as fotografias e as imagens em geral parecem cumprir no texto a função ilustrativa, e o autor parece reafirmar essa função dando o título de “Ilustrações” para a lista que enumera as imagens no início do livro.

Compreendemos que a relação editorial pode interferir e alterar na diagramação de um livro, pode haver interferências da própria editora responsável pela publicação do livro, na escolha da diagramação da capa, incorporação de imagens e ilustrações. Essa interferência se dá muitas vezes em diálogo com o próprio autor. A incorporação de imagens nos livros por parte da editora não é um problema quando se trata de livros não acadêmicos, livros de poesias, contos, novelas, etc. Entretanto, é possível evidenciar a partir do próprio autor, a relação direta na seleção das imagens que compõem um dos livros da coleção. No prefácio de *The Age of Capital (1848-1875)* de 1977, Hobsbawm agradece a seus filhos: “Andrew Hobsbawm and Julia Hosbawm helped me to select the illustrations, as did Julia Brown” (HOBSBAWM, 1977, p. 12).

Os agradecimentos de Hobsbawm, no tocante a seleção das imagens, nos parecem ser um indício da atuação do autor frente à disposição das imagens no texto, nos parece que neste caso específico, não se trata de uma questão editorial. Indicam que Hobsbawm avalizou a forma com a que as imagens estão dispostas. Há ainda outro exemplo, na edição de *The Age of Capital (1848-1875)*, traduzida pela editora *Paz & Terra*. Na nota do tradutor é possível evidenciar nos agradecimentos a proximidade que os tradutores tiveram com o autor, quando afirmam: “Expressamos nosso reconhecimento ao Prof. Hobsbawm que, por correspondência, elucidou algumas dúvidas sobre o texto original para efeitos de tradução” (HOBSBAWM, 1979, p. 15).

Neste sentido, sendo as imagens incorporadas na edição brasileira, pelo contato estabelecido entre a editora brasileira e o autor, podemos supor que haveria o contato também em relação à manutenção da escolha das imagens. Comparando as edições pudemos perceber que não há alterações na escolha das imagens no interior do texto, sendo as mesmas. Ocorre que, se o autor tivesse avalizado a incorporação de fotos seria ainda mais indicativo de sua compreensão da imagem como fonte, ou nesse caso, como uma não-fonte: uma ilustração.

### 1.3 CAMINHOS PARA UMA METODOLOGIA DAS IMAGENS

Gostaríamos de exemplificar alguns caminhos para o trato metodológico das imagens na pesquisa histórica, porém não nos deteremos de forma minuciosa em cada etapa específica.

Nosso objetivo é demonstrar as diferenças entre a imagem enquanto uma mera ilustração, como no texto de Hobsbawm, e a utilização das imagens enquanto uma fonte histórica. Nesse sentido, podemos apontar os caminhos metodológicos expressos nas contribuições de Ana Maria Mauad e Boris Kossoy, ambos historiadores que se dedicaram a sistematização das etapas de pesquisas necessárias para o trato de documentos fotográficos. Ambas as contribuições podem se complementar em determinada etapa de pesquisa.

Para Kossoy a fotografia é constituída a partir de dois planos. O primeiro plano é compreendido como primeira realidade: “a situação que envolveu o referente que o originou no contexto da vida passada”; o segundo plano como segunda realidade, “o assunto registrado no documento” (KOSSOY, 2004, p. 113). As contribuições do autor no livro *Fotografia & História* (2004) se apresentam para os leitores com um guia didático para elucidar todas as etapas de pesquisa necessárias para a utilização da fotografia, de forma que as utilizemos enquanto fontes, para possibilitar o historiador a chegar as sínteses e reflexões finais de seu problema de pesquisa. A fotografia, se utilizada como fonte, deve cumprir na pesquisa o mesmo papel que os documentos escritos, o de guiar o historiador pelo problema de pesquisa, proporcionando-o a reflexão a partir dos conteúdos expressos nos documentos: “perceber na imagem o que está nas entrelinhas, assim como o fazemos em relação aos textos” (WEINSTEIN & BOOTH apud KOSSOY, 2004, p. 130).

Nesse sentido, algumas das etapas de pesquisa expressas no livro de Kossoy se assemelham na prática às etapas descritas no guia *Introdução aos Estudos Históricos* (1898) de Langlois e Seignobos. Por exemplo, durante o processo de heurística, que corresponde a localização e seleção das fontes, processo que é comum a todo historiador no início de sua pesquisa, o autor descreve uma etapa de nome “Estudo Técnico-Iconográfico” que diz respeito ao estudo técnico e descritivo que fornecerá os elementos seguros e objetivos para viabilizar a interpretação desses documentos, por exemplo, se os documentos selecionados pelo historiador estão da mesma maneira de quando foram produzidos, se tiveram alterações e que alterações, se são originais ou reproduções etc. Em seguida, a “Procedência e Trajetória do Documento Fotográfico”, que tem como objetivo registrar com exatidão qual a procedência: indicação da época e lugar, e lugar que os documentos foram encontrados etc. (KOSSOY, 2004, p. 79-81).

Essas etapas de pesquisa, segundo Kossoy se assemelham a etapa de “crítica externa ou de erudição” expressas no guia de Langlois e Seignobos. O interessante a destacar, é que a fotografia como uma fonte, deve ser cotejada no primeiro momento, da mesma forma que qualquer outro documento escrito, ou seja, o emprego das etapas primárias de pesquisa como a

crítica externa ou de erudição deve obrigatoriamente fazer parte do trajeto metodológico daqueles que visam a utilizar da fotografia como fonte ou objeto em sua pesquisa.

A etapa de crítica externa ou erudição, no que diz respeito a catalogação de informações sobre a procedência das fontes, no caso da fotografia, a depender do período de produção e a forma de arquivamento, não é incomum que essas informações relativas à origem do documento não estejam disponíveis, ou em muitos casos estejam catalogadas com informações errôneas. Entretanto, isto não é um elemento que inviabilizaria a pesquisa a partir de fontes fotográficas: “isto não impede em absoluto o prosseguimento da pesquisa na medida em que importantes elementos para o estudo da procedência da fonte poderão ser obtidos através dos diferentes critérios sugeridos na etapa da heurística” (KOSSOY, 2004, p. 81).

As etapas iniciais relativas à busca de dados referentes à procedência, conservação e identificação do documento fotográfico, segundo Kossoy, podem ser construídas a partir de roteiros de sistematização destes dados em formato de fichas, sugestão similar à que encontramos no artigo de Maria Mauad: *Através da imagem: Fotografia e História interfaces* (1996). Essas fichas terão como conteúdos os dados encontrados a partir do processo de crítica externa ou como Kossoy nomeou “Estudo Técnico-Iconográfico”; como já foi mencionado, são questões relativas à localização física, procedência, conservação, e também questão em torno do assunto (o tema representado na imagem) (MAUAD, 1996, p. 12-14) (KOSSOY, 2004, p. 95-106).

Em linhas gerais, as etapas iniciais devem ser compostas de uma descrição precisa e concisa do conteúdo da imagem, e esta descrição não deve ficar legada aos rascunhos de pesquisa. Deverá ser apresentada no corpo do trabalho, isto porque a apresentação do percurso metodológico feito pelo historiador contribui para o leitor tomar conhecimento dos dados de determinado documento, sem que esse tenha que fazer o mesmo percurso para saber informações em relação ao documento utilizado.

Porém, a metodologia para o trato das fontes fotográficas não é meramente descritiva, a descrição é somente uma etapa de pesquisa imprescindível para que o historiador possa compreender a natureza de determinado documento, e como já apontamos, é um movimento comum no ofício do historiador. Os elementos constitutivos de um artefato fotográfico deixam de ser puramente descritivos no momento em que se conhecem detalhes de sua história particular (KOSSOY, 2004, p. 87).

Nesse sentido, é necessário avançar de forma a compreender não só os elementos constitutivos, mas o que o conteúdo de determinada fotografia pode ou não contribuir para o problema de pesquisa do historiador que a utiliza como fonte, ou seja, é necessário compreender

as conexões entre determinada fotografia e a época em que esta foi produzida, se as informações contidas nelas podem ou não ser úteis ao historiador que visa compreender elementos do tempo passado. De forma que a utilidade da fotografia seja a mesma utilidade de documentos escritos, ainda que a fotografia exige do historiador uma nova crítica documental que leve em conta sua particularidade em relação a sua expressão imagética e não escrita.

É importante destacar o papel do fotógrafo na produção de determinado documento. Para elucidar a importância de compreender o papel do fotógrafo, e a necessária pesquisa sobre este, faremos um paralelo entre o autor de um livro e o autor de uma fotografia. Durante a construção do trabalho de pesquisa, é natural que nos aproximemos de determinado autor que nos ampare teoricamente para o desenvolvimento da pesquisa, e nesse sentido, é comum que nos detenhamos em esclarecer quais são as posições de determinado autor que usamos como referência, pois entendemos que as produções escritas que utilizamos como referências, não são desconectadas de seu produtor, no caso o escritor e autor da obra. O mesmo acontece quando criticamos a obra de determinado autor, isto é, para nos distanciarmos dele, discorremos sobre seu texto, fazendo críticas e apontamentos.

Já o fotógrafo, na maioria dos casos, é desconectado de sua obra, como se a fotografia que escolhemos dispor em nossos textos, fosse produzida sem ação de nenhum sujeito, como se o mecanismo óptico da câmera registrasse a realidade sem nenhuma interferência humana.

Pensem a respeito do apagamento do fotógrafo enquanto sujeito produtor de determinada imagem, e o que nos interessa destacar, a influência de sua interpretação do mundo na produção de uma fotografia. Por exemplo, no capítulo 6 “The Arts 1914-45” do livro *The Age of Extremes* há uma série de fotografias sobre os processos revolucionários, guerras e ascensão do fascismo e nazismo. Tomemos como exemplo duas fotografias: a primeira registra várias pessoas que compunham as milícias anarquistas em Barcelona, durante a Guerra Civil Espanhola em 1936, nela os milicianos estão em pé em cima de um tanque blindado improvisado e outros em volta do tanque, a maioria levantando suas armas e bandeiras. A segunda fotografia (sem data), registra um comício nazista em Nuremberg, a perspectiva trabalhada nesta fotografia registra as fileiras dos soldados rigorosamente alinhados e ao fundo as enormes bandeiras com suásticas.

Comparando as duas fotografias, devemos nos perguntar qual a relação dos fotógrafos com o conteúdo produzido, isto é, as fotografias das milícias espanholas circularam por quais meios? Foram produzidas para agitação e propaganda das milícias? E sobre o comício nazista, o fotógrafo que registrou o comício tinha familiaridade com a ideologia nazista? O que responderia a privilegiada posição em que o fotógrafo pode registrar em grande plano o

comício, se não sabemos de sua trajetória? Em ambos os casos, também é necessário investigar por quais meios essas fotografias circularam, se pela imprensa oficial ou por meio de folhetins.

Essas perguntas fazem com que a conexão entre o fotógrafo e a fotografia seja refeita, isto é, para responder as questões em torno da produção de determinada fotografia, como: para que foi produzida e para que fins foi utilizada? Esbarramos na trajetória do fotógrafo, ou seja, quem foi? E quais suas motivações? Fins profissionais, ligados a uma agência de jornalismo? Fins militantes, ligados à produção de agitação e propaganda? Essas informações são importantes, à medida que desvelam o sujeito por trás da produção de determinada fotografia, por isso é preciso saber quem as produziu e com qual finalidade.

Após a etapa de coleta dos dados através da heurística e devidamente situados pelo “Estudo Técnico-iconográfico” ou pela crítica externa, é necessário avançar para interpretação do assunto apresentado pela fotografia. Kossoy rotula esta etapa como “interpretação iconológica” (termo utilizado por Panofsky), que visa: “uma reflexão centrada no conteúdo, porém, num plano além daquele que é dado ver apenas pelo verismo iconográfico” (KOSSOY, 2004, p.110).

É importante destacar que a interpretação do assunto não deve encerrar-se em si mesmo, em outras palavras, não são somente os conteúdos que compõem o “assunto” em uma dada fotografia que devemos interpretar, é necessário o esforço de reconectá-las novamente ao seu contexto histórico, fazendo com que a fotografia e a bibliografia que aborda o contexto que esta fotografia foi produzida conversem, possibilitando ao historiador, a partir da união texto-imagem, chegar a síntese do problema de pesquisa investigado. A interpretação da fotografia é a síntese do diálogo entre texto e imagem.

A historiadora Ana Maria Mauad que parte de uma abordagem histórico-semiótica compreende a fotografia como: “resultado de um trabalho social de produção de sentido, pautado sobre códigos convencionalizados culturalmente” (MAUAD, 1996, p. 07). Os caminhos para a etapa de interpretação da fotografia apresentados pela autora têm certa similaridade em alguns aspectos em relação às etapas de interpretação sugeridas por Kossoy, como o aspecto do papel de autor imputado ao fotógrafo e sua importância na produção de determinada fotografia, entre outros aspectos. A pergunta enfatizada pela autora gira em torno de “como olhar através das imagens?”, Mauad sugere que para a interpretação das imagens é necessária uma nova crítica documental por parte do historiador que parta de uma postura teórica transdisciplinar.

Para a etapa de interpretação a autora sugere os seguintes passos: o primeiro sugere a compreensão da multiplicidade de códigos e níveis de codificação que coexistem e se articulam

em uma dada sociedade, que fornecem significado ao plano cultural dessa sociedade: “os códigos são elaborados na prática social e não podem nunca ser vistos como entidades ahistóricas.” (MAUAD, 1996, p. 11). O segundo é conceber a fotografia como fruto de um processo de construção de sentido; desta forma, a fotografia nos revela: “uma pista para se chegar ao que não está aparente ao primeiro olhar, mas que concede sentido social à foto.” (MAUAD, 1996, p. 11). O terceiro e último passo é perceber que a fotografia comunica através de mensagens não verbais, cujo signo constitutivo é a imagem: “portanto, sendo a produção da imagem um trabalho humano de comunicação, pauta-se, enquanto tal, em códigos convencionados socialmente, possuindo um caráter conotativo que remete às formas de ser e agir do contexto no qual estão inseridas como mensagens”. (MAUAD, 1996, p. 11). A autora indica que é preciso compreender que a relação acima não é automática, ou seja: “posto que entre o sujeito que olha e a imagem que elabora existe todo um processo de investimento de sentido que deve ser avaliado”.

A autora destaca a partir de sua própria experiência na interpretação das imagens a partir da abordagem histórico-semiótica que cada tipo novo de fotografia ou objetivo transposto a partir da fotografia, exige do pesquisador uma atualização dos métodos de análise para adequá-los a particularidade do objeto iconográfico a ser analisado, preservando os imperativos metodológicos apresentados (MAUAD, 1996, p. 14). A autora atesta: “é sempre importante lembrar que toda a metodologia, longe de ser um receituário estrito, aproxima-se mais a uma receita de bolo, na qual, cada mestre-cuca adiciona um ingrediente a seu gosto” (MAUAD, 1996, p. 14).

A tentativa de exemplificar os caminhos da metodologia para o trato das imagens, em particular a fotografia, teve como objetivo demonstrar a existência de ferramentas metodológicas para compreender a natureza do documento fotográfico e utilizá-lo como uma fonte na pesquisa histórica. E como podemos observar, parte da metodologia de pesquisa utilizada para a análise dos documentos fotográficos, como a crítica externa ou de erudição, bem como a interna, não difere muito do que podemos observar já em um dos principais guias que sistematizam a metodologia de fontes histórica em *Introdução aos Estudos Históricos*, de Langlois e Seignobos.



## 2 NA CAVERNA DE SONTAG

A coletânea de ensaios produzidos pela filósofa estadunidense Susan Sontag, entre 1971 e 1977, figuram como uma das referências mais conhecidas sobre a fotografia. Os seis ensaios que compõem o livro intitulado *Sobre fotografia* (2004) têm como objetivo a reflexão sobre o ato fotográfico, o papel da fotografia e suas significações, a partir de um diálogo fluido entre os campos da Sociologia, Filosofia, Estética e da História da Arte.

O diálogo proposto por Sontag entre diversas áreas do conhecimento humano, somado a característica ensaística, contribuiu para uma maior veiculação da obra entre leitores que não são necessariamente estudiosos do campo das humanidades, como por exemplo fotógrafos ou mesmo demais leitores interessados no tema. Neste sentido, os ensaios de Sontag se transformaram em uma das primeiras bibliografias que aqueles que manifestam interesse por discussões teóricas, além das discussões técnicas, encontram quando iniciam suas primeiras buscas sobre o tema. O comentário de Michael Starenko na revista *Afterimage: The Journal of Media Arts and Cultural Criticism* na edição de març. /abril de 1998, com o título “Sontag’s Reception” consegue dimensionar o alcance que o texto da autora obteve:

A recepção crítica inicial de *Sobre Fotografia* (1977), de Susan Sontag, é um dos eventos mais extraordinários da história da fotografia e da crítica cultural. Nenhum outro livro de fotografia, nem mesmo *The Family of Man* (1955), que vendeu quatro milhões de cópias antes de finalmente sair de circulação em 1978, recebeu uma cobertura mais ampla da imprensa do que *Sobre Fotografia*. As dezenas de resenhas do livro de Sontag se estenderam não apenas por todo o espectro de revistas especializadas em fotografia e arte – isto é, de *Popular Photography* a *Artforum* – mas também por uma ampla gama de periódicos intelectuais e de interesse geral, do *Christian Science Monitor* ao *Village Voice*, da *Esquire* ao *Encounter*, e da *Saturday Review* à *Antioch Review*. Além disso, *Sobre Fotografia* ganhou o *National Book Critics' Circle Award* em 1977 e foi selecionado entre os 20 melhores livros de 1977 pelos editores do *New York Times Book Review*. Talvez nenhum livro de fotografia – certamente nenhum livro sobre fotografia – tenha sido analisado e discutido com mais intensidade, de tantas perspectivas diferentes e concorrentes, como *Sobre Fotografia*. (STARENKO, 1988, s/p, tradução nossa).<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup>No idioma original: The initial critical reception of Susan Sontag's *On Photography* (1977) is one of the most extraordinary events in the history of photography and cultural criticism. No other photography book, not even *The Family of Man* (1955), which sold four million copies before finally going out of print in 1978, received a wider range of press coverage than *On Photography*. The scores of reviews of Sontag's book extended not only across the spectrum of specialized photography and art magazines - that is, from *Popular Photography* to *Artforum* - but also across an expansive range of general-interest and intellectual periodicals from the *Christian Science Monitor* to the *Village Voice*, from *Esquire* to *Encounter*, and from the *Saturday Review* to the *Antioch Review*. What's more, *On Photography* won the *National Book Critics' Circle Award* for 1977 and was selected among the top 20 books of 1977 by the editors of the *New York Times Book Review*. Perhaps no photography book - certainly no book about photography - has been analyzed and discussed with more intensity, from so many different and competing perspectives, as *On Photography*. Disponível em: [http://www.kabul-reconstructions.net/mariam/teaching/Afterimage\\_%20Sontag's%20reception.pdf](http://www.kabul-reconstructions.net/mariam/teaching/Afterimage_%20Sontag's%20reception.pdf). (Acesso em 08/06/2022).

Como ressalta Starenko no trecho citado acima, os ensaios da autora trazem reflexões sobre as transformações que o uso da fotografia sofreu ao longo do tempo desde sua invenção. Gostaríamos de citar as reflexões que nos parecem importantes para pensar a fotografia e os desdobramentos de seu uso no modo de produção capitalista. Mas antes de nos debruçarmos propriamente ao tema que diz respeito às contribuições da autora, no tocante ao ato fotográfico, gostaríamos de assinalar um dos pontos centrais que nos levaram a refletir sobre os ensaios da filósofa, em especial o primeiro ensaio intitulado *Na caverna de Platão*, que compõe o livro. É neste ensaio que a autora levanta questões que direcionam toda a tese do ensaio para uma compreensão específica da fotografia: sua incognoscibilidade diante da forma escrita, nas palavras da autora “Só o que narra pode levar-nos a compreender” (SONTAG, 2004, p. 34). É este aspecto da interpretação da autora sobre a fotografia e seus usos que visamos discutir, repensando o papel da fotografia a partir da produção historiográfica, bem como de sua potencialidade enquanto vestígio histórico, isto é, enquanto meio para compreendermos o passado.

## 2.1 A FOTOGRAFIA E SUA RELAÇÃO COM O MUNDO MATERIAL

A câmera fotográfica tem como característica o registro da realidade com um grau de semelhança que nenhuma outra forma de arte ou instrumento mecânico logrou alcançar. Isso fez com que no período de sua criação, durante o século XIX, fosse veiculada uma compreensão de que ela registraria a realidade tal qual ela é, como um espelho, sem nenhuma interferência do sujeito que pressiona o obturador para que o registro seja feito. Essa compreensão da fotografia como um *analogon* da realidade não se diluiu na passagem do século, inclusive subsistiu durante quase todo século XX (DUBOIS, 2012, p. 26).

Um dos aspectos destacados por Sontag diz respeito à presença da fotografia no cotidiano social e às alterações provocadas em nossa sociabilidade. A câmera fotográfica está presente nas tarefas mais simples do cotidiano, como fotografar um prato de comida, no registro do crescimento dos filhos ou mesmo nos ritos cerimoniais, como os casamentos e festas. Na passagem do século XX para o século XXI, a câmera fotográfica tornou-se compacta, e na maioria dos casos embora ela esteja presente apenas através nos *smartphones*, o ato de fotografar se mantém presente e inclusive com novas dimensões.

Um dos exemplos utilizados pela autora para refletir sobre a produção de imagens no cotidiano social gira em torno da experiência turística: “parece decididamente anormal viajar

por prazer sem levar uma câmera. As fotos oferecerão provas incontestáveis de que a viagem se realizou, de que a programação foi cumprida, de que houve diversão”. (SONTAG, 2004, p. 19-20). A passagem atesta como a imagem tornou-se uma ferramenta de mediação com o mundo. Passamos a experienciar as relações a partir da imagem, e a experiência turística e o tempo de lazer demonstram de forma mais acentuada esse fenômeno.

A experiência de fotografar, em particular a partir da experiência com o turismo é, segundo a autora, todavia, uma forma de recusar a própria imagem. Isto acontece quando limitamos a nossa experiência durante o tempo de lazer em buscar somente a fotogeneidade de determinado momento, é o mesmo que converter a fotografia em um souvenir. “Viajar se torna uma estratégia para acumular fotos” (SONTAG, 2004, p. 20). Nesse sentido, o problema não está necessariamente no ato de tirar fotos, e sim na vulgarização no ato da produção de imagem, ou seja, a fotografia torna-se um souvenir quando as imagens passam a servir para atestar ou comprovar um momento de lazer, provar que ele definitivamente existiu.

No entanto, a reflexão da autora demonstra limitações, ao passo que não indica o processo de mercantilização, desde uma dimensão mais macro, na relação que estabelecemos com as imagens. Em outras palavras, podemos ir além da simples constatação da conversão da fotografia em souvenir significar sua própria negação. Essa conversão em souvenir é o reflexo de uma sociedade mercantilizada em todas as esferas da vida material, e não um problema da própria fotografia em si, ou um uso individual não consciente do objeto câmera fotográfica. Frederic Jameson soube sintetizar a relação de mercantilização que permeia as imagens no capitalismo de forma contundente. Para Jameson, “la imagen es la mercancía del presente, y por eso es vano esperar de ella una negación de la lógica de la producción de mercancías” (JAMESON, 2002, p. 178). Essa problemática da cultura imagética vigente torna a produção de imagens saturada, consequência de sua mercantilização, além de tornar escassa as experiências estéticas que não estejam permeadas dessa lógica.

Ademais, sobre a relação específica da produção de imagens a partir das experiências turísticas, Sontag descreve a relação que o sujeito “turista” estabelece com o objeto câmera. Nesta descrição podemos observar algumas nuances causadas pela extração de classe de quem fotografa:

A própria atividade de tirar fotos é tranquilizante e mitiga sentimentos gerais de desorientação que podem ser exacerbados pela viagem. Os turistas, em sua maioria, sentem-se compelidos a pôr a câmera entre si mesmos e tudo de notável que encontram. Inseguros sobre suas reações, tiram uma foto. Isso dá forma à experiência: pare, tire uma foto e vá em frente. O método atrai especialmente pessoas submetidas a uma ética cruel de trabalho — alemães, japoneses e americanos. Usar uma câmera atenua a angústia que pessoas submetidas ao imperativo do trabalho sentem por não trabalhar enquanto estão de férias, ocasião em que deveriam divertir-se. Elas têm algo

a fazer que é uma imitação amigável do trabalho: podem tirar fotos. (SONTAG, 2004, p. 20)

Nesta passagem, a autora descreve o ato de produzir imagens como uma ferramenta para experienciar a realidade a sua volta. Sem a possibilidade de tirar fotografias em uma viagem, possivelmente teríamos a sensação de que não obtivemos todo o prazer do passeio, como se não estivéssemos ali. Seguindo a reflexão da autora, que consegue captar as diferenças deste fenômeno em “pessoas submetidas a uma ética cruel de trabalho, alemães, japoneses e americanos”, poderíamos dizer que contemporaneamente este fenômeno, reflexo da alienação do trabalho, se estende para além dessas três nacionalidades? Em outras palavras, este fenômeno se estende hoje para a classe trabalhadora em geral?

O fenômeno captado pela autora, utilizando como exemplo três nacionalidades, poderia ser expandido para pensar também a relação das classes trabalhadoras de outros países com a exploração do trabalho. A influência que a exploração emite sobre os trabalhadores nas horas em que não estão submetidos a venda de sua força de trabalho, ou seja, mesmo no tempo de “lazer” ou de turismo, a socialização do trabalho alienado opera de forma que os trabalhadores sentem a necessidade de “aproveitar” seu tempo tirando a maior quantidade de fotografias possível.

Este comportamento demonstra o quão aprisionador pode ser a lógica do trabalho alienado no capitalismo. Ele transforma todos os trabalhadores em seu tempo de lazer no personagem Carlitos, interpretado por Charles Chaplin, em *Modern Times* (1936). Ao reproduzir incessantemente o movimento executado na fábrica, apertando parafusos, chega a um estado catatônico que o aprisiona no movimento repetitivo que executava em seu tempo de trabalho na fábrica. A repetição é feita, por isso mesmo, também fora dela. O novo Carlitos, renovado pela nova dinâmica de acumulação de capital, não necessariamente tem em suas mãos as chaves de boca, mas celulares, nos quais a câmera será a corruptora de seu tempo de lazer.

Nos parece ainda que em algumas nacionalidades esse fenômeno pode se agudizar, como é o caso de países de capitalismo dependente. Ruy Mauro Marini caracteriza a posição dos países da América Latina como pertencentes a uma lógica subordinada de extração de valor, a troca desigual, que consiste nos países de capitalismo dependente cederem parte do valor que produzem aos países de capitalismo central. Este fenômeno gera uma resposta por parte das classes dominante na América Latina, fazendo com que os trabalhadores sejam mais explorados do que os trabalhadores dos países centrais, isso se dá como uma ferramenta de compensação do valor que é transferido na troca desigual entre países centrais e dependentes na Divisão Internacional do Trabalho (DIT). O fenômeno descrito acima é denominado de superexploração

da força de trabalho, que consiste em linha gerais, em três mecanismos combinados: “[...] a intensificação do trabalho, a prolongação da jornada de trabalho e a expropriação de parte do trabalho necessário ao operário para repor sua força de trabalho” (MARINI, 2011, p. 149). Se levarmos em conta esta particularidade da exploração do trabalho nos países de capitalismo dependente, nos parece verossímil dizer que a extensão do comportamento da jornada de trabalho para os períodos de descanso, lazer ou de turismo pode se dar de maneira mais agravante ou ainda mais cruel.

A característica manual contida no ato fotográfico parece cumprir a função de satisfazer a necessidade constante de fazer, mexer, trabalhar, desempenhar uma tarefa, contraída pela dinâmica de trabalho alienado e redução da possibilidade do ócio. É também um dos sintomas da socialização do trabalho alienado para além do tempo gasto dentro da fábrica ou escritório. Essa dinâmica acelerada, que nega o tempo de reflexão, de meditação, de ócio parece, portanto, permear muitos âmbitos da vida em sociedade em cujas fotografias se tornaram parte íntima.

Nesse sentido, o tempo de lazer ou o turismo, não constituem uma esfera descolada de toda a sociabilidade capitalista, isto é, o lazer não configura a fuga do trabalho, o momento de liberdade, pois ainda que concretamente o trabalhador não esteja em seu espaço de trabalho, sua sociabilidade foi forjada para aproveitar todo seu tempo livre de forma a compreendê-las como passíveis de acumulação: quanto mais fotografias, maior o proveito. Mesmo que na prática a fotografia não defina ou garanta o aproveitamento. Debord descreve como o tempo livre ou a inatividade não é separado do tempo de trabalho:

Pela vitória da produção separada como produção do separado, a experiência fundamental, que nas sociedades primitivas estava ligada a um trabalho principal, está em vias de deslocamento em direção ao polo de desenvolvimento do sistema, ao não trabalho, à inatividade. Mas essa inatividade não está liberada da atividade produtora: depende dela, é uma submissão inquieta e admirativa às necessidades e aos resultados da produção; a própria inatividade é um produto da racionalidade da produção. Aí não pode haver liberdade fora da atividade, e no âmbito do espetáculo toda atividade é negada, assim como a atividade real foi integralmente subtraída para a edificação global desse resultado. Por isso, a atual “liberação do trabalho”, o aumento do lazer, não significa de modo alguma liberação do trabalho, nem liberação em um mundo moldado por esse trabalho. Nada da atividade roubada no trabalho pode ser encontrado na submissão a seu resultado. (DEBORD, 1997, p. 22-23).

Assim sendo, a “imitação amigável do trabalho” no ato de tirar fotografias, para os trabalhadores é definitivamente a lógica do trabalho alienado empossando seu tempo de lazer. O espetáculo é o *capital* em tal grau de acumulação que se torna imagem (DEBORD, 1997, p.25).

Compreendemos que há outros elementos que contribuíram para que se alterasse a relação que estabelecemos hoje com as imagens, sobretudo o desenvolvimento técnico da própria câmera fotográfica. Até o surgimento das câmeras digitais a partir da década de 1970, a produção de imagens detinha um nível de complexidade muito maior, isto é, ainda que o avanço das câmeras analógicas no início do século XX possibilitassem em média de 24 a 36 fotogramas por filmes, esse era ainda um número muito limitado se comparado a possibilidade quase que ilimitada que temos acesso hoje com as câmeras digitais e *smartphones*.

A experiência com as câmeras analógicas exigia do fotógrafo um tempo muito maior para a precisão sobre o que realmente se queria fotografar, de que angulação e de qual local a foto seria tirada, isto porque, as câmeras analógicas não revelavam o produto baseado na escolha do fotógrafo em uma fração de milésimos de segundos, como fazem hoje. Pelo contrário, o produto fotografia-papel exigia um processo a *posteriori* para que seu conteúdo fosse revelado para apreciação do fotógrafo, um complexo processo de revelação dos filmes negativos, que consiste nas etapas de revelação, interrupção, fixação, lavagem e secagem de um processo químico que resultam na fotografia-papel.

Após o processo de revelação da fotografia, chegava o momento de apreciação da imagem. Essas formas de materialização da fotografia em papel, diferentes da digital, influenciavam em outro tipo de relação com a memória, sobretudo na memória do núcleo familiar. Não é incomum que as pessoas que tenham vivenciado a era das fotografias analógicas tenham lembranças de momentos em reuniões de famílias ou amigos onde os álbuns fotográficos ganhavam centralidade. Era de fato um momento específico para o “culto da lembrança”:

No culto da lembrança dos seres queridos, afastados ou desaparecidos, o valor do culto das imagens encontra seu último refúgio. Na expressão fugida de um rosto humano, nas fotos antigas, pela última vez emana cura. É isto que lhes empresta aquela melancólica beleza, que não pode ser comparada a nada (BENJAMIN, 1978, p. 220).

A experiência vivenciada com a fotografia analógica, desde sua produção até o momento de apreciação, como um momento muitas vezes coletivo, se dilui com a experiência contemporânea trazida pela fotografia digital. Sem a necessidade de contar quantos frames já foram utilizados para economizar o filme, e planejar qual será a próxima cena privilegiada que formará parte dos próximos frames que serão gastos, a câmera digital oferece o ilimitado ato de tirar fotos, isto é, quem tira fotos hoje não precisa se preocupar com o erro, com um borrão na imagem, com uma foto tremida ou superexposta à luz, pois pode-se tirar quantas fotos desejar para conseguir chegar ao resultado que agrada aquele que fotografa e àquele que é fotografado.

Por um lado, as câmeras digitais trouxeram a possibilidade de registros ilimitados, e um avanço significativo sobretudo para a fotojornalismo, o documentarismo e a fotografia militante, isto porque a quantidade de fotos e a rapidez trazida pela câmera digital se faz conveniente em uma manifestação popular, onde a violência dos aparatos de repressão do Estado em geral está presente<sup>9</sup>.

Por outro lado, a era digital tornou-a quase um sexto sentido, quase todas as experiências cotidianas são mediadas através da imagem, “a fotografia tornou-se um dos principais expedientes para experimentar alguma coisa, para dar uma aparência de participação” (SONTAG, 2004, p. 21). Assim, o maior exemplo disso são os *smartphones*, contemporaneamente todos possuem câmeras compactas em seu corpo, o que diz muito sobre nossa relação com o mundo e como o experienciamos a partir da produção de imagens. Já não apenas cumprem o papel da comunicação direta.

## 2.2 A FOTOGRAFIA PODE SER UMA FONTE/VESTÍGIO HISTÓRICO PARA A COMPREENSÃO DO PASSADO?

A despeito das apreensões de Sontag sobre a dinâmica das fotografias, o principal aspecto de seu texto, no ensaio intitulado *Na Caverna de Platão*, é o que nos traz até aqui. A saber: o posicionamento da autora em relação ao uso da fotografia como um meio de conhecimento do passado. Ao final do ensaio, citando Bertold Brecht, a autora defende que uma fotografia das indústrias Krupp não revelaria absolutamente nada sobre essa usina, para ela somente a forma narrativa poderia permitir a sua compreensão. A fotografia afinal de contas, nunca pode nos trazer nenhum conhecimento de ordem ética ou política (SONTAG, 2004, p. 34).

Embora, contraditoriamente a autora faça algumas observações ao longo do texto sobre elementos da sociedade expressos em uma fotografia, ao mesmo tempo em que nega o valor cognitivo da fotografia, desconsidera um elemento essencial da imagem: sua substância social,

---

<sup>9</sup> Os trabalhos dos fotógrafos palestinos Nidal Al-Waheidi, Majdi Fathi e Samer Abu Elouf, podem servir de exemplo para pensar o quão vantajoso para o fotojornalismo é o avanço técnico trazido pela fotografia digital, sobretudo para produção de fotografias que visam a denúncia dos aparatos de repressão do Estado Sionista de Israel nas terras palestinas. Isto é, em momentos de grande repressão promovida pelo processo de colonização de terras palestinas, onde os palestinos estão suscetíveis a todo e qualquer tipo de violência, a rapidez com que uma fotografia pode ser produzida é profícua para a denúncia destes casos. Para mais informações, cf. <https://nppalestine.org/> (Acesso em 08/06/2022) Contemporaneamente no Brasil podemos mencionar outro exemplo de fotojornalismo produzido pela *Agência Farpa*, que tem feito uma importante cobertura das chacinas promovidas pela polícia militar nas favelas do Estado do Rio de Janeiro. <https://www.agenciafarpa.com/publicacoes> (Acesso em 08/06/2022).

e, portanto, histórica. Nesse sentido, toda fotografia, que é sempre socialmente produzida, é em si mesma um vestígio do passado e por isto é histórica, contém rastros de um passado remoto ou recente, possibilitado por sua própria ontologia: a capacidade de registrar.

A característica central da fotografia de registrar a realidade, não a torna um espelho desta e compreendê-la desta forma é o mesmo que ignorar sua dimensão social, isto é, o fato que de a câmera como objeto e a fotografia como produto são frutos do trabalho humano. A concepção marxiana<sup>10</sup> em relação a ontologia do trabalho, que é a junção entre teoria e prática teleologicamente guiada para a transformações do meio, isto é, da natureza, é o que atesta o caráter social das ações derivadas do trabalho humano: “assim, o trabalho se torna o modelo de toda práxis social, na qual, com efeito — mesmo que através de mediações às vezes muito complexas — se realizam sempre posições teleológicas, em última instância de ordem material” (LUKÁCS, 1986, p. 7).

E significa que, a fotografia como fruto de uma atividade teleologicamente orientada, expressará em seu conteúdo tanto as escolhas do fotógrafo, como o assunto da imagem, bem como as características técnicas, ou seja, o equipamento usado e as formas de revelação. Isto por si só já revelaria informações acerca do desenvolvimento industrial de determinado período, e por isso já seria suficiente para considerar seu valor cognitivo. Somado a isto, também há características do conteúdo da fotografia: espaço, assunto e período. Esses elementos descritos acima já configurariam um inventário de informações úteis proporcionadas pelo trabalho metodológico do pesquisador: “[...] trata-se da fotografia enquanto instrumento de pesquisa, prestando-se a descoberta, análise e interpretação da vida histórica” (KOSSOY, 2014, p. 61).

Já discutimos a respeito de sua gênese técnica e sua dimensão social, por isso avançaremos para demonstrar o papel da fotografia na disciplina da História. Consideramos que demonstrar como a História, enquanto disciplina, utiliza da fotografia como fonte para o conhecimento e interpretação do passado é uma maneira de demonstrar o caráter cognitivo da fotografia.

A fotografia como um vestígio humano tem sua utilidade para a História também pelo fato de ter em seu conteúdo fragmentos do tempo passado, e tudo que é rastro humano é de interesse dos historiadores: “[...] o bom historiador se parece com o ogro da lenda. Onde fareja carne humana, sabe que ali está sua caça (BLOCH, 2001, p.54).

---

<sup>10</sup> Para mais informações, cf. *O processo de trabalho e o processo de valorização*. In: MARX, 2017, p. 255-275. Neste capítulo, de *O Capital*, Marx expõe definições de trabalho produtivo, trabalho improdutivo, valor de troca e de uso, bem como o próprio processo de valorização e exploração, dos quais se pode derivar também o conceito de alienação.

É possível encontrar no final do ano de 1920 produções historiográficas que utilizavam a fotografia em seus trabalhos<sup>11</sup>, historiadores como Raymond Chevalier com o texto *Panorama des applications de la photographie aérienne*, e Alain Dewerpe com seu *Miroirs d'usine: photographie industrielle et organisation du travail: l'Ansaldo (1900-1920)*, ambos publicados na revista *Annales* no ano de 1929 (ABOUT; CHÉROUX, 2001, p. 02). A lista de produções historiográficas que utilizaram a fotografia em seus trabalhos até o final do século XX é provavelmente mais extensa.

Nosso objetivo não é demonstrar que a compreensão de Susan Sontag é equivocada apenas diante do número de publicações, pois bastaria uma publicação historiográfica que fizesse uso de fotografias em seu arcabouço de fontes para demonstrar que ela tem valor cognitivo e pode ser utilizada para a interpretação do passado. Nosso intuito, ao citar os trabalhos de Chevalier e Dewerpe, é demonstrar que 44 anos antes da publicação dos ensaios de Sontag já havia, no campo da disciplina histórica, experiências concretas com o uso de fotografias em produções científicas.

Devemos considerar que os *Annales* e posteriormente os ditos legatários desta tradição, a chamada terceira geração, eram o principal paradigma em evidência no quadro das ciências humanas e sociais durante a segunda metade do século XX. Peter Burke traça um importante panorama da influência das gerações dos *Annales* para além da Europa; aqui nos interessa apenas destacar o influxo máximo nos Estados Unidos durante a década de 1970:

Alguns historiadores da arte e críticos literários, especialmente nos Estados Unidos, citam também os historiadores dos *Annales* em seu próprio trabalho, que consideram, como parte de um empreendimento comum, algumas vezes descrito como uma ‘antropologia literária’ ou uma antropologia da “cultura visual” (BURKE, 1991, p. 83).

Nesse sentido, é duvidoso que Sontag não tenha tido o mínimo contato em suas aulas na pós-graduação em Harvard com as discussões metodológicas propostas pelas gerações dos *Annales*, sobretudo no que concerne aos novos objetos da História, isto é, a expansão da noção de fonte histórica, que passaria a considerar artefatos como a fotografia como vestígios históricos. Diante disso, nos parece mais plausível que autora desconsidere obras que utilizem fotografias em seu arcabouço de fontes, não por desconhecimento, pelo contrário, exatamente por discordar do valor da imagem.

---

<sup>11</sup>Ainda que a maioria das produções historiográficas do século XX fizessem uso da fotografia em seus trabalhos apenas como ilustração, é importante ressaltar que isso significava que o uso delas era considerado. Discutimos sobre a questão da utilização da fotografia como ilustração no capítulo 1.

A concepção de Sontag é bastante questionável, obviamente a fotografia não pode substituir o texto escrito, e nem tem a pretensão de substituí-lo. Como uma fonte, a fotografia precisa de interpretações amparadas pelos procedimentos metodológicos como qualquer outra:

Já foi dito que as imagens são históricas, que dependem das variáveis técnicas e estéticas do contexto histórico que as produziram e das diferentes visões de mundo que concorrem no jogo das relações sociais. Nesse sentido, as fotografias guardam, na sua superfície sensível, a marca indefectível do passado que as produziu e consumiu. Um dia já foram memória presente, próxima àqueles que as possuíam, as guardavam e colecionavam como relíquias, lembranças ou testemunhos. No processo de constante vir a ser recuperam o seu caráter de presença, num novo lugar, num outro contexto e com uma função diferente. Da mesma forma que seus antigos donos, o historiador entra em contato com este presente/passado e o investe de sentido, um sentido diverso daquele dado pelos contemporâneos da imagem, mas próprio à problemática ser estudada. Aí reside a competência daquele que analisa imagens do passado: no problema proposto e na construção do objeto de estudo. A imagem não fala por si só; é necessário que as perguntas sejam feitas (MAUAD, 1995, p. 10).

O conhecimento do passado contido na fotografia só pode ser revelado através de perguntas. Em outras palavras, a fotografia não revela o passado tal qual ele foi, é necessário o emprego de metodologias que tem como objetivo compreender a natureza do documento fotográfico extraindo dele informações de seu conteúdo, com auxílios de métodos que buscam averiguar a procedência da fotografia e demais elementos que possibilitem compreender o período histórico, do qual a foto foi resultado e que ao mesmo tempo o registra. Assim, “[...] a fotografia é indiscutivelmente um meio de conhecimento do passado, mas não reúne em seu conteúdo o conhecimento definitivo dele. A imagem fotográfica pode e deve ser usada como fonte histórica.” (KOSSOY, 2014, p. 121).

Michel Lowy também denuncia a posição de Sontag, segundo o autor: “[...] a foto das usinas Krupp não acrescenta nada, mas a do senhor Krupp cumprimentando Hitler, em companhia de outros industriais e banqueiros, é um documento fascinante sobre a cumplicidade entre capitalistas alemães e o nazismo” (LOWY, 2009, p. 14). Todavia, discordamos de Lowy, no que se refere a primeira fotografia e em sua concordância com Sontag acerca de “não acrescentar nada”. Uma única fotografia isolada pode até não acrescentar nada, porém, para um pesquisador que tem como objetivo estudar a usina Krupp, essa fotografia, se incluída em uma série fotográfica cronologicamente organizada, feitas as críticas internas e externas, pode acrescentar elementos à pesquisa. Nesse sentido, se uma ou outra fotografia não pode contribuir para determinada pesquisa, por falta de informações relativas à sua produção, isso não tira o status da fotografia enquanto fonte.

### 2.3 A INCIDÊNCIA DE SONTAG NAS DISCUSSÕES METODOLÓGICAS

Gostaríamos de apontar um aspecto em relação a incidência dos textos de Susan Sontag nas bibliografias que se pretendem discutir metodologias para o uso da fotografia enquanto fonte histórica. Uma das problemáticas com a qual nos deparamos a partir da busca de referenciais que discutem a fotografia desde um ponto de vista metodológico, em especial para a historiografia, foi a presença “carimbada” de Sontag. A presença de Sontag em textos que se propõem defender o valor cognitivo da fotografia e seu valor como fonte histórica é no mínimo curioso, pois o que uma autora que nega o papel cognitivo da fotografia para compreensão do passado estaria fazendo dentro de textos que discutem o seu contrário?

Como pontuamos no início do texto, os ensaios de Susan Sotang tiveram um alcance significativo dentro e fora do âmbito acadêmico, boa parte das produções que se dedicam a estudar a “História da Fotografia” ou a “História Através da fotografia” tem a autora como referência em seus textos. Poderíamos citar alguns exemplos, tais como o texto *A construção do saber histórico: historiadores e imagens*, de Marcos A. da Silva. Neste texto o autor tece críticas necessárias aos estudos sobre a imprensa brasileira do início do século XX, que em geral ignoram ou secundarizam o universo visual que compreende parte substancial dessas fontes. Além disso, o autor também tece críticas às posturas que restringem o universo das fontes visuais ao exclusivo espaço da História da Arte, ou ainda, aos que só associam a “Pesquisa em História” a partir da imagem quando do horizonte de “carência documental” de pesquisas que abordem sociedades que não dispõem de fontes escritas (SILVA, 1992, p. 117-18).

O objetivo de Silva é analisar o uso das fontes visuais como o cinema, a pintura e a fotografia na produção historiográfica brasileira, a partir de quatro autores: William Reis Meirelles, no texto *Cinema e História - O cinema brasileiro nos anos '50 (1989)*; Carlos Eduardo Fagundes Jr, em *O beijo da História - Picasso como emblema da modernidade (1991)*; Eduardo Vilela Thielen, em *Imagens da saúde no Brasil (1992)* e Odete da Conceição Dias, com o texto *O trabalho no discurso fotográfico de "A Gazeta" (1930-1945) (1993)*. Em uma das análises sobre o texto de Fagundes Jr, Silva conclui da seguinte forma:

O trabalho do Historiador com imagens recebe nessa pesquisa soluções de grande riqueza técnica e teórica, demonstrando a importância e necessidade de se enfrentar o visual como universo dotado de historicidade, malgrado todas as dificuldades que um acervo plástico tão complexo quanto a produção de Picasso possa oferecer (SILVA, 1992, p. 126).

Fica evidente ao longo do texto a importância que o autor atribui para utilização das fontes visuais pelos historiadores. As análises em relação ao uso de diferentes fontes visuais

nos trabalhos de Meirelles, Fagundes Jr, Thielen e Dias, demonstram uma leitura assídua por parte de Silva, que leva em conta as particularidades de cada fonte visual. Entretanto, o autor demarca a presença de Sontag e Kossoy no trabalho de Dias, da seguinte forma:

Em sentido similar, a ênfase de Sontag e Kossoy ao referente, endossada por Dias, merece ser complementada por reflexões sobre o olhar do fotógrafo e da sociedade à qual ele pertence, que organiza interpretações através da escolha de ângulo, corte, luz, ampliação - como, de resto, o próprio Kossoy salienta naquele mesmo livro (SILVA, 1992, p. 131).

O que nos chama atenção aqui é a forma como Sontag e Kossoy são mencionados, sem que seja evidenciada suas divergências, dado que não possuem a mesma leitura em relação a fotografia. Sontag nega o valor cognitivo da fotografia, Kossoy não. Um leitor que desconheça a posição de Sontag em relação a fotografia, ao ler esse parágrafo associaria ambos os autores como referências para a discussão da fotografia como fonte histórica, que é o caso somente de Kossoy. Ainda que os autores possam apresentar algum tipo de convergência em relação a discussão sobre o referente – provinda de Roland Barthes – apresentam posições opostas no mais essencial para a discussão histográfica. Há ainda no texto de Silva uma nota de rodapé com indicações dos clássicos sobre a interpretação das imagens, em que o autor menciona Sontag e Kossoy sem destacar o principal antagonismo na posição dos autores em relação a fotografia (SILVA, 1992, p. 131). Desse modo, nos parece um problema a menção que Silva faz de Sontag em um texto que se propõe discutir o uso de fontes visuais nos trabalhos de historiografia. Sobretudo porque é um texto que demarca posição ao incentivar que os historiadores lancem mão de fontes visuais em seus trabalhos.

O próprio Kossoy também recai neste problema. O caso dele, no entanto, é mais complexo. O autor faz as devidas críticas a Sontag no que diz respeito a posição da autora na compreensão da fotografia como uma possibilidade de: [...] constituir perfeitamente a prova irrefutável de que certo evento ocorreu” (SONTAG, 2004, p. 16). A passagem da autora denuncia explicitamente de que tradição é legatária, isto é, a autora reabilita as reflexões de André Bazin<sup>12</sup> que defendia a ideia de “natureza objetiva” da fotografia, como decalque do real. Kossoy denuncia esse posicionamento da autora, demarcando-o como um corolário perigoso:

[...] este aspecto da credibilidade, que diz respeito ao valor de iconicidade da informação fotográfica, interessa de perto: o *analogon* a que se referiu Barthes, isto é, a transposição “literal” da aparência do assunto situado em frente à câmera para a chapa fotográfica. É nessa transposição de aparências entre o fato e a foto que se articulam manipulações de toda ordem. Não existem “decalques” nem “aderências” nem “transparências” entre o assunto e seu respectivo registro; são conceitos moldados nos mitos de “verdade” e “objetividade” que cercam a fotografia desde o

---

<sup>12</sup> A obra em onde o autor anuncia tais posição é “The Ontology of the Photographic Image (1979)”.

seu advento e que acabaram sendo assumidos pelos autores dos pioneiros ensaios teóricos durante a segunda metade do século XX<sup>13</sup> (KOSSOY, 2014, p. 117-8).

Embora Kossoy tenha devidamente denunciado tais posições no seio da compreensão de Sontag, não tece apontamentos em relação a posição da autora sobre o caráter cognoscível da imagem como meio para compreensão do passado. O autor ainda reinsere passagens do texto de Sontag sobre a discussão da possibilidade de multiplicidade de interpretações de uma fotografia (KOSSOY, 2014, p. 129-30). Posição esta da qual temos desacordo, pois compreendemos que não é o receptor, no caso mais particular o historiador, que preenche a imagem de significado a partir de “seu repertório cultural, de sua situação socioeconômica”, a imagem possui substância, significado e conteúdo intrínsecos que limitam as possibilidades de interpretação ou simplesmente às condicionam, aos historiadores compete a função de interpretá-la a partir de seu “repertório”, imbuídos de teoria e metodologia.

Outro exemplo da presença de Sontag em textos que discutem a fotografia como fonte histórica está no texto *Pensando a fotografia como fonte histórica*, de Marli Brito M. Albuquerque e Lisabel Espellet Klein. As autoras iniciam o texto apresentando o extenso acervo fotográfico da Casa Oswaldo Cruz e destacando a existência do Projeto Iconográfico, que tem em seus principais objetivos a recuperação da discussão metodológica sobre a fotografia como fonte histórica, bem como, demarcar esta discussão como um registro referência para demais áreas do conhecimento, como: “as ciências biológicas, sociais, políticas e de saúde pública, além de contribuir para enriquecer abordagens sobre a arquitetura do início do século”(ALBUQUERQUE; KLEIN, 1987, p. 297).

Um ponto interessante que gostaríamos de destacar no texto de Albuquerque e Klein, diz respeito a construção do percurso metodológico expresso no próprio texto. As autoras apresentam o rico acervo fotográfico na Casa Oswaldo Cruz descrevendo alguns pontos da avaliação do acervo durante o processo de catalogação e organização, destacando o trabalho de documentalistas como Wanda Weltman e Fernando A. Pires Alves, que lograram constatar a partir de seus trabalhos a existência permanente de caráter científico de matérias como: “[...] negativos em vidro, em base flexível e em papel, positivos em vidro (diapositivos), em base flexível (transparências) e em papel (fotografias)” (ALBUQUERQUE; KLEIN, 1987, p. 298). Após descreverem brevemente o primeiro contato de avaliação do acervo iconográfico, as autoras apontam o principal problema com o qual se depararam: as leituras das imagens.

---

<sup>13</sup> Para mais referências sobre a continuidade ao longo do século XX desta compreensão ver: DUBOIS, 2012, p. 34.

E aqui nos deparamos com um fator importante que as autoras trazem à tona a partir de seu contato com os acervos. Mesmo no processo de organização e catalogação do acervo iconográfico, a necessidade de interpretação dos materiais se fez presente, pois, para que pudesse ser efetuado um trabalho de seleção e organização dos materiais, foi necessária a sua interpretação. Para além de simples legendas, era preciso uma análise prévia à pesquisa que posteriormente usaria determinadas fotografias do acervo:

Ao iniciar o trabalho de recuperação e preservação das fontes iconográficas, produzidas e acumuladas pela FIOCRUZ, nos deparamos com uma nova problemática, a da leitura das informações contidas nas fotografias, indispensável tanto para o trabalho de organização do acervo (questão associada a classificação) quanto para o trabalho do pesquisador, que utilizará estas informações como fonte para a recuperação histórica da trajetória da ciência, no Brasil, envolvendo temáticas, principalmente, relacionadas à saúde pública, a formação dos cientistas, as políticas de saúde da instituição, as prioridades estabelecidas pelo Estado, etc (ALBUQUERQUE; KLEIN, 1987, p. 298).

Outra questão de grande importância que pode ser observada a partir do trecho acima, e que no geral sofre certa invisibilidade, é o trabalho dos arquivistas. Na experiência relatada pelas autoras é possível observar o esforço valioso existente no processo de catalogação dos materiais, e que já neste processo existe trabalho científico, pois exige de quem está à frente do trabalho de catalogação dos materiais, sua interpretação.

É então a partir do contato com os arquivos que as autoras relatam a necessidade da recuperação da discussão de caráter metodológico para a análise dos documentos iconográficos do acervo. Nesse sentido, as autoras, que se dedicaram a pensar esta questão, constroem um quadro de referências em que estão presentes: Maurício Lisovsky (1983), Boris Kossov (1980) e Ivan Lima (1988). Os autores referenciados por Albuquerque e Klein dialogam sobre a importância de encarar os objetos, como a fotografia, como fontes históricas e que por isso necessitam de, no mínimo, o mesmo cotejamento que outras fontes mais convencionais para o pesquisador ou historiador. Isto é, o texto de Albuquerque e Klein se firma sobre as bases de uma discussão metodológica que aponta para a necessidade, tanto na prática, experienciada pelas autoras no processo de catalogação e organização do acervo Iconográfico da Casa Oswaldo Cruz, quanto no ato e desenvolvimento da pesquisa científica.

Entretanto, o que nos chama atenção no texto das autoras, é também a menção de Susan Sontag em meio a uma discussão de caráter metodológico sobre o uso da fotografia. As autoras introduzem uma citação de Susan Sontag, que evidentemente não contribui em nada para a discussão da fotografia como fonte histórica:

Na visão poética de Susan Sontag, "este, possivelmente, é o seu exercício, pois só a fotografia transforma o passado em objeto de carinhoso respeito, confundindo diferenças morais e desarmando julgamentos históricos, através do

patético generalizado - que é o olhar para o tempo passado” (ALBUQUERQUE; KLEIN, 1987, p. 299).

Em primeiro lugar, a introdução da passagem de Sontag parece desconexa, não se conecta com todo o raciocínio construído anteriormente, demonstra uma quebra no texto, parece introduzido só a título de rebuscar a escrita, com referências que, a princípio, destacam em seus textos o aspecto poético da fotografia. Em segundo lugar, além da forma abrupta em que a passagem de Sontag é introduzida no texto, a questão central nos parece ser a ausência de uma breve contextualização das posições de Sontag, para apontar convergência ou divergência diante delas. Se isto ocorreu por um desconhecimento da posição de Sontag por parte das autoras, é difícil afirmar.

Entretanto, assim como no texto de Marcos A. da Silva, mencionar determinado autor ou autora no texto, parte do princípio básico de que temos conhecimento, ainda que mínimo, sobre os seus posicionamentos teóricos, que serão introduzidos ao texto. Ainda que partamos do pressuposto que nos textos de Kossoy, Marcos A. da Silva e Albuquerque e Klein, a posição de Sontag frente ao valor cognitivo da fotografia tenha passado despercebida, isto parece demonstrar o seguinte fenômeno: a menção a Susan Sontag parecer estar presente, porque supostamente seria uma das mais conhecidas referências no tema. Porém, como desenvolvemos acima, o que o corre é justamente o seu contrário, Sontag não contribuiu para as discussões metodológicas para pensar a fotografia como fonte, ela a nega enquanto possível objeto de valor cognitivo. Sucede que quando pesquisadores respeitados utilizam textos de Susan Sontag para abordar aspectos metodológicos da fotografia enquanto fonte histórica, acabam por difundir a compreensão de que as posições de Sontag contribuíram para o avanço desta discussão.

Jurandir Malerba, ao traçar o perfil das novas tendências no campo da historiografia latino-americana, em particular na chamada “nova história política” menciona um detalhado estudo produzido por Maria Elena Capelato e Eliana Dutra (2000), onde as autoras analisam as teses acadêmicas produzidas entre os anos 1990 e 1999 no Brasil. O que nos é interessante resgatar neste estudo, mencionado por Malerba, é a caracterização que as autoras fazem dessa nova tendência historiográfica. Segundo as autoras, as produções historiográficas vinculadas ou precedentes dessa tendência apresentam como característica em seus trabalhos a dificuldade de assimilar, na feitura de seus textos ou condução de suas pesquisas, posições e reflexões teóricas dos autores que são mencionados em suas bibliografias, bem como, são marcadas por um extremo ecletismo nas referências que misturam autores com posições teóricas antagônicas (MALERBA, 2009, p. 95). Malerba assevera que, embora essa caracterização de Capelato e Dutra seja fruto da análise do campo da história política no Brasil no final do século XX, ela

pode ser estendida a outros campos da historiografia latino-americana (MALERBA, 2019, p. 95).

O intuito de mencionar o estudo de Capelato e Dutra, é demonstrar que já houve tendências na historiografia que incorreram nesses erros, isto é, os textos mencionados aqui – Silva, Kossoy, Albuquerque e Klein – reproduzem ainda em seus textos características apontadas por Dutra e Capelato, resquícios de certas tendências da historiografia que precisam ser superadas. Em conclusão, gostaríamos de pontuar que embora Sontag tenha conseguido captar certas influências que a dinâmica do trabalho tem sobre a reprodução da fotografia, a autora culmina na negação do valor cognitivo da fotografia. Isto, no final nas contas, acaba contribuindo para a manutenção de um sentimento de desprezo para com as fotografias, quando na verdade é preciso afirmar o seu contrário: o seu potencial para a História.

### 3 AS IMAGENS NO LABIRINTO DAS REPRESENTAÇÕES: UM DIÁLOGO COM TOMÁS PÉREZ VEJO

*E sem dúvida o nosso tempo...prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser... Ele considera que a ilusão é sagrada, e a verdade é profana. E mais: a seus olhos o sagrado aumenta à medida que a verdade decresce e a ilusão cresce, a tal ponto que, para ele, o cúmulo da ilusão fica sendo o cúmulo do sagrado.*

**A essência do cristianismo  
Feuerbach**

Neste capítulo nossa discussão se direciona para o diálogo especificamente com uma tendência dentro da historiografia mais recente, oriunda da chamada “Nova História”, e que pode ser enquadrada dentro dos marcos de uma historiografia pós-moderna. Ao contrário da discussão proposta no capítulo 2, em relação a fotografia em especial, aqui faremos uma discussão de caráter mais geral, levando em conta a multiplicidade de imagens em torno da iconografia.

O texto intitulado *¿Se puede escribir historia a partir de imágenes? El historiador y las fuentes icónicas* (2012), do historiador Tomás Pérez Vejo, será o objeto para nossas reflexões ligadas ao uso das iconografias no campo da historiografia. O texto de Vejo é fruto de um projeto de investigações teórico-metodológicas sobre os usos políticos das imagens, vinculado à *Escuela Nacional de Antropología de Historia de México* (INAH). Nosso objetivo na análise do texto de Vejo tem relação com as proposições metodológicas do autor, que visam indicar como as imagens devem ser empregadas e para quais domínios da história, considerando apenas um reduzido campo de estudo para a utilização destas fontes. Nosso propósito é demonstrar que as imagens e iconografias em geral podem servir como fonte para os historiadores em qualquer domínio da História, e não somente vinculadas, quase que exclusivamente nos campos oriundos da chamada “Nova História”.

Vejo inicia sua linha de raciocínio enfatizando o papel dos velhos manuais escolares onde a compreensão da escrita como o fator determinante para a divisão entre Pré-história e História tornou-se normatizada. Em consequência, a compreensão de que só se poderia fazer história a partir de documentos escritos se tornou predominante na tradição do pensamento histórico. As demais fontes, como as iconográficas, não eram confiáveis, pois eram qualitativamente inferiores diante da escrita (VEJO, 2012, p. 18).

Segundo o autor, essa compreensão ainda segue vigente entre muitos historiadores. Continua-se a considerar as imagens como um documento secundário, muitas vezes sequer a utilizam. Quando utilizam, estas fontes ficam submetidas a mera função de ilustração dos textos. O autor não nega que existam posições que utilizam imagens em suas produções, porém afirma que as utilizam de forma a interpretá-las somente como objetos e não propriamente como fontes primárias (VEJO, 2012, p. 18).

No entanto, um dos argumentos centrais que visa explicar a origem do problema das imagens na escrita da história se direciona no sentido de pensar algumas conexões entre elas e o Ocidente e a influência dessa relação na construção do saber histórico. Especificamente na compreensão do que era ou não considerado digno de consolidar-se com matéria prima no ofício do historiador, que segundo o autor, foi o caso da escrita em detrimento do ícone. O outro argumento central é o de que a sacralização das imagens derivada do processo de conversão delas em obras de arte proveniente das produções vinculadas a História da Arte, gerou a esterilização de seu conteúdo documental contribuindo para o distanciamento de seu uso como fonte para os demais historiadores.

Tentaremos analisar os dois problemas centrais indicados por Vejo entre imagens e historiografia, na tentativa de evidenciar os problemas e contribuições presentes nas proposições do autor.

### 3. 1 O OCIDENTE EM COMBATE COM AS IMAGENS?

Para Vejo, embora haja produções historiográficas que utilizem a imagem como fonte histórica, o problema da “secundarização” delas no pensamento histórico, no número de produções ou mesmo em relação às questões metodológicas, têm relação com a própria tradição Ocidental que se funda na “cultura do livro”, e na ideia de que a fonte de conhecimento se deriva apenas da palavra escrita. O principal livro norteador da civilização “judeo-cristiano-occidental”, a Bíblia, não contém em seu interior imagens e sim apenas palavras escritas. Isto para o autor é um dos indícios da relação que o Ocidente Antigo estabeleceu com as imagens (VEJO, 2012, p. 19).

Para dar mais consistência ao seu argumento, Vejo menciona um texto do século IX, intitulado *Libri Carolini*. Nele o autor destaca a seguinte frase “El Señor, descendiendo del monte Sinaí, dio a Moisés la ley, no pintada sino escrita, y entregó en teblas de piedra no imágenes sino caracteres de escrita. Y el mismo Moisés enseñó el origen del mundo no pintando, sino escribiendo” e conclui que a cultura Ocidental, desde as suas origens, impõe a imagem uma posição secundária: “Si el mismo Dios prefiere el texto escrito al pintado, ¿por qué los hombres habrían de hacer algo diferente?” (VEJO, 2012, p. 19).

Outro exemplo trazido pelo autor para demonstrar o papel secundário das imagens diz respeito a célebre carta do papa Gregório Magno, em que este discorre sobre as questões envolvendo a iconoclastia, onde descreve a necessária conservação das imagens, pois isto permitiria que os “necios” se aproximassem das escrituras. Para Vejo, isto significará que a “verdade autêntica” não se encontrava nas pinturas e sim nos textos escritos: “Las imágenes son adecuadas para la masa de los indoctos, literalmente para los idiotas, pero no para los que quieran llegar a los sentidos ocultos, a la auténtica realidad de las cosas” (VEJO, 2012, p. 20).

É preciso considerar com muita atenção o papel importantíssimo que as imagens tiveram como ferramenta de “doutrinação”, em seu sentido original, como forma de comunicação entre doutrinas religiosas (BURKE, 2017, p. 76). Em relação a ideia que as pinturas serviram como um tipo de bíblia para os analfabetos, que foi muito difundida em função da fama que a passagem do Papa Gregório Magno alcançou, necessita de bastante criticidade para lograr compreender o real papel das imagens. Não nos parece que a posição de uma ou outra figura do clero seja o suficiente para determinar a posição das imagens durante toda cultura ocidental. Também nos parece improvável que só a partir das imagens, sem nenhuma outra mediação com a oralidade e outras formas de comunicação fosse possível a compreensão de determinados ícones dentro da igreja, pelo contrário, segundo Burke:

Sem conhecer as convenções da iconografia ou as lendas dos santos, não seria possível distinguir almas que queimam no inferno daquelas que queimam no purgatório, ou a mulher que leva seus olhos numa bandeja (Santa Lúcia) da mulher que leva seus seios numa bandeja (Santa Ágata) (BURKE, 2017, p.76).

A ideia de que as imagens permaneceram na igreja católica unicamente para aproximar os analfabetos das escrituras sagradas, segundo Burke é bastante criticada com base na consideração que de muitas imagens expostas nas igrejas tinham um nível de complexidade muito grande: “Entretanto, tanto a iconografia quanto às doutrinas que elas ilustravam poderiam ter sido explicadas oralmente pelo clero, e a imagem em si agiria como um lembrete e um esforço da mensagem falada, e não a única fonte de informação” (BURKE, 2017, 76).

Além disso, a respeito da passagem do Papa Gregório Magno, trazida no texto de Vejo, é importante lembrar que sua carta sobre as razões para a preservação das imagens nas igrejas veio em resposta aos movimentos iconoclastas em Marselha, ou seja, em meio à destruição das imagens em Marselha e Bizâncio no século VIII, Gregório Magno fazia a defesa da permanência de imagens, ainda que, como destacado por Vejo, determinava o vínculo das imagens com os analfabetos que não conseguiam ter acesso às escrituras (BURKE, 2017, 86).

Vejo deixa claro em seu texto que este rechaço diante das imagens partia das elites religiosas, e que hoje não seria diferente com a posição que as elites “intelectuais” assumem frente ao que o autor chama de “arte de massas” ou “cultural popular de massas”: “Algo no demasiado alejado del desprecio con el que, todavía en nuestros días, las élites intelectuales de Occidente juzgan la cultura popular de masas, una cultura fundamentalmente icónica” (VEJO, 2012, p. 20). Contudo, é preciso levar em conta que a compreensão das classes dominantes feudais ou capitalistas, ainda que tenham o poder de intervir na realidade concreta, não pode ser tomada como a definidora da relação imagem e Ocidente. E também é preciso levar em conta os grandes movimentos artísticos gerados pelas próprias classes dominantes, tanto na Idade Média quanto no Capitalismo.

Mesmo levando em conta os trechos destacados por Vejo no livro *Libri Carolini*, na carta do Papa Gregório Magno e a menção ao movimento iconoclasta, eles não devem ser encarados como questões determinantes que rapidamente trazem a conclusão que de fato a relação que o Ocidente estabeleceu com as imagens, desde os seus primórdios, foi um relação que desqualifica a imagem frente a escrita, como se fosse uma simples dicotomia entre linguagem escrita e linguagem imagética, quando na realidade, a imagem sempre precisou de alguma mediação para que sua mensagem fosse devidamente entendida. As mediações que nos referimos são a oralidade e a própria escrita.

Ao contrário do autor, quando este aponta: “Una pesada herencia de la que resulta difícil substraerse y en la que la imagen aparece siempre como una forma imperfecta y menor de comunicación, cuya auténtica comprensión, ¡incluso de ella misma!, sólo es posible a través de la escritura” (VEJO, 2012, p. 20) compreendemos que o fato da mediação escrita ou oral ser necessária para que logremos chegar a uma autêntica compreensão da imagem é ir contra a ideia de que a imagem fala por si só, sem precisar mediações escritas ou orais. A imagem não fala sozinha e necessita da escrita ou oralidade para que compreendamos seu conteúdo, isto não é de maneira nenhuma desqualificar sua mensagem imagética, pelo contrário, é compreender sua particularidade e utilizar de ferramentas para extrair sua substância. Peter Burke traz um interessante exemplo que retomaremos aqui:

A necessidade de certos tipos de conhecimento como pré-condição para a compreensão do significado de imagens religiosas está suficientemente evidente para a maioria dos ocidentais, no caso de imagens de outras tradições religiosas. Decifrar o significado dos gestos da mão de Buda, por exemplo, como tocar o chão com a mão direita para conclamar a terra a testemunhar sua iluminação, **requer algum conhecimento das escrituras budistas**. Da mesma forma, é necessário algum conhecimento do hinduísmo para identificar certas serpentes como divindades; ou para perceber que uma figura humana com a cabeça de um elefante representa o deus Ganesha; ou ainda para saber que um jovem azul brincando com as leiteiras é o deus Krishna, sem falar na interpretação do significado religioso das brincadeiras que ele faz com as garotas. No século XVI, europeus que visitavam a Índia ocasionalmente percebiam as imagens de deuses indianos como demônios. A propensão para considerar religiões não cristãs como diabólicas era reforçada pelo fato de que esses “monstros” com vários braços ou cabeças de animal quebravam as regras ocidentais de representação do divino. No mesmo sentido, espectadores ocidentais, confrontados com a imagem do deus Shiva dançando, um modelo conhecido como Shiva “Senhor da Dança” (Nataraja), podem não perceber que se trata de uma dança cósmica, simbolizando o ato de criar ou destruir o universo (embora as chamas comumente representadas ao redor do deus forneçam uma pista para a compreensão do simbolismo). É ainda menos provável que eles possam interpretar os gestos de Shiva, ou mudras, como, por exemplo, o gesto de proteção que pode ser traduzido como “não tenha medo”. Entretanto, a tradição cristã é igualmente incompreensível para estrangeiros, como observou Panofsky no caso da Última Ceia (BURKE, 2017, p. 75-76, grifo nosso).

Reconhecer que o papel da escrita na compreensão de uma imagem, bem como a de expressar as reflexões provindas da observação de uma determinada imagem, não é desqualificar ou mesmo compreender que as imagens são “imperfectas y de menor comunicaci3n”, isto por si só não determina sua subordina3o diante do texto. O que determina tal rela3o diz respeito à metodologia empregada pelo historiador que usa imagem como uma mera ilustra3o, ou que no final das contas acaba sendo a aus3ncia de metodologia para o trato dessas fontes o principal causador do problema.

Ainda sobre a rela3o que o Ocidente estabeleceu com as imagens, gostaríamos de contrabalancear a opini3o do autor trazendo mais algumas contribui3es do texto de Burke (2017), em que este logra construir um importante panorama da posi3o das imagens durante o per3odo medieval, destacando suas caracter3sticas votivas e devocionais, tra3o especialmente conveniente na rela3o que o clero estabelecia com seus fi3is.

Para compreender o papel e a import3ncia das imagens no per3odo medieval, que é de onde Vejo parte para elaborar seus argumentos, é preciso compreender alguns aspectos que se fundiram às imagens nesse contexto, como a religiosidade. Segundo Burke, as imagens representavam muito mais que uma ferramenta para dissemina3o do conhecimento religioso, elas eram entes vivos, a quem eram atribuídos milagres e por isto transformavam-se em objetos de cultos (BURKE, 2017, p. 79). Burke descreve o lugar especial que a imagem ocupava e ocupa na cristandade oriental e como as imagens eram expostas na icon3stase:

Na cristandade oriental, por exemplo, os ícones ocupavam (como ainda o fazem) um lugar muito especial – tanto sendo exibidos sozinhos quanto como parte da iconóstase, a tela que esconde o altar dos laicos durante os serviços religiosos. Os ícones, seguindo convenções distantes do realismo fotográfico, demonstram o poder da imagem religiosa com especial clareza. A pose de Cristo, da Virgem ou dos santos é geralmente frontal, olhando diretamente para os espectadores e, assim, encorajando-os a tratar o objeto como uma pessoa. Lendas de ícones que caíram no mar e alcançaram a terra por si próprios reforçam a impressão dessas imagens como forças autônomas (BURKE, 2017, p. 79).

Outro aspecto interessante retomado por Burke é a iconóstase, que é constituída por imagens e não por escrituras e ocupa nas igrejas da cristandade oriental uma posição importante na organização espacial da igreja, sendo responsável por formar uma separação entre o altar na Santa Comunhão e os fiéis, demarcando os lugares sagrados e impedindo que qualquer pessoa acessasse a ábside com facilidade. Na cristandade ocidental também se encontra o culto das imagens, nos exemplos de Virgem de Guadalupe no México, a Madona Negra de Czestochowa na Polônia e a imagem de Santa Maria dell’Impruneta em Florença, entre muitíssimos outros exemplos destacados pelo autor. Outro dado importante do papel das imagens se encontra na Alta Idade Média, quando as indulgências eram oferecidas como um tipo de recompensa para as pessoas que oravam para determinadas imagens, incluindo a “Verônica” ou “imagem verdadeira de Cristo” que se encontra na igreja de São Pedro em Roma (BURKE, 2017, p. 79). Outros exemplos de como as imagens influenciavam nas tradições culturais religiosas durante o século XIX se encontra nas peregrinações e encomendas de pinturas como sinônimo de agradecimento para as graças conquistadas:

Fiéis faziam longas peregrinações para ver imagens, reverenciavam-nas, ajoelhavam-se diante delas, beijavam-nas e lhes pediam favores. A imagem de Santa Maria dell’Impruneta, por exemplo, era frequentemente levada em procissão a fim de trazer chuva ou de proteger os florentinos contra ameaças políticas. Encomendar a artistas a produção de imagens também era uma forma de expressar agradecimento pelas graças recebidas, tais como escapar de um acidente ou curar-se de uma doença (BURKE, 2017, p. 80).

Interessante notar que tais imagens votivas representavam a íntima relação entre o doador e o santo presenteado. Mais que uma simples oração, as imagens traziam a sensação da intimidade entre o devoto e o santo. Para Burke, as imagens desempenharam um papel cada vez mais importante a partir da Alta Idade Média. Um exemplo destacado pelo autor são as séries de pinturas representando histórias bíblicas que circularam na imprensa a partir de 1460: “[...] ao passo que devoções particulares eram cada vez mais acompanhadas – por aqueles que podiam pagar – por pinturas de propriedade particular” (BURKE, 2017, p. 81). Esta passagem atesta duas coisas: a primeira é que, embora assim como Vejo tenha destacado, a Bíblia originalmente não foi composta de imagens, porém, ao passar dos séculos as imagens passam a ser incluídas, e nesse caso, o papel do desenvolvimento das técnicas de produção de tinta e

técnicas de pinturas pode ser visto como um fator que impulsionou tais produções. A segunda é que, a passagem de Burke consegue demonstrar que as imagens não estavam restritas a uma parcela da população analfabeta e pobre, pelo contrário, ainda que elas possam ter servido para fazer com que as escrituras fossem de mais fácil compreensão para os fiéis pobres, como atesta a carta do Papa Gregório Magno, durante o século XV elas estavam circulando entre as classes dominantes, indicando que tinham certo prestígio na alta sociedade, sobretudo se levarmos em conta que tais imagens representavam passagens da Bíblia.

As imagens devocionais também tiveram um papel importante no consolo “[...] aos doentes, aos moribundos e àqueles prestes a ser executados”. Segundo Burke, na Roma durante o século XVI, os irmãos laicos da arquifraternidade de San Giovanni Decollato (São João decapitado) tinham o dever de levar os criminosos ao local onde iriam ser executados e mostravam pequenas imagens da crucificação de Cristo ou da retirada de Cristo da cruz (BURKE, 2017, p. 82). Este tipo de prática foi descrito como um tipo de “narcótico visual” para entorpecer o medo e a dor dos criminosos e também os encorajar a identificar-se com Cristo e seus sofrimentos (EDGERTON Apud. BURKE, 2017, p. 81).

Outro aspecto interessante sobre o papel das imagens foi o desenvolvimento de técnicas de meditação religiosa. Burke indica a obra anônima *Meditações sobre a vida de Cristo* (atribuída ao frei franciscano St. Bonaventura), datada do século XIII como a principal obra que relacionava a intensa visualização de eventos sagrados por meio da ênfase em pequenos detalhes. A prática consistia na seguinte operação:

No caso da Natividade, por exemplo, o texto encoraja os leitores a imaginar o boi, o burro e a Virgem ajoelhando-se ante seu filho. No caso da Última Ceia, ele explica: “você deve saber que a mesa estava próxima ao chão e eles sentavam-se no chão de acordo com o antigo costume”. A razão para esses exercícios era explicada por um pregador italiano do século XV: “nossos sentimentos são melhor despertados por coisas vistas do que por coisas ouvidas” (BURKE, 2017, p. 82).

O uso das imagens devocionais também gerou desgostos, isto é, o temor de que as pessoas pudessem estar adorando imagens em si ao invés de estarem adorando o que elas representavam, deu origem à iconoclastia em diferentes lugares e períodos. Este movimento produziu grandes ondas na Europa Ocidental nas décadas de 1520 e 1560 (BURKE, 2017, p. 86).

O historiador Hans Belting sugere que a Reforma trouxe para a Europa a “crise das imagens” e o surgimento da iconoclastia gerou o que o autor chama de “iconofobia” ou “repúdio total às imagens”, tendo como consequência mais drástica a mudança da cultural visual para a textual. Para Burke, não é razoável ampliar a tese de Belting para toda a Europa, pois, os iconoclastas e iconofóbos eram a minoria e para outros autores como David Freedberg, as

imagens sagradas retiveram muito do seu poder tanto no período protestante quanto no católico (BURKE, 2017, p. 90).

Temos concordância em relação à síntese que Burke desenvolve a respeito do papel das imagens frente ao movimento iconoclasta e da Reforma protestante, embora a segunda também tenha feito o uso demasiado de imagens, sobretudo para fins políticos. Em conclusão:

O argumento é apoiado pelo fato de que, mesmo depois de 1520 – a grande década da polêmica visual alemã –, imagens religiosas continuavam a desempenhar um papel na cultura Luterana, Pinturas de cenas do Novo Testamento datadas dos séculos XVI e XVII ainda podem ser vistas em igrejas na Alemanha e na Escandinávia (BURKE, 2017, p. 90).

Nós tentamos construir de forma resumida um pequeno panorama da posição das imagens no Ocidente, pois sabemos que dimensionar o papel das imagens, sobretudo sua relação com a igreja católica ao longo dos séculos, exigiria uma pesquisa muito mais aprofundada, e não é nosso objetivo neste trabalho. Nosso objetivo foi demonstrar que as proposições de Vejo não nos parecem um caminho correto para a interpretação do problema do uso das imagens na historiografia. E que outros autores como o caso de Burke desenvolveram o tema de forma mais minuciosa do que Vejo.

Em decorrência de tudo que expusemos, não nos parece que o problema da metodologia de fontes imagéticas dentro da historiografia seja derivado única e exclusivamente da relação que a cultura Ocidental estabeleceu diante da imagem. Por mais que possamos concordar com a leitura de que as imagens não figuraram como o elemento central na produção histórica, ainda sim, elas estavam e estão presentes.

Para nós, o problema não é a ausência das imagens na produção historiográfica, pois sabemos que tanto eruditos quanto historiadores ao longo dos séculos fizeram uso de iconografias em seus trabalhos. O problema do uso das imagens na historiografia parece estar na própria construção dos métodos históricos, ou seja, na constituição da História como uma ciência e os acontecimentos que a impulsionaram. Para compreender o problema, em nossa opinião, é preciso olhar atento para o século XIX, mas especialmente para a Revolução Francesa que executou os confiscos de documentos dos acervos privados na França. Retomaremos aqui um pouco do exposto no capítulo 1 a esse respeito.

Durante a Renascença os documentos referentes a História Antiga e Medieval estavam espalhados em diversas bibliotecas e acervos privados, a maioria inacessível, sem contar os que ainda não tinha sido descobertos, e por isto, era materialmente impossível produzir uma lista de documentos úteis para pesquisa. Não se sabia quais eram todos os manuscritos disponíveis de determinado livro antigo, ainda que por surpresa soubessem qual era a relação desses

documentos, outra dificuldade se apresentava: ter que empreender viagens e gastos na tentativa de acessar determinada documentação e correr o risco de não ter acesso, justamente pelo fato de que a maioria dos documentos se encontravam em acervos privados (LANGLOIS & SEIGNOBOS, 1972, p. 20).

A dificuldade ao acesso de documentos gerava uma barreira insuperável aos eruditos e primeiros historiadores. Não poder desenvolver a principal tarefa que correspondia ao ofício do historiador, a heurística, tinham como consequência produzir obras com base em informações erradas ou na maioria dos casos nem se podia contar com informações necessárias para produção de determinada pesquisa (LANGLOIS & SEIGNOBOS, 1972, p. 20).

A partir de 1790 a situação dos acervos privados mudará prodigiosamente pelos confiscos efetuados pelo Estado. Este fato é muito significativo, pois, passou-se a conservar majoritariamente os documentos em instituições públicas, beneficiando diretamente os historiadores que agora mais que nunca precisavam constituir uma metodologia própria para que a ciência histórica pudesse produzir a partir desse novo panorama de acervos disponíveis nunca antes experienciados.

Isto é, com o novo cenário espetacular de documentos nunca antes acessados, os historiadores oitocentistas direcionaram esforços para o desenvolvimento de metodologias direcionadas às demandas dos documentos mais convencionais, isto é, documentos escritos, que exigiam procedimentos analíticos direcionados para o trabalho de catalogação, verificação de autenticidade e procedência.

O desenvolvimento de métodos direcionados ao trabalho nos acervos só ocorre quase cem anos depois dos confiscos, ou seja, quase no século XX. Nesse sentido, nos parece que boa parte da historiografia estava ainda inebriada com a herança metodológica deixada pelos historiadores oitocentistas, onde o documento escrito era a principal preocupação. Nos parece que todo o século XX não foi o suficiente para que pudéssemos desenvolver métodos, assim como o fizeram Langlois e Seignobos entre outros historiadores, direcionados especificamente para a iconografia em geral e a imagem em particular. Embora tenha tido algumas tentativas de sistematizar a metodologia para fontes iconográficas, e fotográficas, em particular, essas tentativas foram poucas se comparadas a quantidade de tratados de historiografia direcionados para a metodologia de fontes convencionais. Ainda que pudéssemos considerar o significativo avanço no que diz respeito à expansão da noção de documento histórico proposto pela primeira geração dos *Annales*, esses avanços não foram suficientes, sobretudo, na dimensão metodológica para superar os problemas relacionados ao uso das imagens. De fato, há uma tarefa deixada para os historiadores do final do século XX e início do XXI.

A História, enquanto disciplina acadêmica, é ainda muito jovem, há muito que avançar, e é preciso apontar caminhos para tal, nesse sentido, não é surpreendente que o breve século XX, assim como nomeou Hobsbawm, não tenha conseguido superar todos os problemas que envolvem a metodologia de fontes iconográficas dentro da historiografia.

### 3.2 A HISTÓRIA DA ARTE E O PROBLEMA DA SACRALIZAÇÃO DA IMAGEM

A relação de subordinação das imagens diante do texto escrito dentro da tradição histórica, segundo Vejo, foi fortalecida por um fenômeno que ocorreu ao fim do Renascimento, mais precisamente a partir do século XVIII, em que parte importante das imagens foram convertidas em obras de arte. Desde suas origens os museus foram o lugar de conservação das imagens, porém, só imagens que poderiam ser consideradas arte. De tal forma que a função estética dissolveu todos os outros usos que as imagens detinham até este momento: “Así, la construcción de las imágenes del pasado como obras de arte tuvo un efecto devastador para su uso como documento histórico. Elevadas a la categoría de expresión del espíritu, se convirtieron en objetos sagrados” (VEJO, 2012, p. 20).

A consequência mais dramática da conversão das imagens exclusivamente em obras de arte foi transformarem-se em objetos atemporais, ahistóricos “[...] cuya utilización como fuente histórica se convertía en imposible, cuando no en sacrílega”. Segundo o autor, as imagens recém convertidas em obras de arte se alçaram fora da história, do qual o único sentido e significado tinha relação somente com o próprio conceito de arte (VEJO, 2012, p. 21).

Para Vejo, o resultado ao longo dos últimos séculos influenciou diretamente na produção dos historiadores da arte que tem feito uma história da Arte no singular e com maiúscula, que significa a produção a partir da ideia da arte como um ente abstrato e universal e contrário a uma história das imagens ou a partir delas, a partir de uma produção plural que dê espaço para a história das artes:

La historia del Arte no ha hecho historia a partir de las imágenes, ni siquiera de las imágenes, sino historia de un concepto filosófico, aparecido en el Renacimiento pero que no llegará a su configuración plena hasta finales del siglo XVIII o, incluso, bien entrado el XIX, el cual tiene una clara filiación platónica: la idea de que las diferentes formas de expresión artística son reducibles a un único Arte, que a su vez es solo la sombra de la idea de arte. Su objeto de estudio no han sido las imágenes sino algo así como la historia del espíritu humano plasmada en las obras de arte (VEJO, 2012, p. 21).

A ideia de um suposto universalismo da Arte, que segundo Vejo, pode ser encontrado em sua perfeita expressão na obra de Winckelmann, que foi confrontada pelas reflexões de

Herder durante o século XVIII. Herder se colocou contrário ao conceito veiculado pelos historiadores da Arte, em relação ao universalismo desta. Ele compreendia que a arte era a expressão de um povo, uma raça ou uma civilização: “[...] Es decir, no existía el arte en abstracto, sino el arte alemán, colombiano o zulú”. Vejo destaca as posições de Winckelmann e Herder, pois a discussão entre os autores inaugura um conflito histórico entre os historiadores da arte e os antropólogos, guardiões e intérpretes da alma de suas nações, expressadas através de sua arte. Segundo o autor, diante das posições dos historiadores da arte é possível evidenciar que: “Las imágenes no servían para hacer historia sino metafísica identitária” (VEJO, 2012, p. 21).

Ciro Cardoso discorre sobre algumas características dentro da tradição da História da Arte. Em suma, o autor apresenta um pequeno panorama das contribuições teóricas para o uso das imagens que nos parece importante retomar aqui, à título de melhor caracterizar o problema. Segundo o autor:

A História da Arte foi, e nas suas tendências dominantes ainda é, disciplina metodologicamente reacionária, marcada por uma forte carga de empirismo e positivismo, pelo desejo de fechar a arte sobre si mesma, muitas vezes por concepções organicistas de nascimento, expansão, apogeu e decadência (CARDOSO, 2010, p. 13).

Porém, nem tudo devemos rechaçar dentro da História da Arte. Ainda segundo Cardoso, alguns nomes que não recaiam nas características acima mencionadas, nomes ligados à escola austríaca como Alois Riegl e Franz Wickhoff que combateram muitos desses traços, especialmente a noção da decadência artística. Já no século XX surge uma interessante Sociologia da Arte que tentou de diversas maneiras relacionar as artes e seu contexto social. O nome mais famoso ligado a esta corrente é o de Pierre Francastel. Dentro do marxismo há abundantes teóricos como Plekhanov, Lukács e E. Fisher. A tentativa mais ambiciosa, segundo Cardoso, de fundar no marxismo uma metodologia para a História da Arte foi a de Nicos Hadjinicolaou, que faz pertinentes críticas à disciplina. Entretanto, este autor ainda tem sérias limitações com relação as proposições concretas de métodos (CARDOSO, 2010, p. 14).

Ainda dentro do âmbito da História da Arte, o especialista que mais teve destaque foi Erwin Panofsky, que desenvolveu a iconologia, com a finalidade de atingir o sentido objetivo da obra de arte, com a pretensão de ultrapassar a dimensão fenomênica da obra e atingir sua substância estrutural implícita, para conseguir assim compreender as ligações profundas entre a obra de arte e seu contexto social. Entretanto, o projeto de Panofsky apresenta limitações em relação a crença de que a verificação da interpretação das obras de arte deveria passar necessariamente pelo seu confronto com os textos da época, e que no fim prejudicava a própria

viabilização da iconologia como uma disciplina voltada para as estruturas específicas da imagem. Outra limitação está expressa na escolha restrita de Panofsky que se dedicou somente a uma única tradição artística, a do Ocidente cristão, que não foi superada por seus discípulos (CARDOSO, 2010, p. 15).

Embora possamos reconhecer os aspectos positivos dos exemplos mencionados a partir do panorama de Ciro Cardoso, como os teóricos vinculados a escola austríaca, ao marxismo e a sociologia da arte, o peso da História da Arte nos deixou uma cicatriz derivada do processo de conversão das imagens em obra de arte, esterilizando todo caráter documental que estas poderiam reter em seu interior. Nesse sentido, o agravamento na relação da produção histórica com as imagens causado pelos problemas derivados do processo de conversão das imagens em obras de arte, que acaba por esterilizar sua possibilidade enquanto documento histórico, como foi apontado por Vejo, nos parece de extrema relevância para compreender certa resistência que alguns historiadores ainda hoje têm em relação à utilização das imagens.

### 3.3 “A REIVINDICAÇÃO DAS IMAGENS COMO FONTE HISTÓRICA”, MAS PARA UMA HISTÓRIA TOTAL?

As proposições metodológicas de Tomás Pérez Vejo, direcionadas para pensar a utilização das imagens como fonte para a História, tiveram início com a defesa de que as imagens em *alguns casos* podem oferecer informações sobre *alguns aspectos* da realidade que os documentos escritos não conseguem oferecer. Um exemplo disso é a obra do historiador francês Philippe Ariès, que estuda aspectos da infância nas sociedades europeias durante o Antigo Regime. Vejo chama atenção para o estudo de Ariès pelo fato de que apenas os documentos icônicos oferecem informações sobre aspectos da infância diante da mudez que os documentos escritos apresentam em relação ao tema. Nesse sentido, o autor indica que para os estudos das temáticas como a cultura material, vida cotidiana, vida familiar, comportamentos sociais, entre outros, as imagens são praticamente imprescindíveis pelo fato de representarem cenas do cotidiano que raramente estariam registradas nos textos escritos, e para o autor tais temáticas são de indiscutível interesse histórico (VEJO, 2012, p. 27).

Quando Vejo opta por iniciar suas proposições metodológicas indicando a imprescindibilidade das imagens para a viabilização do estudo das temáticas mencionadas, para nós, significa apenas microrrecortes no todo social e um apego à micronarrativa em detrimento de uma explicação globalizante. Características típicas de uma historiografia fundada sob os pilares da pós-modernidade (REIS, 2006, p. 61-62). Além disso, significa a recusa em admitir

algum tipo de hierarquia do “passado”, níveis diversos de “relevância e "significação" (FALCON, 2000, p. 62). A metáfora da “profundidade”, associada à historiografia moderna é substituída, na historiografia pós-moderna, pelo *depthlessness* (“falta de profundidade”, “superficialidade”) (JAMESON, 1996). O último traço fica nítido quando Vejo escolhe iniciar suas proposições metodológicas afirmando o indiscutível interesse histórico de temas como “cultura material, vida cotidiana, vida familiar, comportamento sociais”.

Ainda que as imagens possam ser úteis para as produções que visam estudar, por exemplo, a história do cotidiano, compreendemos que é preciso apontar caminhos para a sua utilização como fonte para os estudos de história econômica e social. Em suma, estudos que as utilizem de maneira a romper com a ideia de que sua natureza representacional está exclusivamente associada aos estudos ligados às mentalidades, ideologias e imaginário, pois isto nada tem de necessário (CARDOSO, 2010, p. 17).

Nesse sentido, destacar a viabilidade da utilização de imagens como fonte em produções que oferecem sínteses históricas de caráter globalizante, em domínios como o da História Econômica e Social – que inclusive apresentam uma incidência mais baixa em relação ao uso de imagens – contribuiria para superar as compreensões de que as imagens só servem para pensar temas ligados à dimensão fenomênica da realidade, das representações e imaginários.

Para além das questões estritamente metodológicas, Vejo discorre também sobre questões ligadas ao processo de apreensão da realidade, dando ênfase para a dimensão subjetiva ou nos termos do autor os “universos simbólicos”. Para Vejo, vivemos em um “universo físico”, mas em maior medida é o “universo simbólico”, das construções mentais que nos permite dotar de sentido o mundo que habitamos (VEJO, 2012, p. 27). Embora tenhamos concordância com a compreensão do autor em relação ao fato de que é a dimensão subjetiva responsável pela atribuição de sentido às questões ligadas à realidade concreta, entendemos, porém, que a atribuição de sentido só é possível pois o contato com o real se dá anteriormente à elaboração dos sentidos. Por isto, para nós, a ênfase deve estar no estímulo prévio, fornecido pela própria materialidade, sendo este o que irá impulsionar a atribuição de sentidos. A representação, o pensamento e a capacidade teleológica dos homens se manifestam como emanção direta de seu comportamento material (MARX; ENGELS, 2019, p. 20). A ênfase, para nós, deve estar antes dos “universos simbólicos”, deve estar na realidade concreta, sem ela, não há substância para atribuição de sentido: “Não é a consciência que determina a vida, mas a vida que determina a consciência” (MARX ; ENGELS, 2019, p. 21-22).

A compreensão de Vejo em relação ao objetivo dos historiadores diante de sua tarefa de compreender e explicar o passado vem carregada de um anti-realismo idealista que chega ao extremo de questionar a própria noção de realidade. Isto é, para Vejo, o maior erro dos historiadores ao longo dos séculos foi considerar que vivemos em uma realidade objetiva e não em uma realidade imaginada e como consequência disto, a prática dos historiadores foi pautada pela procura de uma realidade oculta por trás do véu das aparências: “sin entender que el mundo vivido es el imaginado, no el real” (VEJO, 2012, p. 28). Esta compreensão nega a relação entre aparência e essência, ou seja, reduz a realidade à esfera da aparência, ou nos termos do autor, da representação. Para o autor, é quase que uma ingenuidade vinda por parte dos historiadores que buscaram compreender o mundo por trás do véu das ideologias, dos fetichismos e da aparência. Ora, se o mundo é apenas uma realidade imaginada, então a representação é a apresentação do fato. Bastaria apenas olhar para a realidade que a compreenderíamos “[...] aliás, toda ciência seria supérflua se houvesse coincidência imediata entre a aparência e a essência das coisas [...]” (MARX, 2008, p. 1080). Ainda que a aparência possa ser o ponto de partida do conhecimento, porém, ela não esgota e tampouco explica a realidade.

Segundo Vejo, é preciso substituir a ideia positivista de que o mundo está aí objetivamente, de que é uma realidade tangível à espera de ser descoberta, pela ideia de que há um processo no qual o mundo vivido é imaginado (VEJO, 2012, p. 28). A compreensão do autor nos parece característico de um idealismo pós-moderno. Ao contrário de Vejo, nos encontramos ao lado dos que compreendem que a tentativa que absolutizar essa noção é entrar em um conflito com o óbvio “[...] não criamos mundos, mas sim que estamos em um.” (BLACKBURN, 1971 apud CARDOSO, 2000, p.191). Ainda como Brecht exclamou, é preciso reafirmar o óbvio, a realidade existe concretamente e não existe pelo fato de que a imaginamos. Nesse sentido, retomaremos a sucinta e essencial passagem de Ciro Cardoso:

Um mundo físico que indubitavelmente não criamos e que nos precede de quatro bilhões de anos e seiscentos milhões de anos, aproximadamente (segundo o cálculo mais usual da idade deste planeta), e um mundo social que, além de preceder nossos “textos” sobre ele, longe este de ter seu conhecimento redutível a mero efeito de construções sígnicas (CARDOSO, 2000, p. 10).

Para Vejo, as representações simbólicas de determinada sociedade criam o mundo em que se vive, e além disso, elas são mais reais do que qualquer mundo e sociedade que os próprios historiadores tentaram reconstruir (VEJO, 2012, p. 27). O conceito de representação tem um lugar central na compreensão de Vejo em relação à história e ao ofício do historiador. Ao longo do texto é possível verificar que para o autor os objetivos dos historiadores não consistiriam em compreender e explicar o passado, e sim em compreender as representações que uma dada

sociedade cria de si mesmo. É a substituição da análise do objeto pela análise da representação do objeto (CARDOSO, 1999, p. 19). Este tipo de compreensão que transfere o realismo para os signos ou símbolos já havia sido defendida por uma tendência dentro da própria semiótica, o pansemiotismo anti-realista (CARDOSO, 1999, p. 20).

O problema em questão traz à tona mais dois sintomas de uma historiografia pós-moderna, a primeira é a problemática em torno da absolutização da noção de representação, que também será definidora do real papel das imagens segundo o autor, da qual trataremos mais adiante, e a segunda concerne a característica de interpretação que assume tal historiografia. Se tratando da representação, ela pode ser útil, de forma operacional em muitas abordagens e conceituações. Todavia, quando ela se transforma em medida de todas as coisas, inclusive da própria realidade, evidencia uma das encarnações idealistas que consiste em acreditar que nós “criamos” ou constituímos” o mundo ao nomeá-lo e aplicar-lhe categorias linguísticas ou processos semióticos de decorrência mental (CARDOSO, 2000, p. 10).

Para Vejo o papel dos historiadores se resumiria em estudar as representações que uma dada sociedade constrói de si mesma e esta compreensão configura o principal desafio posto para os historiadores. Pensemos a respeito colocando esta compreensão à luz de processos concretos, reflitamos a partir de exemplos como o do III Reich estudado de acordo com as proposições de Vejo. Tal estudo resultaria em um trabalho essencialmente descritivo, empobrecido de sínteses históricas minimamente totalizantes.

Isto porque, conforme as proposições de Vejo, o papel do historiador ao pesquisar o tema do qual sugerimos aqui consistiria apenas na simplificada descrição de como o III Reich via a si mesmo ou como a sociedade alemã sob o III Reich via a si mesma. Visto que a grande tarefa a ser cumprida pelos historiadores não é saber como essas sociedades foram e sim saber como elas se auto imaginavam, leva-se ao extremo características de uma historiografia apenas “interpretativa” ou “hermenêutica”, sem pretensões especulativas, interpretativas ou explicativas.

É notável que de acordo com a compreensão de Vejo, em relação a como os historiadores devem estudar o passado, anula-se as questões mais relevantes e essenciais para cognição e explicação de qualquer tema, ou seja, anula-se a possibilidade da elaboração de perguntas do tipo: quais foram as condições históricas que viabilizaram a ascensão do nazismo na Alemanha? Por que isto aconteceu? Além da substituição do elemento da explicação, é possível identificar outro traço típico da historiografia pós-moderna, a rejeição a metáfora moderna da origem ou gênese. A origem significaria a existência de uma fonte do objeto que

estiver sendo estudado, a procura de sua origem é a tentativa de enxergar além dos fenômenos, o seu fundamento último. Para Cardoso:

O pós-modernismo nega tal possibilidade. Contesta ser factível voltar, captar ou mesmo representar a origem, a fonte, ou qualquer realidade mais profunda por trás dos fenômenos; lança dúvidas até mesmo sobre sua existência, ou chega a negá-la taxativamente. Num sentido, tal corrente é intencionalmente superficial; não por negar que se deva proceder a análises rigorosas, mas por considerar a superfície das coisas – os fenômenos – como algo que não requer uma referência a qualquer coisa mais profunda ou fundamental (CARDOSO, 1999, p. 20).

Nesse sentido, a historiografia da qual parte Vejo não está preocupada em entender o que originou determinados fenômenos na história, nem elaborar grandes sínteses explicativas, e sim, apenas compreender como tal sociedade via a si mesma, pois isto, seria o mais próximo, como historiadores, que conseguiríamos chegar destas sociedades.

Em relação ao conceito de representação e o papel das imagens. Para nosso autor, as imagens, assim como já foi dito em relação a função dos historiadores, não servem para reconstruir a realidade, servem para reconstruir o universo mental em que os homens de uma determinada época viveram. É dessa maneira então que para o autor, se queremos saber como uma sociedade “era”, o vestígio mais apropriado não seriam as imagens, e sim outros tipos de documentos. Mas se quisermos saber como uma determinada sociedade via a si mesma e o mundo que a rodeava, as crenças coletivas, as mentalidades e identidades, as imagens se convertem em um vestígio imprescindível, na maioria dos casos o único (VEJO, 2012, p. 28).

Diante disso, traremos como exemplo referências providas dos domínios da História Econômica e Social, que fazem uso de imagens em seu arcabouço de fontes, não com o objetivo de meramente compreender como dada sociedade imaginava a si mesma, mas com o objetivo de explicar porque determinada sociedade era constituída de determinada forma, estudando o conjunto de múltiplas determinações que deram origem ao objeto de estudo selecionado pelo historiador. Temos com isso, o objetivo de demonstrar que as proposições de Vejo são no mínimo limitadoras, pois rebaixam o papel da utilização das imagens apenas para questões ligadas a esferas das representações e imaginários, impedindo com isso de proporcionar uma crítica histórica que reivindique a expansão da utilização de imagens como fonte para qualquer domínio da História.

Ciro Cardoso afirma que o livro *História Social y Económica del Imperio Romano* (1937) publicado em dois tomos, de autoria do historiador russo Mikhail Ivanovich Rostovtzeff faz uso de mosaicos imperiais romanos para iluminar aspectos diversos da economia do Império Romano e também dos primeiros séculos de nossa era (CARDOSO 2010, p. 11). Na obra de Rostovtzeff as iconografias ocupam um lugar importante na produção de uma história de longa

duração, que visa compreender aspectos estruturais com o objetivo de explicar as crises que sucederam no Império Romano. Não nos deteremos na descrição mais aprofundada da obra de Rostovtzeff, que certamente é uma das referenciais que se contrapõe à proposição central de Tomás Pérez Vejo.

Outro exemplo está na obra de Maria Ciavatta, filósofa e educadora, que coordenou uma importante pesquisa iconográfica que em 2002 desembocou na obra *O Mundo do Trabalho em Imagens – a fotografia como fonte histórica (Rio de Janeiro, 1900 - 1930)*. A partir do acesso aos arquivos fotográficos da cidade do Rio de Janeiro, a autora desenvolveu uma pesquisa através das fotografias feitas por Augusto Malta (1864 – 1957), fotógrafo oficial da prefeitura do Rio de Janeiro entre 1903 e 1936, contratado para registrar as reformas urbanas à la francesa<sup>14</sup>, iniciada pelo prefeito Francisco Pereira Passos (1836 – 1913), com o intento de “modernizar” a capital.

O slogan *O Rio civiliza-se* estava sendo posto em prática pelas reformas Pereira Passos, todos vestígios derivados das classes trabalhadoras deveriam ser suprimidos, de modo que os trabalhadores, comerciantes e ambulantes, que circulavam nas principais vias e praças, eram, na opinião da elite brasileira, exemplos de resquícios coloniais que simbolizavam o atraso, e por isso era preciso suprimi-los para que o Rio de Janeiro e seus portos se transformassem em uma verdadeira metrópole, com uma economia desenvolvida a altura das economias centrais. O popular não tem espaço na lógica modernizante do capital. Ou melhor, o popular tem seu espaço muito bem estipulado na contradição capital-trabalho, o da *exploração*, e nos países de capitalismo dependente, o da *superexploração* (MARINI, 2011). A pesquisa de Maria Ciavatta, nos mostra que mesmo o uso da imagem fotográfica como ferramenta de testemunho propagandístico das reformas urbanas financiadas pelo Estado pode revelar o que a propaganda deseja esconder:

Mas, no silêncio do anonimato e do congelamento da imagem, eles revelam a sociedade de classes a que pertencem, a divisão do trabalho, a diferenciação social [...] voluntária ou involuntariamente, consciente ou inconscientemente, os fotógrafos da época nos legaram um discurso expressivo sobre os trabalhadores que faziam parte da paisagem que eles retratavam. Construíram uma memória que, como todas as memórias, revela e oculta sempre uma parte do sentido da vida dos retratados. (CIAVATTA, 2002, p.82).

---

<sup>14</sup> “O engenheiro Francisco Pereira Passos – que também exerceu carreira diplomática em Paris – presenciara as obras de Haussmann, prefeito de Paris de 1863 a 1870, que transformou a capital francesa no modelo de metrópole industrial da virada do século [...] Seguindo o exemplo parisiense, Passos manda arrasar as vilas coloniais, cria jardins públicos, persegue os ambulantes e constrói a imponente Avenida Central” (Ciavatta, 2002, p.102-104).

A autora traz um pertinente debate sobre os usos das imagens em relação ao sujeito que fotografa. O fato de Augusto Malta ser um representante dos interesses do Estado brasileiro, tem influência direta em como as fotografias foram produzidas. Isto é, quais os objetos e cenas que devem ser priorizados nas imagens diz respeito aos critérios estabelecidos pelo olhar de um sujeito a serviço do Estado, corresponde a um olhar institucionalizado. Assim, ao contrário da compreensão de Vejo, as fotografias não constituem o material com que a realidade é construída, pelo contrário, as fotografias são um meio para registrar a realidade já existente, e não criá-la.

Nas fotografias de Augusto Malta, os trabalhadores capturados pela câmera, quase que se confundem com seus instrumentos de trabalho, os rostos pouco visíveis – os rostos e as identidades dos trabalhadores não eram um elemento de interesse a ser capturado pelos fotógrafos contratados pela prefeitura – e quando visíveis, os semblantes denotavam as longas e extenuantes jornadas de trabalho. Aos olhos do poder oficial, os trabalhadores eram somente elementos constitutivos da paisagem, assim como as pás e as enxadas.

O uso das fontes iconográficas, em particular a fotografia na obra de Ciavatta, torna-se meio para analisar o avanço das reformas urbanas na cidade do Rio de Janeiro no início do século XX, compreender e explicar as dinâmicas do trabalho livre/assalariado, bem como tecer reflexões em torno da construção de uma memória da classe trabalhadora a partir da apropriação de fotografias produzidas pelo próprio Estado e empresas privadas.

Ciavatta também dedica-se a construção de um panorama das distintas possibilidades para o estudo da interpretação da fotografia como fonte histórica: o paradigma indiciário de Ginzburg, a doutrina das semelhanças de Benjamin, a análise histórico-semiótica de Essus e Mauad, a fotografia como mediação de Oliveira Junior e o estudo dos retratos de família de Mirian Moreira Leite (CIAVATTA, 2002 p. 124). Com efeito, além de produzir um estudo com base em temas da História econômica e social, história social do trabalho, Ciavatta também resgata e atualiza o histórico de produções que pensaram ou contribuíram indiretamente para a interpretação da fotografia como fonte amparada metodologicamente.

A pesquisa de Ciavatta, através do estudo da fotografia como fonte histórica tendo como objeto empírico o mundo do trabalho, demonstra que é possível, através das imagens, chegar ao conhecimento do real, articulando a utilização das imagens e outras fontes sobre o período. Dessa forma, é possível compreender as relações dentro das dinâmicas socioeconômicas, que são reconstruídas ao nível do conhecimento histórico, dentro de determinada totalidade social que faz parte do mundo objetivo (CIAVATTA, 2002, p. 74). A autora consegue ir além do que está posto na imagem, consegue extrair o “não dito” revelado apenas através da dimensão da

aparência, indo até a dimensão das: “[...] mediações, dos processos sociais (econômicos, técnicos, políticos, ambientais, científicos etc.), da essência oculta do fenômeno” (CIAVATTA, 2002, p. 74). Escovando as fotografias, como a história aos moldes de Benjamin, à contrapelo. Trazendo não o imaginado de uma dada sociedade, mas sim, a realidade concreta das condições materiais de uma determinada fração da sociedade, no caso de Ciavatta, a classe trabalhadora no Rio do início do século XX.

Os exemplos trazidos, por certo superam a limitadora e reducionista proposição de Vejo em relação a utilização das imagens. Limitadora, pois, delega às imagens somente ao papel de contribuírem para que o historiador possa compreender como uma dada sociedade se imaginava, reducionista pois, incumbe a efetividade das imagens somente aos temas das representações, mentalidades e imaginários.

A compreensão do autor incorre em algumas limitações. As imagens, sobretudo a fotografia, não podem apenas ser compreendidas como a representação de como uma determinada sociedade enxergava a si mesma. Isto porque não existem sociedades homogêneas, em outras palavras, “a sociedade” é uma abstração idealista que não compreende as várias distinções que a compõem. E neste sentido, Vejo faz jus às posições dos autores de seu referencial teórico, como no caso de C. Geertz:

A premissa geertziana de que as formas simbólicas estão organizadas num sistema supõe que elas sejam coerentes e interdependentes, o que, por sua vez, postula que o universo simbólico de uma sociedade seja unificado e igualmente compartilhado por seus membros. A busca do “sentido” à maneira de Geertz tende a ocultar as diferenças nas apropriações ou nos usos das formas culturais, a subsumir as lutas e os conflitos sob uma aparência de ordem (CARDOSO, 2000, p.13).

Tal premissa é facilmente identificada no texto de Vejo. O universo simbólico, ou aos termos utilizados por Vejo, o imaginário de uma dada sociedade não é definitivamente compartilhado de forma semelhante por todos os seus membros, isto porque as distinções de classe, raça e sexo operam de forma a determinar como cada sujeito se apropria desses “universos simbólicos”. As ideias dominantes de uma época, serão sem dúvida as que deixarão mais vestígios – pelo fato de serem a expressão ideal das relações materiais dominantes concebidas sob a forma de ideia, e por confirmarem a expressão das relações que fazem de determinada classe, a classe dominante (MARX; ENGELS, 2019 p. 20). Esses vestígios serão mais facilmente utilizados pelos historiadores, embora não sejam os únicos possíveis. Nesse sentido, é mais provável que a representação de como uma sociedade via a si mesma - levando em conta o tipo de vestígio deixado - seja a representação das ideias da classe dominante de determinada época. Segundo Engels:

Os indivíduos que constituem a classe dominante possuem entre outras coisas uma consciência, e é em consequência disso que pensam; na medida em que dominam enquanto classe e determinam uma época histórica em toda a sua extensão, é lógico que esses indivíduos dominem em todos os sentidos, que tenham, entre outras, uma posição dominante como seres pensantes, como produtores de ideias, que regulamentem a produção e a distribuição dos pensamentos da sua época; as suas ideias são, portanto, as ideias dominantes da sua época (MARX; ENGELS, 2019, p. 21).

Dessa forma, se as imagens servirem apenas para compreender, não como dada sociedade era, mas como ela via a si mesma, teremos apenas conhecimento de como a classe dominante ou uma fração específica de determinada sociedade em determinada época via a si mesma, pelo fato de existirem dinâmicas de poder entre diversas classes que dominam uma época histórica em toda a sua extensão.

Por último, consideramos necessária a caracterização temporal de algumas abordagens presentes no texto de Vejo. No final do século XX houve na produção historiográfica o fenômeno da “virada cultural”, embora já tivesse ocorrido outras mais antigas. Ciro Cardoso, parafraseando o historiador Donald R. Kelly propõe dividi-la em três outras viradas, que compõem a primeira:

1) a “virada linguística”, no sentido, por exemplo, de Georg Steiner, para quem “a história” seria “uma rede linguística jogada para trás”, que inclui posições e influências variadas, como as de Quentin Skinner, Paul Ricoeur, Hayden White ou Dominick La Capra; 2) a “virada para o interior”, que poderia ser chamada de “vingança póstuma do sujeito” após a proclamação enfática da “morte do Homem” e, de diversos modos, preocupa-se com o individual, o privado, o gênero etc.; 3) a “virada para o exterior” – que para Peter Burke, é a “virada antropológica” –, isto é, a ênfase no *outro* cultural ou, segundo o neologismo preferido, na “alteridade”: insiste-se, por exemplo, na “invenção da América”, entendida como noção “representacionista” (e neo-historicista); defende-se uma “ciência social interpretativa” ou “hermenêutica” (e não explicativa), carregada de relativismo cultural (CARDOSO, 2000, p. 11).

As três divisões das “viradas culturais” que representam a “nova história cultural”, de maneira oposta às contribuições de Marx e dos *Annales*, invertem os pressupostos estruturais explicativos: passa-se de uma história social da cultura, para a história cultural do social: “a realidade é construída culturalmente e as representações do mundo social é que são constitutivas da realidade social” (CARDOSO; MALERBA, 2000, p. 11).

Não há dúvidas que Vejo pertença à “nova história da cultura” e mais precisamente à última virada da qual mencionamos acima. É o bastante apenas lembrar como o autor descreve o principal objetivo dos historiadores, em compreender e interpretar como determinada sociedade do passado via a si mesmo, denotando a ausência do fator explicativo da produção histórica, bem como a noção “representacionista” que caracteriza a própria realidade como uma invenção, como algo imaginado.

Essa compreensão deve ser rejeitada, pois não contribuiu para a superação dos problemas de caráter metodológico que a historiografia enfrenta diante das fontes imagéticas. No final das contas, as proposições expressas do texto de Tomás Pérez Vejo, criam mais problemas, do que caminhos para superação de problemas antigos. Em suma, compreendemos que um dos caminhos possíveis para pensar a superação das vicissitudes em torno da imagem e sua relação com a historiografia, deve ser o incentivo de seu uso para os mais diversos domínios da História, isto porque, somente com a recorrência de sua utilização para auxiliar nos mais diversos objetivos de pesquisa é que surgirão acúmulos nas produções historiográficas. Isto, aos poucos, poderá mudar o quadro da limitada procura dos historiadores por este tipo de fonte.

Como tarefa, é preciso recuperar estudos, como os exemplos já mencionados aqui, para demonstrar que houve e há diferentes usos dessas fontes ao longo dos séculos. Também cabe formular, assim como salienta Ciro Cardoso, em relação ao crescente interesse manifestado pela iconografia como documentação histórica no Brasil nestes últimos anos, que este interesse deve levar à difusão desses estudos, estimulando o desenvolvimento de pesquisas ligadas à esfera metodológica, para que possamos avançar em alguns dos problemas delineados neste trabalho, bem como a exigência da proteção e conservação dos acervos iconográficos para que incidentes como o de 2018 no Museu Nacional, em que cerca de noventa por cento de seu acervo se perdeu, não ocorram mais.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve como ponto de partida as reflexões propostas pela historiadora Maria Borges (2003), que associa parte dos problemas metodológicos ligados ao uso das imagens, especificamente da fotografia, na produção histórica do século XX aos resquícios do que denomina de “paradigma metódico”. A autora não retorna propriamente aos textos e formulações dos historiadores metódicos, para fundamentar suas proposições, utilizando comentadores como José Carlos Reis, Guy Bourdê e Hervé Martin. Dessa forma, com o intuito de melhor investigar como os historiadores da chamada escola metódica lidaram com os documentos em geral, com as imagens e a fotografia em particular, regressamos ao século XIX para uma leitura mais detalhada do guia *Introdução aos estudos históricos* (1898), de Charles-Victor Langlois e Charles Seignobos que reúne alguns postulados desta tendência na historiografia.

Em seguida, retornamos ao século XX com o propósito de identificar os resquícios desta historiografia metódica na coleção *As eras*, do historiador Eric Hobsbawm. Nosso intuito foi evidenciar que as imagens nesta coleção podem ser enquadradas com base na ideia do “paradigma metódico” formulada por Borges, pois são utilizadas apenas como ilustrações. Além disso, na tentativa de identificar mais problemas em torno das imagens, selecionamos a obra da filósofa estadunidense, Susan Sontag, por sua incidência nos textos que discutem fotografia. Analisamos o ensaio “Na caverna de Platão”, que compõe o livro *Sobre fotografia* (1973), com o propósito de discutir como a autora nega o caráter cognoscível da fotografia, excluindo a possibilidade de figurar como uma ferramenta para compreensão do passado. Na contramão da autora, tentamos evidenciar o caráter social da fotografia e seu potencial como uma fonte histórica.

No esforço de ir mais a fundo na identificação dos problemas em torno do uso das imagens pela historiografia, bem como na análise mais minuciosa do “paradigma metódico” como um resquício na historiografia que trata das imagens no século XXI. Para isso, tomamos como exemplo o texto “¿Se puede escribir historia a partir de imagen? El historiador y las fuentes icónicas” (2012), de Tomás Pérez Vejo, que figura entre as principais referências sobre o uso das imagens dentro da historiografia.

Esperamos com este percurso ter conseguido levantar alguns problemas teóricos e metodológicos que surgiram do encontro entre historiografia e imagens, em especial a fotografia nos séculos XIX, XX e XXI. Além disso, com três estudos de caso ter contribuído

para a ampliação e fortalecimento da tese central de Borges a respeito da relação estabelecida pelos historiadores com as imagens.

No primeiro capítulo, a partir da análise do guia de Langlois e Seignobos, foi possível compreender como os documentos em geral e imagens em particular eram utilizadas por esta historiografia. Os documentos mais convencionais, no caso os escritos, em geral de caráter institucional, eram empregados como base em metodologias que tinham como maior objetivo atestar a veracidade do documento e saber qual era sua procedência. Estas metodologias consistiam nas etapas de crítica de restituição, de procedência e classificação; e a crítica de interpretação, sinceridade e exatidão. Esta forma de cotejar os documentos tinha como base a ideia de que o historiador não podia deixar que suas impressões interferissem no conteúdo do documento, seu papel era o de um vetor, com a função de averiguar se o autor de determinado documento realmente descreveu os fatos de forma verdadeira. Já em relação as imagens, foi possível constatar que os documentos dessa natureza tinham um papel secundário, apenas encontramos uma pequena menção em relação as iconografias, intituladas como “documentos figurados” em uma nota de rodapé. Sem maiores orientações metodológicas para a utilização destes documentos, bem como a ausência em relação a fotografia, que era a principal invenção do século XIX.

Com o acúmulo do estudo do guia de Langlois e Seignobos, foi possível identificar alguns traços desta historiografia nas produções histográficas do século XX, como por exemplo na extensa coleção *As eras* do historiador Eric Hobsbawm. Nesta coleção foi possível verificar que as imagens foram inseridas no corpo do texto sem nenhum tipo de mediação metodológica, sem correspondência entre texto e imagem, para além, é claro, do conteúdo expresso pela imagem. Nesse sentido, o fato de Hobsbawm introduzir fontes iconográficas sem a mediação de aparatos metodológicos para que seja possível a interpretação e explicação do conteúdo apresentado nestas fontes, pode ser aproximado com a historiografia metódica, de base positivista, que crê na possibilidade de neutralidade por parte dos historiadores diante dos documentos. O entendimento em comum se dá na medida em que estas fontes são vistas como se dispensassem o emprego de metodologias, como se apenas fosse suficiente a contemplação de sua mensagem imagética para compreender seu significado, sem a necessidade de interpretá-las, daí o uso das imagens como ilustrações.

O que explicaria o uso de imagens como ilustrações feito por Hobsbawm na coleção *As eras*? O que explicaria sua falta de rigor metodológico diante das imagens? Para nós, isto parece estar diretamente relacionado com duas questões. A primeira, nos parece ilusória a ideia de que determinados paradigmas no pensamento histórico simplesmente se encerrem num

período, em outras palavras, a historiografia que se convencionou chamar de metódica, como tentamos evidenciar ao longo desta pesquisa, não cessou na passagem do século XIX para o século XX. Não deve ser compreendida como um fenômeno somente vinculado ao século XIX. Por essa razão foi possível identificar alguns resquícios implícitos desta historiografia, mesmo nas obras de historiadores que se colocam em oposição aos postulados da historiografia oitocentista, como é o caso de Hobsbawm. A segunda questão, parece estar associada a própria natureza das imagens, especificamente da fotografia. Sua característica de verossimilhança com a realidade parece induzir a ideia de que basta apenas a contemplação de seu conteúdo representacional para compreendê-lo, dispensando o emprego de métodos. No caso de Hobsbawm, em particular, essa percepção aparece de forma distante da ideia ingênua de que a natureza desses documentos fosse o de apresentar o retrato fiel da realidade.

No segundo capítulo, dando continuidade ao nosso percurso, durante a análise do ensaio “Na caverna de Platão” da filósofa estadunidense Susan Sontag, foi possível o estabelecimento de diálogos com alguns aspectos de seu texto. O primeiro elemento que captamos da autora foi sua análise de como a fotografia está inserida no cotidiano social de forma naturalizada a ponto de se transformar em uma ferramenta de mediação entre os seres humanos e o mundo. O segundo tem relação com as dinâmicas do trabalho no modo de produção capitalista e a forma como influi quase que de maneira inconsciente no ato fotográfico nas horas de tempo livre dos trabalhadores. Os dois aspectos figuraram para nós como as contribuições teóricas e filosóficas melhor desenvolvidas da autora. Repassamos essas contribuições com a intenção de contextualizar as condições históricas das fotografias no século XX e XXI, já muito diferentes das condições históricas em que foi inventada. Por sua relevância essas proposições necessitariam de um estudo a parte. Entretanto, o principal aspecto em que nos debruçamos do texto de Sontag a respeito da fotografia, foi o conjunto de suas proposições que levam ao entendimento de que somente a forma narrativa pode levar-nos a compreendê-la. A autora rebaixa o valor cognoscível da fotografia, sem levar em conta o papel das metodologias que têm como o principal objetivo extrair da foto o seu conteúdo oculto.

Para Sontag, o conhecimento adquirido por meio das fotos será sempre um tipo de sentimentalismo, seja ele cínico ou humanista, o que para nós, pode se assemelhar à interpretação da escola metódica, representada por Langlois e Seignobos. Ao fazerem uma breve menção da iconografia em uma nota de rodapé, demonstram que o uso dessas fontes não deve ser priorizado, exatamente por entenderem que dão margem para interpretações subjetivas por parte do historiador que as analisa, algo que na visão dos metódicos deveria ser evitado.

Se por um lado, Sontag se distancia da concepção metódica, na medida em que vê na fotografia a possibilidade de um conhecimento subjetivo da realidade, por outro lado, se aproxima desta concepção, também na medida que vê na fotografia apenas elementos de subjetividade. Compreender a foto como um vestígio que dá margem para interpretação subjetiva serve para os metódicos para anular a possibilidade da fotografia ser entendida como fonte histórica. Para Sontag esta mesma anulação, gera a possibilidade de seu uso enquanto ferramenta de extração de elementos subjetivos, de imaginários e mentalidades.

Nesse sentido, nós tentamos ao longo do texto, demonstrar como a fotografia pode ser uma ferramenta para o estudo do passado, por sua característica social e com base no uso de metodologias com o propósito de apontar para o contexto histórico das fotografias, indicando seu potencial como fonte para a história.

No terceiro capítulo, já no fim de nosso percurso, chegamos ao século XXI. O principal objetivo foi compreender como a produção historiográfica mais recente e ligada a pós-modernidade teorizou os usos da imagem. Tentamos identificar se houve ou não avanços na relação da história-conhecimento e o uso das imagens como fonte histórica. O autor que nos pareceu representar tal tendência foi Tomás Pérez Vejo. Ao analisar seu texto, *¿Se puede escribir historia a partir de imágenes? El historiador y las fuentes icónicas* (2012), chegamos a duas conclusões. A primeira foi que, a historiografia que possui características elementares da pós-modernidade não avançou no uso das imagens enquanto fonte. Pois, ainda que o autor desenvolva críticas contundentes em relação ao processo ocorrido com as imagens ao longo dos séculos, como por exemplo seu processo de conversão em obras de arte que contribuiu para que os historiadores não a utilizassem como fontes. As proposições metodológicas do autor que visam direcionar o real papel das imagens na pesquisa histórica são de caráter reducionista, pois indicam e afirmam a utilidade destas fontes apenas para temas ligados à história do cotidiano, do imaginário ou das mentalidades, desaconselhando o uso para os historiadores que desejam compreender como uma dada sociedade era. A posição do autor incentiva ainda mais o distanciamento de domínios como o da história econômica e social.

A segunda conclusão à qual chegamos foi que a ausência do elemento explicativo nas proposições do autor, curiosamente se assemelha a crítica que os historiadores metódicos faziam em relação a posição do historiador frente ao seu documento, ou seja, a crítica de que não era função do historiador explicar como determinado fato ocorreu, mas sim como o fato estava expresso no documento analisado. É curioso, pois, a historiografia pós-moderna, parte substancialmente da crítica aos postulados do pensamento moderno e ao mesmo tempo reproduz parte de suas características. Por exemplo, a afirmação e produção de uma história

extremamente descritiva, sem o elemento explicador, com ausência de grandes sínteses. Muito próximo ao que os metódicos defendiam na forma que a histórica deveria ser contada, evitando-se a construção de hipóteses, os julgamentos e as problematizações do real. Assim como José Carlos Reis (1996) caracteriza a historiografia metódica como uma consciência “recipiente” que passivamente recebe o *objeto* exterior em si. A dos historiadores pós-modernos poderia ser caracterizada de forma semelhante: consciência “recipiente” que passivamente recebe as *representações* do objeto.

Em síntese, nossa intenção nesta pesquisa foi demonstrar que alguns problemas em relação ao uso das imagens na pesquisa histórica ainda não foram totalmente superados, e muitos deles possuem relação com a herança de um “paradigma metódico” que não se encerrou no século XIX. Tentamos da melhor maneira possível, delinear as formas destes problemas com o intuito de colaborar para que possamos um dia superá-los. Nesse sentido, não é nossa intenção determinar instruções mecânicas de como as imagens devem ser empregadas na pesquisa histórica, e sim demonstrar caminhos para que melhor possamos extrair seu conteúdo, analisando, interpretando e o explicando. O que para nós significa a real função da metodologia: saber o que perguntar, como perguntar e sobretudo, como explicar. Esperamos mais ter suscitado reflexões em torno das questões levantadas nesta pesquisa, do que propriamente encerrá-las nestas linhas.

## REFERÊNCIAS

- ABOUT, Ilsen e CHÉROUX, Clément. **L'histoire par la photographie**. Études photographiques, 2001.
- ALBUQUERQUE, Marli Brito M. e KLEIN, Lisabel Espellet. **Pensando a fotografia como fonte histórica**. Rio de Janeiro: Cadernos de Saúde Pública, 1987.
- BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica**. In: LIMA, Luiz Costa (org.), **Teoria da Cultura de Massas**. 2. ed., Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1978, p. 220.
- BLOCH, Marc. **Apologia da História**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BORGES, Maria Eliza Linhares. **História & Fotografia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- BOURDÉ, Guy e HERVÉ, Martin. **As escolas históricas**. 1ª. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- BURKE, Peter. **A Revolução Francesa da Historiografia**. 2ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Testemunha Ocular: o uso de imagens como evidência histórica**. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- CANABARRO, Ivo. **Fotografia, história e cultura fotográfica: aproximações**. Estudos Ibero-Americanos. PUCRS, 2005.
- CARDOSO, Ciro Flamarion. **Iconografia e História**. Campinas, SP: Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Epistemologia pós-moderna, texto e conhecimento: a visão de um historiador**. Diálogos, Universidade Estadual de Maringá, v. 3 n.1, p. 1-28, 2017.
- \_\_\_\_\_. **Representações: contribuição a um debate transdisciplinar**. Campinas, SP: Papyrus, 2000.
- CIAVATTA, Maria. **O Mundo do Trabalho em Imagens: A Fotografia como Fonte Histórica (Rio de Janeiro, 1900-1930)**. Rio de Janeiro. DP&A, 2002
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. 14ª. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012.
- FALCON, Francisco. **História e representação**. In: CARDOSO, Ciro & MALERBA, Jurandir. **Representações: contribuição a um debate transdisciplinar**. Campinas, SP: Papyrus, 2000. p.41-63.
- HOBBSAWM, Eric. **The Age of Revolution (1789 – 1848)**. United Kingdom: Weidenfeld & Nicolson, 1962.

\_\_\_\_\_. **The Age of Capital (1848 – 1875)**. United Kingdom: Weidenfeld & Nicolson, 1975.

\_\_\_\_\_. **The Age of Empire (1875 – 1914)**. United Kingdom: Weidenfeld & Nicolson, 1987.

\_\_\_\_\_. **The Age of Extremes (1914 – 1991)**. United Kingdom: Weidenfeld & Nicolson, 1994.

\_\_\_\_\_. **A era do Capital (1848-1875)**. Rio de Janeiro: Paz & Terra: 1979.

\_\_\_\_\_. **A Era dos Extremos (1914 – 1991)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

[JAMESON, Fredric. \*\*El giro cultural: escritos seleccionados sobre el posmodernismo\*\*. 1ª ed. Buenos Aires: Manancial, 2002.](#)

\_\_\_\_\_. **JAMESON, Fredric. Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ed. Ática, 1996.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. – 5. ed. – São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

LANGLOIS, Charles-Victor e SEIGNOBOS, Charles. **Introduccion a los estudios historicos**. Buenos Aires: Editorial La Pléyade, 1972.

LOWY, Michel. **Introdução**. In: Michel Lowy (org). **Revoluções**. São Paulo: Boitempo, 2009.

MALERBA, Jurandir. **A História na América Latina: ensaio de crítica historiográfica**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

MARINI, R. M. **Dialética da Dependência**. 1973. In: TRASPADINI, R.; STEDILE, J. P. (orgs). Ruy Mauro Marini –Vida e Obra. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

MAUAD, Ana Maria. **Através da imagem: Fotografia e História Interfaces**. Tempo, Rio de Janeiro, 1996.

MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã: crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

\_\_\_\_\_. **O Capital – crítica da economia política**. Trad. Reginaldo Sant’Anna. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2008, p. 1080

\_\_\_\_\_. **O Capital**. São Paulo: Boitempo, 2017.

PEREIRA, Walter L. C. de M. **Imagem, nação e consciência nacional: os rituais da pintura histórica no século XIX**. Salvador: EDUFBA, 2012.

REIS, José Carlos. **A História entre a filosofia e a ciência**. São Paulo: Ática, 1996.

\_\_\_\_\_. **História & Teoria: Historicismo, Modernidade, Temporalidade e Verdade**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

SILVA, Marcos A. da. **A construção do saber histórico: historiadores e imagens**. São Paulo: R. História, 1992.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VEJO, Tomás Pérez. **¿Se puede escribir historia a partir de imágenes?** El historiador y las fuentes icónicas. In: Mem.soc / Bogotá (Colombia), ISSN 0122-5197, 16 (32): 17-30 / enero-junio 2012.

WILSON, Edmund. **Rumo à estação Finlândia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

Nidal Al-Waheidi, Majdi Fathi e Samer Abu Elouf, **Network of photographers for Palestine**. Disponível em: <https://nppalestine.org/>. Acesso em: 08 jun. 2022.

Fotojornalismo brasileiro. **Agencia Farpa**. Disponível em: <https://www.agenciafarpa.com/publicacoes>. Acesso em: 08 jun. 2022.

CHAPLIN, Charles. **Modern Times**. Estados Unidos: Charles Chaplin, 1936. 1 filme (1:26:52). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EAnehodvVvmc>. Acesso em: 10 jun. 2022.