

O HISTORIADOR E A FOTOGRAFIA*

Anne Maric Granet-Abisset**

Tradução: Yara Aun Khoury***

“Chegando tarde ao discurso do historiador, a imagem desempenha aí um papel comparável àquele do neurótico na ordem médica. Em vez de reportar-se aos conceitos e às categorias que a ordem histórica construiu, a imagem reporta-se, igualmente, a outras imagens: ela formula, assim, um tipo autônomo de discurso. Nesse sentido, seja ela fotografia ou filme, reportagem ou ficção, a imagem coloca ao mesmo tempo em questão o dispositivo e o conteúdo do discurso histórico. Dupla impertinência.”¹

Quando, em 1978, Marc Ferro introduz o conceito “imagem” no dicionário da *Nova História*,² ele mostra uma certa irreverência para não dizer iconoclastia. Esse tom polêmico de 1978 está, felizmente, ultrapassado. Apesar disso, refletir sobre as relações entre história e imagem e, mais precisamente, entre fotografia e história não se tornou uma questão corriqueira. *A fortiori*, o uso das fotografias como fonte primária nas pesquisas históricas e como documento no desenrolar dos estudos universitários ainda está longe de se generalizar.

Abordar um tal assunto é apaixonante, mas vertiginoso. É preciso, sem dúvida nenhuma, um trabalho aprofundado, tanto pela reflexão, pelas análises, quanto pelos exemplos escolhidos.³ Estas páginas foram pensadas como uma introdução ou, mais exatamente, como o estado atual de uma pesquisa em curso, de uma etapa na reflexão sobre os níveis de interesse que o historiador da contemporaneidade deve ter com essa fonte primária, mesmo se ela gera dificuldades que lhe são específicas. Em outros termos, podemos elaborar uma análise científica com base em fotos-documentos ou devemos reservar, irremediavelmente, à fotografia o *status* de ilustração? É, portanto, particularmente conscientes dos limites de nosso trabalho e do ângulo de observação escolhido que colocamos a reflexão que se segue.

No conjunto iconográfico, mesmo restringindo o campo às imagens fixas, a fotografia, essa inovação ainda recente do século XIX,⁴ não se beneficia, junto aos historiadores, do mesmo interesse ou do mesmo *status* que as outras imagens. Com efeito, há muitos anos, após os historiadores da arte, tornou-se um hábito utilizar as obras, essencialmente pictóricas, não somente para se estudar as características plásticas ou estéticas, mas como um suporte da história das mentalidades ou das correntes artísticas.⁵ Os cartazes ou, ainda, as caricaturas se beneficiam de um crédito crescente no campo da história cultural ou da história política, como atestam os trabalhos de C. Delporte.⁶ Salvo raras exceções, reserva-se à fotografia unicamente o *status* de ilustração, de simples corroboração da escrita, sem nunca lhe reconhecer o *status* de fonte completa. Raras são as obras, mesmo recentes, que a utilizam nessa perspectiva. Podemos citar as *Images de la France de Vichy, images asservies et images rebelles*. Essa obra coletiva⁷ apresenta um verdadeiro *corpus* comentado, que intervém como suporte de conhecimentos já inventariados. Com essas imagens, na sua maioria oficiais,⁸ observadas pelo prisma da propaganda e da contrapropaganda, os autores se inscrevem no campo da história política e utilizam os procedimentos emprestados dos estudos sobre a caricatura. Eles se interessam, particularmente, pela maneira como a imagem condiciona e molda a opinião pública. Enfim, o período em questão não é visto com indiferença. Com efeito, os “anos negros” suscitam interesses e são objeto de releituras sucessivas. Com isso, eles possibilitam todas as abordagens e estimulam iniciativas inovadoras.

Colocando a fotografia como objeto, muitos domínios de estudo devem ser considerados. As obras dos historiadores se consagram, sobretudo, à história da fotografia, seguindo o caminho daquela, já antiga, de G. Freund.⁹ Em realidade, após os trabalhos de M. Ferro e de P. Sorlin, a imagem animada, em outros termos, o cinema, atraiu mais as pesquisas, seja sobre sua própria história,¹⁰ sobre as relações entre cinema e história ou sobre os fenômenos de cinefilia. As manifestações do centenário do cinema arriscam acentuar ainda mais essa tendência.

As publicações mais numerosas sobre a imagem não são produto dos historiadores. Um primeiro conjunto provém dos semiólogos, que privilegiam os elementos técnicos e estéticos assim como a análise da imagem em si mesma.¹¹ Entre essas produções, algumas estão centradas na fotografia.¹² No entanto, esse procedimento muito especializado permanece distante de nossas preocupações, mesmo se reconhecemos a necessidade de conhecer uma linguagem mínima e de compreender a especificidade da fotografia. Nessa categoria, alguns trabalhos nos parecem muito interessantes, pois seus autores se inscre-

vem num procedimento de historiadores. Trata-se, particularmente, da obra de L. Gervereau. *Voir, comprendre, analyser les images*,¹³ ou ainda as de D. Serre-Floersheim, *Quand les images vous prennent au mot e Le passé réfléchi par l'image*.¹⁴ Sem se consagrar especificamente à fotografia, esses dois autores tentam refletir sobre o modo como as imagens podem se tornar documentos para o historiador, procurando, paralelamente, oferecer chaves de leitura. Nisso, eles nos parecem particularmente fundamentais.

Uma segunda tendência, mais estetizante, até estilística, é aquela de obras que apresentam coleções, seja de exposições, seja de fotógrafos célebres. Em geral, essas publicações procedem de uma perspectiva estetizante, mais exatamente de uma escolha de mostrar uma lógica muscológica ou um *corpus* de obras.¹⁵ Os textos que acompanham são, muitas vezes, um comentário literário: dois modos de criação artística reagrupados. Esses *corpus*, por mais interessantes que sejam, são difíceis de serem usados como documentos.¹⁶ Certos catálogos, no entanto, entram numa lógica documental. É particularmente o caso de R. Doisneau, acompanhando a exposição de seus clichês datando dos anos 40, apresentada no Centro de História da Resistência e da Deportação de Lyon.¹⁷ O *corpus* é importante, aliando a dimensão estética ao caráter documental: uma fonte primária, pois essas fotos são, muitas vezes, identificadas e datadas.

Muito mais próximas de nossas preocupações são as pesquisas desenvolvidas pelos geógrafos, antropólogos e sociólogos, tanto nos temas tratados quanto em relação ao objeto fotográfico. Certamente, os objetivos diferem entre essas disciplinas. Mas todas, de maneira próxima ou distante, fazem intervir a fotografia como documento ou como objeto de estudo. Não é nosso propósito apresentar os procedimentos de uns e de outros. Nessa mesma revista, especialistas consagram-se a isso com talento. O interesse vem dessa complementaridade dos olhares e dos procedimentos.¹⁸ A obra conhecida de J.-N. Pelen e D. Travier, *L'image et le regard. Les Cévennes et la photographie: 1870-1930*,¹⁹ mostra de maneira sensível e rigorosa, analisando vários tipos de *corpus*, como a fotografia é um campo aberto e móvel, na confluência de várias interrogações e pode suscitar uma abordagem pluridisciplinar estimulante, renovando os conhecimentos sobre um certo número de temáticas.

Utilizando os estudos de A. Bazin, Ch. S. Pierce, R. Barthes ou J. Derrida, os sociólogos, no caminho de P. Bourdieu²⁰, integraram a fotografia em seu campo de pesquisa, desenvolvendo análises, ao mesmo tempo, sobre o significado do ato fotográfico, sobre o significado das produções fotográficas propriamente ditas, como sobre os usos sociais da fotografia. A esse propósito, a última obra de Bertand Mary,²¹ abordando a fotografia pelo viés da prática social que ela gera, é particularmente sugestiva.

Os geógrafos clássicos e os etnólogos atribuem à fotografia mais o papel de documento-fonte, na aparente objetividade da tomada, seja para atestar um fenômeno geográfico,

que pode, então, ser exemplar ou servir de modelo, seja para apresentar um gesto, um utensílio, um objeto, um material, uma paisagem trabalhada pelo homem, etc. No entanto, a dimensão da representação, a tomada do homem fotografado fazendo-se ver são constantemente apresentadas nas fotos de grupos ou nos retratos individuais que o etnólogo capta. Bem além da ilustração, da pseudo duplicação de um real, a foto diz outra coisa. É essa outra coisa que se torna, então, objeto de análise.

O historiador pode, ele também, compartilhar esses mesmos temas, tanto quanto os procedimentos evocados. Nos campos abertos pela fotografia, não faltam domínios de pesquisa. Contentemo-nos em evocar alguns. Em primeiro lugar, em relação à história geral das técnicas, um eixo diz respeito às técnicas fotográficas, tanto no material quanto nos suportes (placas de vidro, película, cor, etc.). A evolução dessas técnicas, desde o daguerreótipo até os instantâneos, tem suas conseqüências tanto na maneira de fotografar quanto sobre os próprios fotógrafos. Um outro campo diz respeito, justamente, às categorias de fotógrafos e, por aí, ao tipo de fotografias que constituirá o *corpus*: fotografias oficiais, fotografias de imprensa, trabalhos de profissionais – célebres ou desconhecidos –, produções de amadores, fotografias de acontecimentos ou cenas memoráveis da vida familiar. Com o lugar e o papel da fotografia no cotidiano, seja nos espaços privados ou públicos, enfim, com a prática social, inscrevemo-nos no seio da história cultural das sociedades contemporâneas. Enfim, a evolução dos temas fotografados desde o surgimento da fotografia, sem esquecer os aspectos econômicos, pode conduzir a trabalhos inéditos.

Mas nossa reflexão não visa somente passar em revista as numerosas temáticas conjecturadas. Não esqueçamos o sentido de nossa interrogação inicial: como a fotografia pode – se ela pode – e por que ela deve ser considerada como uma fonte pelos historiadores.

Memória e vestígio

Nosso interesse pela fotografia não é nem neutro, nem fortuito. Ele se inscreve em nossa maneira de pesquisar, que considera a fonte oral como uma fonte completa para a história. Por extensão, poderíamos dizer, todo arquivo não escrito tanto encontra seu lugar na reflexão problemática e metodológica, quanto suscita curiosidade e atração. Parece-nos essencial, quando nos interessamos pela palavra, interessarmo-nos também pela imagem. O próprio conceito de etnotexto²² induz essa abertura a arquivos variados, dos quais a fotografia é um dos primeiros componentes, da mesma forma que a correspondência, os cadernos de contas e tudo o que constitui o vasto domínio dos arquivos privados. Inscre-

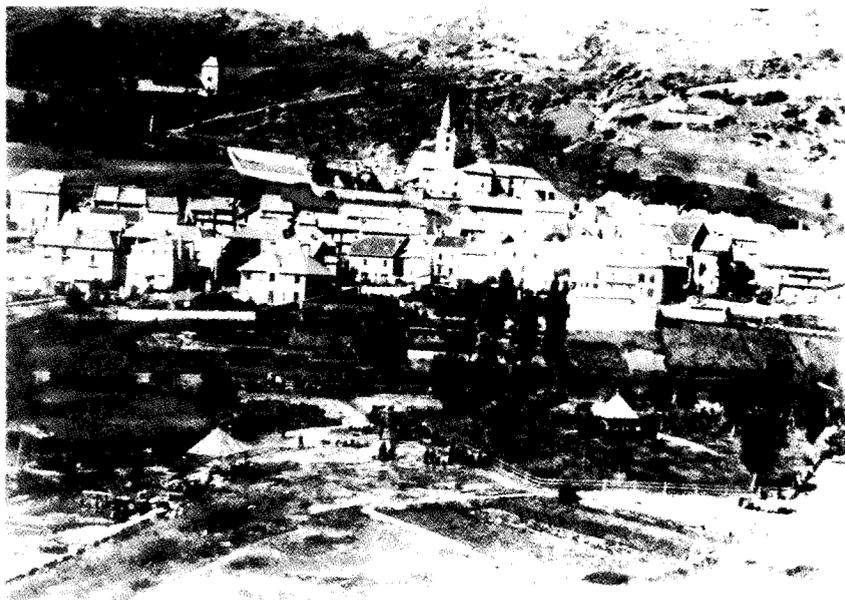
viendo nossa reflexão nessa ótica, os *corpus* que sustentam nossos propósitos provém tanto de amadores quanto de profissionais que têm em comum a vocação principal de uma difusão privada. Essas precauções não são formais. Toda fotografia destina-se a ser olhada. Ela é, portanto, esse encontro entre um produtor, um sujeito que se tornou objeto e, enfim, evidentemente, um receptor que pode ser o próprio sujeito, mas também os descendentes ou, pelo jogo das transmissões de arquivos, um pesquisador.

Quando recorremos à memória de informantes para constituir fontes orais, a fotografia desempenha um duplo papel: etnotexto e, portanto, fonte primária, mas também suporte dessa memória. Quem dentre nós, se é um fiel praticante das pesquisas com testemunho, não teve a experiência da caixa de fotos ou do quadro colocado em evidência sobre o móvel principal da sala de recepção que, de repente, permite à lembrança retornar do esquecimento? Os atos de rememoração a partir das imagens, os discursos em torno da fotografia que redescobrimos com atenção, às vezes na lembrança compartilhada entre informantes, podem servir de ponto de partida para a pesquisa.

A foto sugere, a foto questiona. Frequentemente, a leitura de uma foto ou de um *corpus* de fotos permite considerar temáticas, questões, quando não uma problemática. Quando observamos, por exemplo, a fotografia de Antoine Puy (1816-1903), juiz de paz e proprietário de terras de Château-Queyras²³ (foto 1), temos o direito de interrogar sobre a realidade da situação econômica habitualmente evocada para essas sociedades montanhesas, isto é, uma relativa igualdade na pobreza, se não na mediocridade, no século XIX. Mesma pergunta quando, procurando a origem social dos migrantes sasonais ou permanentes e as causas dessas migrações, evoca-se a necessidade para famílias tais como a de Antoine Puy. Mesmo se sua atitude é imóvel, esse homem apanhado em seu vestuário de cerimônia assegura, com uma tranqüila presença, sua função. Sob o hábito faustoso, percebe-se a respeitabilidade, mas também a serenidade de um homem de uma bela estatura, pouco sujeito às inquietações do cotidiano, enfim, um notável local. Ele corresponde à privilegiada clientela dos fotógrafos da segunda metade do século XIX captado num qua-



1. Antoine Puy, Château-Queyras. Arquivos privados Sourd.



2. Aiguilles-en-Queyras, fim do século XIX. Col. Museu Dauphinois [M.D.]



3. Ruínas da aldeia de Aiguilles (Hautes-Alpes). Incêndio do dia 17 de janeiro 1886. Clichê Rava. Col. Arq. Dep. H.-A.

dro neutro, mas, com os atributos do *status* social, o retrato fotografado substitui para a burguesia média o retrato encomendado aos pintores pelas classes superiores. O historiador lamentará a incerteza sobre a data do clichê (não indicada), mas reterá uma informação interessante: a assinatura, o nome do fotógrafo e o local mencionado, Tours.²⁴ Ora, nessa cidade, instalou-se uma das filhas de Antoine Puy para montar um negócio com seu marido.

Esse exemplo permite assinalar vários fatos. Em primeiro lugar, o *status* social que a foto permite atribuir à personagem. Por trás da aparente objetividade, está o ator que decide se fazer fotografar, fazer-se ver, e isso num contexto particular. Há também o produtor que vai compreender ou perceber os elementos bem subjetivos da personagem e que faz ver, por sua tomada, sua colocação em cena, seu enquadramento, a luz e a sombra que escolhe. Para além do real, estamos, como o diz Molino, na lógica de uma semelhança com o real ou de um substituto do real.²⁵ Há, enfim, o historiador que olha, que capta, compreende ou se interroga e, ultrapassando as primeiras impressões, tenta analisar.

No entanto, se como objeto a fotografia permite, sobretudo, a elaboração de um discurso, ela é também vestígio do real. Ela permite a verificação de elementos momentaneamente ocultados ou definitivamente desaparecidos. Nesse sentido, ela assume o caráter de uma fonte insubstituível. Diferentemente de outras categorias de imagens, a fotografia, apesar de seu caráter intrinsecamente subjetivo, só pode existir, só pode ser impressa se o modelo existiu realmente diante da objetiva. Não há criação mediada pela memória em laboratório ou em ateliê, como em certas pinturas.

Assim, quando observamos uma foto da aldeia de Aiguilles (Queyras), tirada nos anos 1880-1890 (foto 2), somos tocados pela disposição ao mesmo tempo imbricada e alinhada dessa aldeia. Ficamos, sobretudo, admirados com o aspecto urbano das casas de tipo urbano, na orla da aldeia, que é exclusivamente residencial, destoando, à primeira vista, nessa aldeia de montanha (1.440 m de altitude). No primeiro plano os jardins, antigamente consagrados ao pomar, são substituídos por jardins de lazer com plantações de árvores e pequenos pavilhões de madeira destinados à recepção, nas tardes ensolaradas e quentes do verão. Percebe-se um modo de vida pela simples observação atenta do clichê. Mas esse clichê é também o vestígio do que poderia ser a organização e a realidade da paisagem dessa aldeia antes das catástrofes naturais que a fustigaram (consideráveis inundações em 1957) ou mesmo antes da modificação da aldeia relacionada a novas construções (o grande hotel e o castelo d'Auche, em 1902), sem falar, bem entendido, das construções mais recentes. Um exercício minucioso e útil consistiria em comparar essa foto com outra, realizada quando consideráveis incêndios assolaram a aldeia (foto 3). Esse clichê tomado por Rava, fotógrafo profissional, em janeiro de 1886, algum tempo após o sinistro de 17 de janeiro, permite uma datação mais exata do primeiro clichê, necessária ao historiador.

Tomemos um segundo exemplo sobre um outro tipo de assunto. No quadro de um módulo de aprendizagem sobre a constituição de um *corpus* de fontes orais, uma de nossas estudantes de graduação escolheu iniciar suas pesquisas sobre o casamento a partir das fotografias religiosamente conservadas e preparadas para o encontro ou aquelas já colocadas em evidência na casa de seus informantes. Esse exemplo agrupa os dois níveis citados anteriormente: memória e vestígio. Com efeito, a foto, suporte da memória, não serve somente para ativar a lembrança. Certamente, ela permite ao informante reencontrar o ambiente desse dia-acontecimento, mas também identificar com certeza os participantes, como, às vezes, aqueles que deveriam estar lá. No percurso efetuado pela memória sobre o grupo fotografado, que o discurso segue passo a passo, descobrimos também a posição afetiva, familiar e social de cada um, materializada pelo clichê.

As considerações que o observador faz, induzindo seu questionamento, necessitam outros esclarecimentos. Nessas aldeias de um cantão do Jura meridional²⁶, as fotos de casamento colocam sempre em cena grupos pouco numerosos e com trajes simples. Pelo método das pesquisas comparativas, complementadas por pesquisas nos arquivos administrativos²⁷, apreendemos que o casamento é aqui, antes de tudo, a realização de uma associação econômica. Geralmente, a cerimônia não dá lugar a longas e dispendiosas festas, como é o caso em outras aldeias do Isère, onde o mesmo tipo de trabalho foi realizado.

É preciso considerar, sobretudo, nesses exemplos pontuais, tanto no plano geográfico quanto no conteúdo da pesquisa realizada²⁸, a idéia da complementaridade estimulante e operacional da fotografia com outras fontes, na apreensão de um fenômeno. A fotografia é particularmente complementar da fonte oral. Ambas compartilham uma mesma lógica, a da memória e do esquecimento, a da presença e da ausência, mediadas pela interpretação de um intermediário, o pesquisador ou o fotógrafo. Elas permitem certamente notar fatos, se não uma realidade. No entanto, essas fontes são pertinentes, sobretudo, para apreender representações.

Olhares e representações

Não entrando em glosas metodológicas sobre os caracteres e as especificidades da fotografia²⁹, é preciso lembrar sua complexidade. Constantemente, a fotografia justapõe e, sobretudo, mistura a imagem de uma materialidade e a imagem ou as imagens mentais que lhes são associadas. Ela associa vários níveis concomitantemente: aquele do sujeito tornado objeto ou que, conscientemente, se dá a fotografar, o do fotógrafo que traduz ou tenta traduzir as imagens que ele identifica, o contexto no qual a fotografia é tomada, enfim, o



4. Saint-Véran. Chegada dos ceifadores piemonteses. Cliché H. Müller, julho 1917. Col. M. D.

ou os receptores que, por sua vez, percebem imagens. Estamos lidando com uma verdadeira mensagem codificada, na qual é preciso penetrar na pluralidade dos níveis de significação. Acreditar que podemos apreender a totalidade do sentido e da simbologia da fotografia é um desafio. Sem ter essa pretensão, continua interessante e possível assinalar algumas percepções, analisar seja o ato fotográfico, seja o objeto fotografado. Isso permite, com efeito, clarear o sentido de um discurso ou compreender atitudes e mentalidades.

Tomemos um clichê bem conhecido do público do Museu *Dauphinois* já que essa foto, tomada por H. Müller³⁰ em Saint Véran, no início do século, ocupa um lugar bem em evidência na exposição *Gens de là-haut* (foto 4). Ela ilustra o tema das trocas fronteiriças. Na rua principal da cidade, que serve de pano de fundo, o fotógrafo se interessou, sobretudo, pelos personagens. No primeiro plano, um grupo chama a atenção do observador. Trata-se de três homens e três mulheres em movimento, que podem ser identificados por seus trajes e suas atitudes. Dois homens seguem na frente, aparentemente os mais idosos (relativamente) do grupo, apesar da dificuldade de leitura da imagem. Esses dois personagens, carregando cada um uma foice e apoiando-se num bastão, avançam com um andar decidido, o olhar fixando a objetiva. O terceiro homem, mais jovem, anda atrás, no mesmo

nível das mulheres, carregando, ele também, um utensílio, difícil de ser identificado (foice ou batedor de trigo?). As mulheres, vestidas com cores muito claras, são jovens; uma delas usa um avental e todas as três têm na cabeça um lenço amarrado. Sua atitude chama a atenção. Elas parecem muito mais afastadas, tanto em relação ao grupo, quanto em relação ao fotógrafo (cabisbaixas). Essas seis pessoas distinguem-se de outras personagens presentes na rua. A oposição é sobretudo nítida em relação ao homem, igualmente no primeiro plano, que parece olhá-los passar, parado diante da porta de uma casa (nota-se a inscrição datando a construção ou reconstrução dessa casa; o enquadramento não permite ler o conjunto da inscrição; essa casa, no entanto, junto aos outros edifícios visíveis da aldeia, a igreja e o presbitério, permite situar precisamente o lugar da cena). Esse homem, vestido todo de preto e de modo elegante, usando chapéu, tem a mão no bolso de seu paletó, de onde sai, brilhante, a corrente de seu relógio. Atrás da realidade da cena, o fotógrafo captou dois mundos na instantaneidade e na oposição entre a sombra e a luz crua desse dia de início do verão. “Percebe-se” a barreira invisível que envolve o grupo de caminhantes. Em legenda, H. Müller indicou tratar-se de um grupo de piemonteses, vindos engajar-se como domésticos durante a temporada dos trabalhos pesados de verão nessa aldeia de alta montanha (2.040 m). Uma hipótese bem plausível leva-nos, então, a pensar que o homem do primeiro plano é um desses proprietários que recorrem aos seus serviços.

A pesquisa oral completa, necessariamente, os elementos que a fotografia não possibilita avançar.³¹ Por exemplo, a confirmação da juventude dos piemonteses, a data de sua chegada na primavera, o papel e a função de cada um (ceifadores os dois primeiros, condutor de mulas³² o jovem rapaz, camareiras as moças, empregadas tanto nos trabalhos da casa como nos trabalhos dos campos) e as relações entre os queyrassinos e os piemonteses. Poderíamos prosseguir longamente sobre esse único exemplo, mas este não é o propósito aqui.

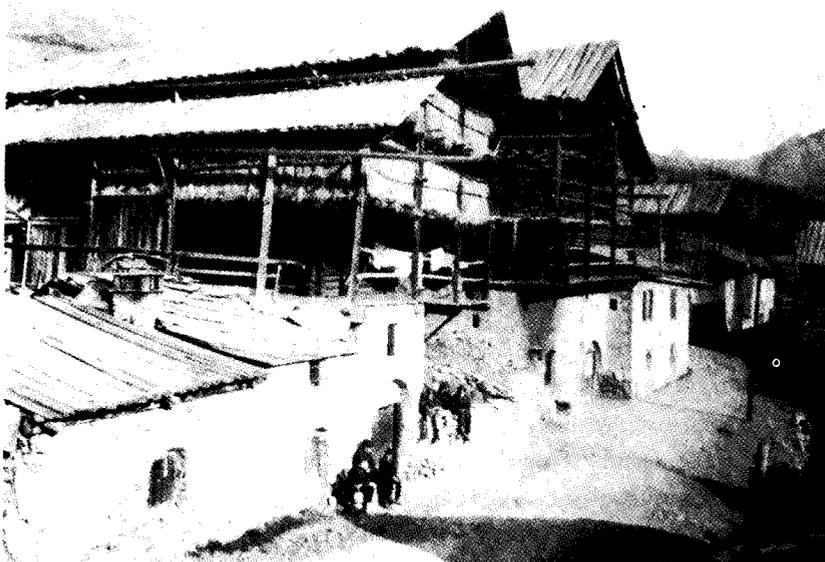
Pluralidade de leituras e de interpretações, mas também, inicialmente, pluralidade de olhares e de intenções. Estabelecer relações entre várias fotos sobre um mesmo tema, tomadas a partir de lógicas diferentes, é sempre muito interessante.

Tomemos duas fontes, vindas uma, de um geógrafo, R. Blanchard, e a outra de um antropólogo, H. Müller. Dispomos de dois *corpus* de clichês referidos ao mesmo local, o Queyras, e que foram tirados nos mesmos anos, no início do século XX. Esses clichês traduzem suas diferentes preocupações, que presidem a escolha do enquadramento.

Para o geógrafo, em sua aparente objetividade, trata-se, primeiramente, de fixar o exemplo pedagógico, que permitirá fazer compreender um fenômeno classicamente estudado: a oposição das vertentes ensolarada e sombreada (foto 5). Nesse clichê os homens aparecem distantes. Mais exatamente, sua presença é indiretamente comprovada pela



5. Vista tomada do Coulet. Ao fundo, aldeia de Abriès. Clichê R. Blanchard, setembro 1921. Col. Instituto de Geografia Alpina.



6. A rua principal de Saint-Véran. Clichê H. Müller, 1924. Col. M. D.

ocupação da vertente ensolarada: ao longe, situada na confluência dos dois vales, a aldeia, agrupada, exposta ao sol e, sobretudo, a disposição, em primeiro plano, das terras cultiváveis. Induzida diretamente pelo clichê, sobressai a explicação física das limitações do espaço para uma população humana sujeita à presença dos declives e das altitudes, explicando o tamanho reduzido dos campos pendurados e separados por touceiras e mato. Nota-se também a natureza diferente das culturas praticadas. As manchas claras, menores, evocam os campos agrícolas, mas a maior parte dos declives é deixada para as pastagens. Salientam-se, enfim, duas rotas ou caminhos. A mais nítida, retilínea, segue o curso da água no fundo de um vale em V, enquanto um caminho meio inclinado parece ligar a aldeia às parcelas situadas em altitude.

Para o etnólogo, o ângulo de observação está centrado nos homens e em suas atividades (foto 6). O enquadramento é orientado para a casa, propondo apreender sua dimensão e sua organização: andar inferior de pedra e andar superior de grande proporção, em madeira, balcões estendendo-se na fachada orientada para o sol, permitindo terminar a maturação da colheita e a secagem do feno (e da roupa). Os habitantes também estão inseridos no campo da fotografia, somente homens, posando e descansando após o dia de trabalho. Várias gerações são, assim, reunidas em torno do *ouncle*³³. Notam-se dois detalhes: a fonte de madeira na frente da casa, que abastece o quarteirão, e o poste e os fios elétricos testemunhando o equipamento precoce dessa aldeia.

Sobre esse mesmo vale e a respeito da aldeia vizinha, um terceiro documento (foto 7) mostra um outro olhar. É um outro tipo de documento fotográfico que, por sua destinação e seu suporte, pertence a uma outra categoria específica: o cartão postal. O enquadramento parece familiar. Aqui, no entanto, a perspectiva estética é muito maior. O objetivo do fotógrafo ao tomar seu clichê, suporte do cartão postal, só é secundariamente enquadrar a aldeia de Fontgillarde. Destinada a ser um instrumento a serviço do desenvolvimento turístico, a foto apresenta todos os ingredientes da paisagem de montanha habitada no início do século XX. Um primeiro plano focaliza a torrente pura, viva e impetuosa, que divide o vale onde se opõem as vertentes ensolaradas e sombreadas. A aldeia está distante e anônima, enquanto se sente a presença de uma montanha elevada, de aparência pouco convidativa devido a uma bruma e a vertentes nevadas em pleno verão.

Devido à data em que foram tomados, esses três clichês interessam ao historiador, mas em graus e perspectivas diferentes. O clichê do geógrafo, por sua precisão e seu ângulo de visão, permite, como exemplo, apreender muito mais rapidamente a repartição e a extensão das terras cultivadas, ou da floresta, do que uma matriz cadastral, um inquérito municipal ou uma interrogação junto a testemunhos. No limite, ele facilita comparações com os períodos precedentes ou seguintes. Trata-se, aí, de um documento quase “objeti-

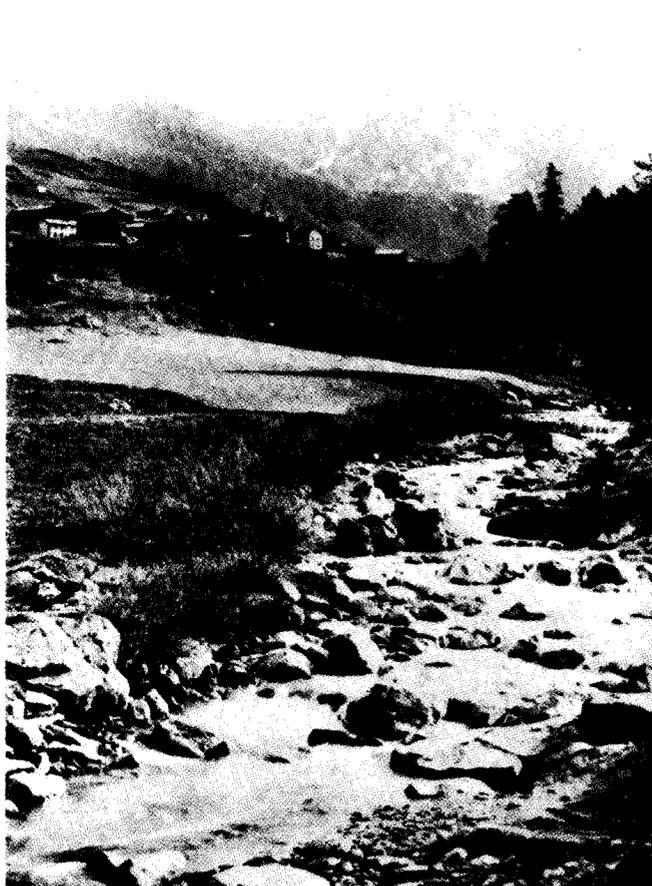
vo”, no sentido comum do termo, cuja confrontação com outros arquivos administrativos é sugestiva. O cartão postal apresenta um interesse equivalente, mas de outra natureza: a concepção da paisagem turística e os critérios escolhidos na época para emitir uma tal mensagem. É nesse nível que seu uso se torna interessante. Mas, para ser significativo, esse tipo de documento deve se inserir num *corpus* real: um único exemplar não permite um tratamento científico e a elaboração de conclusões pertinentes, pelo menos significativas. Com o olhar do etnólogo, o historiador encontra um conjunto de informações que constantemente lhe faltam nos arquivos. A foto de uma casa, por exemplo, quando ela é fi-

xada por vários clichês, permite essa compreensão direta que os levantamentos arquitetônicos ou a descrição dos registros notariais deixa sempre imperfeita.

É sobretudo pela função social da fotografia que tocamos no aspecto das representações. Fotografar ou se fazer fotografar não é jamais um ato neutro. Colocamo-nos imediatamente no domínio do simbólico. Atrás do papel acetinado ou mate, desenvolvem-se, implicitamente, discursos sobre a ordem das pessoas, das coisas e do mundo.

40. Hautes Alpes -- QUEYRAS -- Fontgillarde

Cartão postal, início do século XX



7. Cartão postal, início do século XX.

Assim, para além da conformidade cerimonial, fotografando os tempos expressivos da vida familiar (casamento, filhos, etc.), a fotografia permite, ao solenizar, inserir a família no grupo social. Vemo-nos, somos vistos e mostramo-nos. O fotógrafo, profissional ou amador, dá ao fotografado uma dimensão social. Ele permite, também, às vezes, apreender a imagem interior que ele pode captar e que dá uma chave de leitura do personagem. Essa função de reconhecimento é indissociável das representações que ela gera. Nessa perspectiva, os álbuns de família são uma fonte primária. É preciso assinalar, com efeito, que os assuntos familiares constituem o essencial dos clichês privados. Quando existem fotografias da atividade profissional, e quando são conservadas, elas são ainda mais preciosas. Nós pensamos, assim, nas fotografias dos empregados de uma empresa de ônibus. Esses, no quadro de uma pesquisa sobre a empresa, confiaram seus arquivos, que os mostram posando na direção de um modelo novíssimo em folha de ônibus, no fim dos anos 60. Uma abordagem apaixonante, mas em que é preciso ter prudência e precisão nas conclusões.

Aprender a ler as fotografias

Após todas essas observações, temos o direito de indagar se é legítimo inserir a fotografia entre as fontes a serem utilizadas pela história, se podemos, a partir desse documento, elaborar e desenvolver um trabalho científico, ou se devemos finalmente considerá-la somente uma bela ilustração.

Apesar das dificuldades e dos resultados muitas vezes incompletos que ela fornece, nós advogaremos de bom grado que, para além do interesse ou da desconfiança que a fotografia suscita, os historiadores a utilizam como uma fonte completa. Para fazê-lo, é preciso desenvolver uma prática de aprendizagem e dar chaves de leitura da fotografia como aprendemos a ler e a analisar um documento escrito. Para além do vocabulário especializado e do conhecimento da técnica fotográfica (enquadramento, distância do objeto, planos, ângulos de vista, iluminação...), que permitem ultrapassar as primeiras impressões, é preciso fazer à fotografia as mesmas perguntas que a qualquer iconografia. O que está verdadeiramente representado, como isso foi produzido, como isso é percebido? É certo que a fotografia envolve dificuldades específicas. Quando descrevemos uma foto, encontramos-nos confrontados com essa ligação complexa que nasce entre o fotógrafo e o observador, como entre o sujeito e o observador ou entre o fotógrafo e seu sujeito. Estamos mais habituados ao universo dos signos e do discurso do que ao das imagens. É preciso, no entanto, conseguir apreender esse universo particular.



8. Casa de B. Brun. Clichê C. Joisten, 1977. Col. M. D.

Para terminar, sem retomar as observações precedentes, inseridas aqui e acolá, gostaríamos de sugerir algumas pistas. Mesmo que se tratem de fontes diferentes (a fala e a imagem), os parentescos e as complementaridades que levantamos entre a fonte oral e a fotografia podem ser retomados no plano metodológico. Essas duas fontes são eminentemente subjetivas e devem ser consideradas como tais. Quando integramos essa dimensão de subjetividade construída, podemos não ceder à fascinação e aplicar os instrumentos de análise. A grande dificuldade quando lidamos com um *corpus* de fotos diz respeito à pre-

cariedade de informações (data, personagens, contexto) quanto à origem dos clichês. Essas fotografias estão inscritas num momento histórico dado. Elas remetem a um passado, congelado e fixado pela colocação em imagem. O historiador deve utilizar esse lugar e esse tempo precisos, não permanecendo, no entanto, na idéia de um tempo-espço imóvel, mas, ao contrário, integrar essas referências e as inserir em um contexto. Para completar essa idéia de contexto, acrescentemos que o pesquisador se torna, ele próprio, fotógrafo no momento de sua coleta, procurando possibilitar a inteligibilidade dos discursos obtidos por meio de elementos visualizáveis no ambiente de seu informante. A casa é, em primeiro lugar, uma dessas chaves de leitura. Testemunho disso é um clichê produzido por Ch. Joisten em 1977, após um levantamento junto a M. B. Brun, em Pierre-Grosse³⁴ (foto 8). Temos uma vista em elevação desse tipo de casa característica do alto vale de Aigue-Blanche (Molines-Saint-Véran), com os dois corpos do alojamento, particularmente a *fuste*³⁵ em madeira, constituída pelos balcões-reserva e o celeiro, e o *caset*³⁶, parte adjacente em pedra, construída aí, não no alinhamento clássico do corpo principal do alojamento, mas de maneira avançada. O arranjo peculiar dessa casa se explica, sem dúvida, pela presença de um tanque em suporte de madeira cruzada que posiciona também o edifício na aldeia ou, ao menos, no bairro.

De um modo geral, uma fotografia considerada isoladamente é pouco utilizável como tal pelo historiador. Para um procedimento rigoroso, é preciso recorrer a um verdadeiro *corpus*, que permita comparações e conclusões a partir de séries. Procuraremos, então, temáticas adaptadas. O confronto com outras fontes, orais e escritas, administrativas e privadas, é também condição fundamental para ressaltar, ao mesmo tempo, a especificidade da contribuição da fotografia e extrair verdadeiras análises. Enfim, é preciso saber que, com esse tipo de fonte, as conclusões que podemos produzir continuam modestas e suscetíveis de releitura.

Resta que a fotografia, como a fonte oral, aliás, é um dos sinais desse elo dialético que liga passado e presente, presente e passado. A história é conhecimento e análise do passado, relido pelo prisma do presente. A imagem faz ver o passado, como o diz tão bem D. Serre, nosso passado é refletido pela imagem. Mas nossa leitura faz voltar e reinstala a fotografia no presente. É por isso que, no meu entender, ela se insere particularmente no trabalho do historiador.

Tradução autorizada pela autora em abril/01.

Notas

⁴ Artigo publicado em *Le Monde Alpin et Rhodanien*, 2º-4º trimestres de 1995. *Photographie, ethnographie, histoire*, pp. 19 a 36.

⁵ Universidade Pierre Mendès-France, Grenoble.

⁶ Professora Doutora do Departamento de História, PUC-SP.

⁷ Ferro, M. "Image". In: Le Goff, J. (org.). *La nouvelle histoire*. Paris, Retz, 1978, p. 246.

⁸ Idem, ibidem.

⁹ Trabalho ao qual nós nos consagramos atualmente.

¹⁰ Sayag, A. e Lemagny, J.-C. (org.). *L'invention d'un art*. Paris, Centre G. Pompidou Edições, 1989; e Freund, G. *Photographie et société*. Paris, Points Seuil, 1974.

¹¹ Tomemos, por exemplo, os trabalhos de B. Cousin sobre ex-votos provençais, iconografia nos limites do objeto e da obra. Cousin, B. *Le miracle et le quotidien: les ex-voto provençaux, image d'une société*. Aix-en-Provence, 1987.

¹² Delporte, C. *Les crayons de la propagande: dessinateurs et dessin politique sous l'occupation*. Paris, CNRS Edições, 1993.

¹³ Peschanski, D.; Durand, Y.; Veillon, D.; Ory, P.; Azema, J.-P.; Frank, R.; Eichart, J. e Maréchal, D. Paris, La Documentation Française, 1988.

¹⁴ Tomadas, no essencial, do fundo iconográfico dos Serviços de Informação e de Propaganda de Vichy, dos quais a Documentation Française é depositária.

¹⁵ Freund, op. cit.

¹⁶ Ferro, M. *Cinéma et histoire*. Paris, Points, 1977; Sorlin, P. *Sociologie du cinéma*. Paris, Aubier, 1977; Lagny, M. *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*. Paris, A. Colin, 1992. Um exemplo: Bertin-Maghit, J.-P. *Le cinéma français sous l'occupation*. Paris, 1992.

¹⁷ Citemos, por exemplo, *Faire/défaire l'image*. Versailles, Dossier Mscope, 1993; Vetraino-Soulard, M.-C. *Lire une image: analyse de contenu iconique*. Paris, A. Colin, 1993; ou, ainda, Aumont, J. *L'image*. Paris, Nathan, 1990, para ficarmos nos manuais.

¹⁸ Dubois, P. *L'acte photographique*. Paris, Nathan Université, 1991; Barthes, R. *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris, Gallimard, 1980.

¹⁹ Gervereau, L. *Voir, comprendre, analyser les images*. Paris, La Découverte, 1994.

²⁰ Serre-Floersheim, D. *Quand les images vous prennent au mot ou comment décrypter les images*. Paris, Les Éditions d'Organisation, 1993, e *Le passé réfléchi par l'image*, v.1, *Le moyen-âge et le XVIe siècle*. Paris, Les Éditions d'Organisation, 1994.

²¹ Podemos citar, por exemplo, os catálogos das exposições do Centro Georges Pompidou.

²² Um bom exemplo diz respeito a uma publicação recente sobre um dos mais célebres fotógrafos do século XIX: Nadar. *les années créatrices: 1854-1860*. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1994.

²³ *Doisneau 40-44: oeuvres du photographe Robert Doisneau pendant la guerre, 18/02-07/05 1994*. Lyon, 1994.

- ¹⁸ Como o prova, também, uma das últimas publicações de *Ethnologie Française*, dedicada aos *Usages de l'image*. Paris, A. Colin, 1994, 24 (2).
- ¹⁹ Pelen, J.-N. e Travier, D. *L'image et le regard. Les Cévennes et la photographie: 1870-1930*, iconografia de M. Sinic. Montpellier, Presses du Languedoc, 1993.
- ²⁰ Particularmente com sua obra *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris, Mimit, 1965, publicada com Boltanski, L.; Castel, R. e Chamboredon, J.-C.
- ²¹ Mary, B. *La photo sur la cheminée. Naissance d'un culte moderne*. Paris, Métaillié, 1993.
- ²² Que preferimos àquele de fonte oral. Apesar de seu aparente hermetismo, ele traz uma compreensão mais real e mais ampla da fonte oral. Cf. Bouvier, J.-C.; Brémond, H.-P.; Joutard, P.; Mathieu, G. e Pelen, J.-N. *Tradition orale et identité culturelle, problèmes et méthodes*. Paris, CNRS, 1980.
- ²³ Hautes-Alpes.
- ²⁴ Atrás do clichê. Na parte superior do clichê, há um entrelaçamento de letras, assinatura do fotógrafo.
- ²⁵ Molino, J. "Une infinie diversité de traces, de formes, de conduites". *Ethnographie Française. Usages de l'image*, op. cit., pp. 177-185.
- ²⁶ Lescheroux (Ain) é o centro das pesquisas.
- ²⁷ Essencialmente registros de estado civil, registros notariais e cadastro.
- ²⁸ Esses resultados saíram de um primeiro nível de trabalho e de análise e necessitam ser aprofundados.
- ²⁹ Para isso, reportar-se às obras metodológicas já citadas. Essas obras fornecem, igualmente, uma importante bibliografia. Também o estimulante artigo de Molinos, evocado anteriormente.
- ³⁰ Fundador e primeiro conservador do Museu *Dauphinois*.
- ³¹ Um testemunho oral muito rico possibilitou responder às questões colocadas por esse clichê e completar nosso conhecimento sobre as domésticas piemontesas sasonais (cf. Garcin, O. "Enquete n. 1", 1981). Nós utilizamos freqüentemente esse exemplo como introdução à utilização cruzada dos etnotextos com nossos estudantes de graduação e de mestrado.
- ³² Sobretudo encarregado de conduzir a mula para o transporte das colheitas.
- ³³ Termo dialeto impregnado de respeito e de afeição para evocar o chefe da família, muitas vezes ampliada.
- ³⁴ Lugarejo de Molines.
- ³⁵ Parte constituída de madeira de larício entrecruzada, que domina o andar inferior de pedra da casa.
- ³⁶ O *casot* é essencialmente ocupado por um pequeno edifício, principalmente para conservar os pães e outras provisões, e compreende a cozinha com um ou dois quartos de verão.