

Teatros de memória*

Raphael Samuel

Tradução: Maria Therezinha Janine Ribeiro

Vera Helena Prada Maluf

Revisão técnica: Dea Ribeiro Fenelon

*Heloísa de Faria Cruz***

“O passado não está morto. Ele ainda nem sequer é passado”.

William Faulkner

A memória, de acordo com os gregos antigos, era pré-condição do pensamento humano. Mnemosine, a deusa da memória, era também a deusa da sabedoria, a mãe das musas (concebida nas noites que passara com Zeus no Monte Helicon), e, portanto, em última análise, a progenitora de todas as artes e ciências, entre elas a história (Clio era uma de suas nove filhas). Pelo mesmo padrão, a mnemônica, a ciência da recordação supostamente descoberta pelo poeta Simônides de Ceos, era a base do processo de aprendizagem. Aristóteles deu-lhe um lugar não menos privilegiado nas disciplinas do pensamento. Ele distinguiu entre a memória consciente e a inconsciente, chamando a primeira – a memória que vem espontaneamente para a superfície – *mneme*; e a segunda, o ato deliberado de recordar, *anamnesis*. O que Frances Yates, a primeira historiadora da memória, chamou *A arte da memória* foi recuperado integralmente pelos romanos. Para Santo Agostinho, no fim do Império, assim como antes, para Cícero, a memória era a mãe de todas as pedagogias e a *fons et origo* do pensamento. Numa bem conhecida

* Este texto compõe-se da tradução de parte do Prefácio e de dois itens da Parte V “Old Photographes” do livro *Theatres of Memory*. Londres, Verso, 1994. As notas dos respectivos itens, que no original aparecem separadas, aqui foram dispostas seqüencialmente ao longo das partes traduzidas.

** Professoras do Departamento de História da PUC-SP.

passagem das *Confissões*, ele a compara a um “vasto vestíbulo” ou “palácio” no qual “se encontra todo o tesouro de nossa percepção e experiência”. A arte da memória foi revivida pelos escolásticos medievais (há uma afirmação a respeito fundamentada em Santo Tomás de Aquino); e conheceu um último grande florescimento na Renascença, quando proporcionou um alicerce oculto (afirma Frances Yates) tanto para a arte como para a ciência.

A “arte da memória”, como é praticada hoje, seja na psicanálise, seja na história oral, ou ainda como “tradição”, sem dúvida deve mais ao movimento romântico em poesia e pintura do que à mnemônica grega ou à ciência da Renascença. Os “pontos do tempo”, em “Lines written above Tintern Abbey” de Wordsworth, ou a paixão comemorativa de seu ensaio sobre epitáfios são aqui mais pertinentes que a retórica da ordem Rosa-Cruz ou a iconografia relativa a Hermes. *Minstrelsy or the Scottish Borders*, de Walter Scott, e seus romances da fase Waverley, *Heart of Midlothian*, em especial, trazendo discursos e modos do povo (*folk*) para o próprio âmago da narrativa histórica, constituiria outro conjunto decisivo de textos. Ainda mais pertinente seria a noção de “ressurrecionismo”, desenvolvida, nos anos 40 do XIX, pelo historiador francês social-romântico Jules Michelet, com uma história que almejava dar voz aos sem voz e a palavra aos mortos. A noção de história de E.P. Thompson, como um gigantesco ato de reparação que salve os derrotados da “enorme condescendência” da posteridade, poderia ser incluída na mesma categoria. Assim também procedem em alguns museus as exposições “interativas” (*hands-on*), que usam recursos eletrônicos para simular as visões e sons do passado e para transformar artefatos ou relíquias materiais em mostras de “história viva”.

A arte da memória, tal como foi praticada no mundo antigo, era uma arte pictórica, enfocando imagens de preferência a palavras. Ela tratava a visão como primária. Punha o visual em primeiro plano. Sinais externos eram necessários se as memórias deviam ser retidas e recuperadas: “Pela audição não se tem segurança suficiente, mas a visão lhe garante firmeza”. A primazia do visual foi ainda mais evidente na Idade Média, quando as imagens eram sistematicamente mobilizadas para fixar a narrativa sagrada nas mentes dos iletrados, e, quando emblemas, tais como as insígnias de peregrinos, ou as divisas heráldicas adotadas como um padrão de ascendência genealógica constituíam uma espécie de moeda universal. Mary Carruthers, em seu interessantíssimo livro sobre a memória medieval, afirma que o manuscrito com iluminuras, o vitral e a gárgula da igreja estavam presentes, antes de mais nada, por causa de sua utilidade mnemônica e que foi pela exploração da “sinestesia” – o apelo a todos os sentidos – que a propaganda religiosa se mostrou eficaz.

Na mnemônica de Simônides, o espaço era coevo com a imagem como um foco do trabalho de memória. Isso não tinha nada a ver com uma antropomorfização da paisagem, como ocorreria na ecologia romântica; nem mesmo com aquele sentido de pertencimento territorial, que escora uma política moderna de identidade e a literatura cada vez mais freqüente sobre “raízes”. Sua mnemônica implicava de preferência uma espécie de cartografia mental na qual o espaço, mais que o tempo, fornecia os marcadores significativos, e as qualidades ideais eram situadas simbolicamente. Menos abstratamente, os lugares da memória eram representados por sarcófagos e relicários, os sítios das mais primitivas formas de registro histórico. A paisagem mnemônica era imprescindível para a cristandade ocidental da Idade Média, com sua extensa rede de rotas de peregrinos e de limites – “grutas, nascentes e montanhas” – convenientemente situados para a veneração comemorativa. A geografia sagrada, secularizada a serviço do Estado, deveria desempenhar um papel ainda mais vital na construção da nação e na geopolítica da expansão colonial.

No “teatro da memória” renascentista, maravilhosamente descrito por Frances Yates em seu livro, a geometria sagrada tomou o lugar da geografia sagrada. Aqui o ato de relembrar foi conceptualizado como uma espécie de ascensão às estrelas. Na tradição hermético-cabalística da ciência oculta, o teatro foi construído camada por camada, como uma pirâmide, para capturar as correntes astrais que vinham de cima para baixo, a fim de usá-las para a vida e a saúde. Isso também pôs a nu a oculta harmonia entre as esferas terrestre e transcendental. A torre – quadrada ou redonda – era fundamental para os rosa-cruzes, como o é nas cartas do tarô, dado que aqueles que alcançam a iluminação aparecem no papel de visionários: quanto mais alto podiam subir, mais à frente poderiam ver. Do mesmo modo, os elevados desenhos de Giulio Camillo – o mais célebre dos teatros renascentistas da memória, e que figuram entre os originais, segundo se afirma, em que se inspirou o “Globo” de Shakespeare – apresentavam (nas palavras de Frances Yates) “uma visão do mundo e da natureza de coisas percebidas do alto, das próprias estrelas e até mesmo das fontes supercelestiais de sabedoria que estão adiante delas”.

O “teatro da memória” romântico era muito mais introspectivo, não escalando as alturas mas seguindo a luz interna. Não se interessava pelo cosmo, mas se concentrava no círculo familiar e no próprio indivíduo. Suas paisagens da mente ou locais da memória eram, como os da “Intimations of Immortality” de Wordsworth, a casa da infância. O romantismo construiu-se sobre as ruínas do tempo. Sua idéia de memória tinha como premissa um senso de perda. Separou o trabalho de memória de qualquer apelo à ciência,

designando-a ao invés para o reino do intuitivo e do instintivo. Assim, representou a mente não como uma torre de relógio mas como um labirinto, um local subterrâneo cheio de corredores sinuosos e passagens ocultas. Em vez da anamnese – de uma lembrança que resultava do treinamento da memória e dos atos conscientes do desejo –, o peso imaginativo recaiu naquilo que Proust chamou a “memória involuntária” – os traumas adormecidos que brotam em tempo de crise.

Talvez seja por um legado do romantismo que a memória e a história quase sempre sejam colocadas em campos opostos. A primeira, de acordo com Maurice Halbwachs, um dos que melhor a pensaram em nosso século, é primitiva e instintiva; a segunda, autoconsciente. A primeira vem naturalmente à mente, a segunda é produto da análise e reflexão. A memória era subjetiva, um brinquedo das emoções, complacente com seus caprichos, fortificando-se em seu próprio entusiasmo; a história, em princípio pelo menos, era objetiva, tomando a razão abstrata como seu guia e submetendo seus achados à prova empírica. Onde a memória pode apenas trabalhar em termos de imagens concretas, a história tem o poder da abstração. Onde a memória é deformada pelo tempo, a história é linear e progressiva. A história começou quando a memória definiu. Jacques Le Goff, em *Memória e História*, mal modifica estas antinomias. “Do mesmo modo que o passado não é história mas objeto da história, assim a memória não é história, mas um de seus objetos e um nível elementar de seu desenvolvimento”.

O argumento de *Theatres of Memory*, e também o de uma grande parte da etnografia contemporânea, é que a memória, longe de ser meramente um receptáculo passivo ou um sistema de armazenagem, um banco de imagens do passado, é, isto sim, uma força ativa, que molda; que é dinâmica – o que ela sintomaticamente planeja esquecer é tão importante quanto o que ela lembra – e que ela é dialeticamente relacionada ao pensamento histórico, ao invés de ser apenas uma espécie de seu negativo. O que Aristóteles chamou anamnesis, o ato consciente de lembrar, era um trabalho intelectual muitíssimo semelhante ao do historiador: matéria de citação, imitação, empréstimo e assimilação. A seu modo, era uma forma de construir conhecimento.

É este também o meu ponto de vista: que a memória é historicamente condicionada, mudando de cor e forma de acordo com o que emerge no momento; de modo que, longe de ser transmitida pelo modo intemporal da “tradição”, ela é progressivamente alterada de geração em geração. Ela porta a marca da experiência, por maiores mediações que esta tenha sofrido. Tem, estampadas, as paixões dominantes em seu tempo. Como a história, a memória é inerentemente revisionista, e nunca é tão camaleônica como quando parece permanecer igual.

Do outro lado do divisor, a história implica uma série de rasuras, emendas e amálgamas bastante análogas às que Freud expõe em sua narrativa sobre as “memórias encobridoras”, em que a mente inconsciente – desagregando, encaixando as peças umas nas outras, deslocando e projetando – transpõe incidentes de um registro do tempo para outro e materializa o pensamento em imagens. Por um lado, a história fragmenta e divide o que no original pode ter-se apresentado como inteiro, abstraindo aqui um pequeno detalhe descritivo, lá uma cena memorável. Por outro lado, a história compõe. Integra o que no original pode ter sido divergente, sintetiza diferentes classes de informação e contrapõe diferentes ordens de experiência. Traz o meio-esquecido de volta à vida, de uma forma muito parecida à dos pensamentos oníricos. E cria uma narrativa consecutiva a partir dos fragmentos, impondo ordem no caos e produzindo imagens muito mais claras do que qualquer realidade poderia ser.

O olho da história

Posso ainda lembrar o choque que senti ao ver minha primeira foto do século XIX. Ou melhor, penso que posso, mas desde que minha lembrança envolve duas ocasiões totalmente separadas, e dois conjuntos de impressos completamente diferentes, a memória, em um dos casos ou em ambos, deve estar me pregando uma peça. A primeira ocasião (ou pode ter sido a segunda) foi num seminário em que, no ano de 1965, alguns de nós nos reunimos a fim de erguer a bandeira da “história alternativa” em Oxford. Numa de nossas sessões alguém trouxe fotos de condenados do século XIX, que Keith Thomas encontrara, por acaso, no Bedfordshire County Records Office. Os rostos que nos encaravam eram assustadoramente modernos, com nada, exceto as legendas – e o registro criminal –, a indicar que eles pertenciam ao século passado e não ao nosso. Os homens tinham a barba bem escanhoada, sem nenhuma costeleta visível. As mulheres (eu penso que havia duas) estavam com a cabeça descoberta. As fisionomias eram desconcertantemente “humanas” – ou, mais precisamente, vulneráveis. Era difícil pensar neles com a imagem negativa que assumem em Dickens – e muito menos como “classes perigosas”, como os pobres excluídos ou o lumpen-proletariado que fascinou os historiadores sociais aprendizes na década de 1960, e que Louis Chevalier nos ensinou a

considerar como uma patologia da cidade do século passado.¹ Eu, então, não sabia que os agentes carcerários vinham sistematicamente fotografando os presos desde a década de 1850, e que tais fotos já constituíam parte estabelecida da prática forense. As fotos de Bedfordshire pareciam-nos, mais, ser sobrevivências miraculosas, proporcionando-nos um raro vislumbre das realidades que tinham sido “ocultas da história” no passado.

Minha segunda foto vitoriana – ou, como agora me lembro, a primeira – consegui no verão de 1965. Visitara os cartórios e os presbitérios do Norte da Inglaterra em busca dos irlandeses católicos pobres do XIX, e mergulhara dias inteiros em depoimentos sobre manifestações turbulentas, em visitas e livros de padres. Na biblioteca Harris, em Preston, onde passava as noites quando o cartório fechava, tive a oportunidade de encontrar algumas reproduções de *Street Life in London* (1877)² de Thomson e Smith, e isso me conduziu à sua fonte: um livro então pouquíssimo conhecido, mas que depois foi reimpresso, e hoje é uma das fontes para construir o clima da época nas paredes dos *pubs*. As fisionomias eram, se pode dizer, até mais humanas do que as das fotos de Bedfordshire e eram tão diferentes quanto se possa imaginar das figuras espectrais de *London: A Pilgrimage* (1872), de Gustave Doré e Blanchard Jerrold – um livro que estava entrando em voga entre os historiadores do XIX.³ As figuras não se ocultavam nas sombras, mas sobressaíam ousadamente no plano frontal. No lugar de flamejantes bares que cintilavam no claro/escuro de Doré, duas figuras se destacavam entre os “habitues” do *pub* Whitechapel – uma mistura de homens, mulheres e crianças, conversando amigavelmente entre si num dia ensolarado, sentados num banco do lado de fora. As fotos eram impressas em sépia, no que agora sei ser Woodburytype; as gravuras fantasmagóricas de Doré eram executadas em preto-e-branco. As figuras de Thomson eram altamente individualizadas, muitas vezes não passando de duas ou três por gravura. Seus entretenedores de rua tinham instrumentos musicais de verdade – um violino, uma harpa, um violoncelo, um trombone; seu sorveteiro – um fornecedor de artigo barato – aparecia escavando a tina e parecia um parente próximo dos vendedores de sorvete

1 Chevalier, L. *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX siècle* (Paris, 1958), foi o texto seminal aqui, embora o paralelo nasça de estudos “sobre desviantes” na costa oriental da América e de uma fascinação com a ralé vitoriana nos anos 1960 britânicos, sugeriram que as “classes perigosas”, um termo que Chevalier plugou dos anos 1820 e dos anos 1830, tivessem uma ressonância particular e fossem um apelo aos dissidentes culturais.

2 Thomson, J. e Smith, A. *Street life in London*. Londres, 1877. O volume foi reimpresso por E.P. Publishers of East Ardsley, Wakefield, Yorkshire, em 1973.

3 Em 1970 foi reimpresso com uma excelente introdução de Millicent Rose, pela Dover Publishing Company de Nova York.

em triciclo, dos “*Stop me and buy one*” de minha infância. O homem que se deitava sob o portal numa das figuras Seven Dials de Thomson, fotografado no que parecia um chapéu “trilby”, bem podia ter saído de um filme de George Raft. Não menos desconcertantes eram as vistas de Londres devidas a Thomson. Os vendedores de rua, longe de estarem gesticulando selvagememente para as massas, como faziam nas ilustrações descritivas do mercado noturno de sábado, atendiam calmamente seus clientes, de modo mais parecido aos atuais meninos de rua do West End; o vendedor de mobília de segunda mão, fotografado em Monmouth Street – aquele último empório de envergonhada urbanidade imortalizado nas páginas do *Boz* –, vendia algumas bengalas bastante sólidas, que não destoariam numa das novas lojas de aparas de pinho. As figuras de Thomson pareciam solenes, até melancólicas, mas nenhuma ameaça pairava sobre elas, nem – com a exceção de “the Crawler” – uma abjeta pobreza. Era difícil imaginar que pertencessem ao mesmo universo de *The Wilds of London* (a melodramática exploração, por James Greenwood, das “profundezas da vida das camadas mais desfavorecidas”, que tanto fascinara, nos anos 1870, os leitores de *The Daily Telegraph*); o *Darkest England* de General Booth (que mostrava os pobres de Londres vivendo abaixo do nível de um cavalo de carroça); ou o *People of the Abyss*, de Jack London.

Minha excitação em relação à nova descoberta se misturou com culpa e vergonha. Aqui estava eu, suposto sabedor de algo sobre o século XIX, que estudara por três anos na Universidade e que tinha até mesmo começado a ensinar. Então, não tinha ouvido muito sobre Fox Talbot e nem pensara sobre fotografia, e se pensara fora como um fenômeno puramente do século XX. Pior ainda (eu me lembro de pensar culposamente) não me ocorrera imaginar como os habitantes do século anterior pudessem parecer. *Nada me havia preparado para qualquer semelhança conosco.*

De relance, pude ver que tanto a minha excitação quanto o meu desconcerto eram previsíveis. Como outros historiadores sociais de minha geração, eu era totalmente pré-televisivo e na verdade permaneci assim até há sete anos quando me casei com uma moderna. Fora criado em uma família religiosamente comunista, amante de livros; na qual, embora minha mãe fosse (em suas escassas horas de lazer) musicista, não havia espaço para prazer visual. Nossa própria casa era despida e, pelos padrões atuais, inacreditavelmente simples. Havia os Van Goghs e os Renoirs, que eu comprava para minha mãe como presentes natalinos ou de aniversário. Havia o busto de J.V. Stalin na prateleira da lareira da cozinha e um de Beethoven no quarto materno. Fora isso, nada; nem um simples ornamento. Eu reverenciava as bibliotecas – nos lares comunistas de minha infância “a biblioteca” (mesmo se não houvesse mais do que um par de estantes em uma cabeceira) era um objeto sagrado – mas suspeito que como ateu comprometido

teria pensado, ao ver imagens, como uma volta à mágica e à superstição. (Meus mentores históricos parecem ter sido formados em escola similar, e em seus livros encontro uma singular ausência de referência ao visual, mesmo quando impressos e desenhos poderiam representar de modo mais vívido o que eles tinham a dizer). Na Universidade, os documentos que estudei como referência eram legais e constitucionais, enquanto meu tema de estudo – a Inglaterra nos anos 1840 – incidia fortemente nos debates sobre as Corn Law e os escritos de economistas políticos. Intelectualmente, o *vade mecum* de meus estudos de doutoramento era o *Portrait of an age* de G.M. Young, um livro que nos cativou por pedir que ouvíssemos os vitorianos (ele queria dizer seus escritos) até que pudéssemos escutá-los falar⁴ (a idéia da palavra falada genuína – história oral – ainda não se encontrava no horizonte, embora quando surgisse, em 1968-69, alguns de nós a buscássemos com a mesma avidez que fizéramos com a fotografia, e, pela mesmíssima razão, acreditássemos que sem ela a história estaria morta).

Minhas noções do vitoriano eram totalmente literárias. Deviam muito às leituras da infância de *Oliver Twist*, *David Copperfield* e *Great Expectations* e estavam sendo reforçadas, em 1965, por um engajamento inicial ao Dickens “sombrio” de *Our Mutual Friend* e *Dombey and Son*. Ignorava totalmente a pintura vitoriana, algo que o nosso grupo de auto-ajuda de jovens historiadores, em Oxford, estava tentando remediar se engajando com os pré-rafaelistas. Mas este distanciamento do amontoado literário não se estendia para a arte popular (eu não penso ter ouvido a respeito de Cruikshank, embora deva ter visto suas ilustrações para o *Boz*).

Assim, estava totalmente despreparado para uma história que envolvia “maneiras de ver”, e que tomava o mundo de aparências como seu ponto de partida. Sentia dificuldade em reconciliar a cândida câmara e retratos íntimos, que estava começando a ver, com noções melodramáticas de “classes perigosas” ou noções marxistas das “massas”. Outras fotos, que vi então, aumentaram meu desconcerto – uma figura dos *fusillés* da Comuna de Paris, o rosto para cima, olhos abertos, em seus caixões;⁵ e uma peça alarmante de arte, de assunto evangélico, rabiscada em títulos em negrito numa porteira de fazenda (uma foto em *Hardy's Wessex*⁶); ciganos acampados em Hackney Marshes

4 Young, G.M. *Victorian England: portrait of an age*. Oxford, 1953; publicado, pela primeira vez, como um capítulo num trabalho de colaboração em dois volumes, editado por G.M.Young, em 1936.

5 A foto foi reproduzida in Bruhat, J. et al. (eds.). *La Commune de 1871*. Paris, 1960, p. 273.

6 Lea, H. *Thomas Hardy's Wessex: illustrated from photographs by the author*. Londres, 1913. As fotos, por terem sido quase contemporâneas do escrito de *Jude and Tess*, possuem interesse excepcional.

em *Living London* de G.R. Sim. Cada uma delas, a seu modo, era uma lembrança vívida de histórias que havia, de algum modo, esquecido e que não eram fáceis de ser incorporadas à história com “H” maiúsculo.

Por outro lado, não podia ter sido totalmente iletrado visualmente como, agora, penso ter sido. A partir dos dez anos, como uma criança, tinha sido fanático frequentador de cinema (não imagino o porquê), indo do Everyman, Hampstead para o “realismo poético” de Jacques Prévert, Marcel Carné e Marcel Pagnol; da Academia, na Oxford Street para os neo-realistas italianos (estes me impressionaram tanto que ainda encontro dificuldade em não pensar naquele país senão como um gigantesco estúdio); e os filmes de Hollywood vistos no Odeon, Swiss Cottage e Gaumont, Camden Town. Uma infância lendo *Picture Post* (possuíamos um grande estoque dela no subsolo), sem dúvida, me dispôs inconscientemente para associar fotografia com o realismo social e para esperar imagens “positivas”; enquanto uma ida ao espetáculo *Family of Man*, em 1956⁷ (ainda guardo o catálogo), deve subliminarmente ter me preparado para uma associação mais ampla de fotos com noções de “humano”. Este era o espírito reinante, quando começamos *Universities and Left Review*, em 1957, e um dos artigos principais, por Lindsay Anderson, defendia a exposição contra os seus detratores.⁸ Éramos nós mesmos, naquela época, partidários encarniçados do ‘*Free Cinema*’ – o retorno do documentário britânico de Lindsay Anderson e Karel Reisz – e também seduzidos pelas fotos de Roger Mayne, na Notting Hill.⁹

Em meus estudos históricos devo ter deparado com fotos vitorianas. Certamente, o rosto do senhor Gladstone me era familiar, e eu sabia (da *The Transition to Democracy* de O. F. Christie, que havia lido no sexto ano da escola) que os mineiros de Northumberland tinham tido o hábito de colocar cartões-postais dele na lareira. Mais recentemente, imerso no *London labour and the London poor* de Mayhew (1851), tinha visto muitos daguerreótipos (pensei neles como gravuras do XIX com um nome engraçado). Finalmente mencionaria que, talvez como resultado da propaganda trabalhista daqueles dias, havia sentido uma fascinação mórbida, desde a mais tenra infância, sobre os bairros

7 A exposição foi a ocasião de um ensaio pioneiro na desconstrução por Roland Barthes; ver “The Great Family of Man” em seu *Mythologies* (Londres, 1970, pp. 100-3).

8 Anderson, L. Commitment in Cinema Criticism. *Universities and Left Review*, vol.1, n° 1, primavera de 1957.

9 Estas fotos começaram a aparecer in *Universities and Left Review* – uma de suas plataformas públicas mais precoces – a partir do n° 5. Recentemente foram publicadas em *The Street Photographs of Roger Mayne* (Londres, 1993), uma coleção baseada na exposição de V & A de 1896.

mais pobres, de modo que qualquer coisa que, voyeuristicamente, promettesse um vislumbre de suas mais baixas profundezas, se tornava imediatamente sedutora. As figuras sombrias de Thomson e Smith, embora desconcertantes, vieram então, também, muito a propósito.

A ignorância não me inibiu de responder com entusiasmo à nova fonte e de comprar o que quer que pudesse pôr as mãos. Como outros, estava particularmente excitado com *Country Camera* de Gordon Winter (1966), o livro que talvez tenha sido o primeiro a captar a imaginação pública sobre a matéria da fotografia vitoriana, e, suspeito, que tenha orientado o trabalho pioneiro de History Workshop. Nosso primeiro seminário informal, em 1966, chamou-se “The English Countryside in the Nineteenth Century”; nosso terceiro *workshop* nacional, em 1968, aconteceu com o mesmo título; e nosso primeiro livro publicado, em 1975, foi *Village Life and Labour*. A partir da descoberta de Henry Taunt,¹⁰ o fotógrafo de Oxford cujo trabalho usamos no panfleto da *History Workshop* de 1972 e da *The Industrial Revolution and St Giles's Fair* de Sally Alexander, concentramo-nos nas fotografias e em como elas poderiam ajudar as publicações populares e na Série de livros *History Workshops* dedicando muito tempo e energia às ilustrações.

Uma das coisas desconcertantes, que me levou a trabalhar no presente ensaio, foi a verificação tardia de que, em nossa ignorância sobre os artifícios da fotografia vitoriana, muito do que reproduzíamos com tanto amor e anotávamos (como acreditávamos) tão meticulosamente era falso – era cópia, mesmo se na forma de documentário. Assim (sei agora), o grupo de ceifadores reproduzido (em sépia) na sobrecapa de *Village Life and Labour*, pitorescamente agrupado ao redor de feixes de milho, tinha sido cuidadosamente arrumado para parecer uma cena do gênero, enquanto a figura de um ceifador “northumbriano” é claramente um exercício na poética do trabalho. Meu amigo Gareth Stedman Jones (ou seus editores de ilustração) parece ter sido suscetível do mesmo engano. A edição de capa dura de seu *Outcast London* tinha uma das gravuras de Doré na contracapa; a edição Penguin, em 1978, tinha o “Poor Jo” extraordinariamente popular de Rejlander, uma alegada foto de um trêmulo menino de rua, na qual cada detalhe

10 Como Frank Sutcliffe de Whitby e outros fotógrafos locais do século passado, Henry Taunt, agora, é continuamente reproduzido. *The England of Henry Taunt* (Londres, Bryan Brown, 1973), *The Thames of Henry Taunt* (Londres, Susan Read, 1980) são seleções atrativas de algumas de suas estampas.

final fora adulterado (Rejlander pagou a um menino de Wolvehampton cinco shillings para a pose, vestiu-o com trapos e sujou seu rosto com fuligem).¹¹

Para a nova onda de história social como um todo, a descoberta da fotografia foi sobredeterminada e não era surpreendente que fosse tão extensamente e tão imediatamente levada avante. Então como agora correspondeu à procura por documentos “humanos” – uma das senhas de “história viva”. Parecia responder ao nosso apetite insaciável pelo imediato, permitindo-nos tornar literal e metaforicamente, testemunha ocular do evento histórico. Também prometia nova intimidade entre historiadores e seus sujeitos de estudo, permitindo-nos, se não bisbilhotar o passado (um papel a ser atribuído ao testemunho oral), ao menos vê-lo, em termos diários, “como era”. Outra de nossas metas, que parecia vir junto, era a de dar nomes e caras à, até então, multidão anônima – as “massas”, objeto da nova onda de história social a fim de salvá-la da “enorme condescendência” da posteridade. Com sua variedade heterogênea de disposições e sua preferência pela esfera privada à pública, a fotografia era também particularmente atrativa para os que queriam fugir ao mundo de motins e rebeliões – o grande terreno de E. P. Thompson in *The Making of the English Working-Class* – e salientar mais o que era chamado (não sem traço de condescendência) de povo “comum” e de vida “cotidiana”.

O *annus mirabilis* do renascimento fotográfico, o ponto no qual, quer institucionalmente quer esteticamente, se diz ter atingido a maioridade, é 1972, o ano em que o Arts Council equipou o seu primeiro escritório fotográfico no país e o National Portrait Gallery contratou seu primeiro curador fotográfico. Mas o quanto me é dado saber no que diz respeito a cartões-postais históricos e *cartes de visite*, um mercado parece ter crescido desde os primeiros anos dos 60, e, para a fotografia de “interesse de estrada de ferro”, ainda mais cedo. Entre historiadores profissionais, a descoberta de velhas fotos prefigurou séries de pequenos estímulos que levaram adiante a idéia do visual. Em Leicester, a *única* Universidade que deu algum auxílio à história inglesa local, o professor Hoskins defendeu vigorosamente a “história visual”, embora seu ponto de

11 Jones, E.Y. *Father of art photography, O.G.Rejlander, 1813-1875*. Newton Abbot, 1973, p. 27; Newhall, B. *The history of photography*. Londres, 1972, p.74; Gernsheim, H. e A. *The history of photography*. Londres, 1969, pp. 246-7. Há uma excelente detalhada discussão desta imagem em Stephanie Spencer, O.G. Rejlander's Photographs of Street Urchins, (*Oxford Art Journal*, vol. VII, nº 2, 1984), e outra mais genérica em Taylor, R. The Victorian London Photograph: Realities Recorded?, (*London Journal* VII, nº 2, Winter, 1982, pp. 205-7). Rejlander, um sucesso, foi pintor antes de abraçar a fotografia e suas fotos eram compostas como exercícios de arte narrativa.

apelo fosse mais para a cultura material e paisagem do que para a representação visual delas; um de seus colegas, o professor Jack Simmons, publicou o multivolume *Visual History of England*, do qual oito títulos apareceram por diferentes autores, entre 1963 e 1968.¹² Numa esfera totalmente diversa, a British Printing Corporation, encorajada por A.J.P. Taylor, o primeiro historiador sênior a defender a causa da fotografia, reuniu vasto conjunto de fotos para *History of the Twentieth Century*, publicação em série.

O primeiro livro a usar velhas fotos não como ilustrações ou como um pretexto para comentário do autor, mas como textos substanciais em que as fotos falam por si, com o poder de fazer sua própria narrativa, foi *Country Camera* de Gordon Winter, publicado pela *Country Life* em 1966 e mais tarde reimpresso, primeiro por David & Charles e depois pela Penguin. Em parte devia-se a circunstâncias românticas das descobertas do escritor – como o prefácio nos contou, ele tinha recuperado alguns de seus slides de uma horta de alface¹³ – e da preferência por um novo apetite pelo visual, que em meados dos anos 1960 manifestava-se em todas as esferas da vida nacional. O livro de Winter foi publicado em um tempo peculiarmente oportuno. Coincidiu com o nascimento (ou renascimento) do que Ronald Blythe (ele próprio também deu sua contribuição) enfaticamente descreveu como “o culto nacional das pequenas cidades”;¹⁴ a cristalização de uma nova pastoral, em relação ao ambiente (o que mais tarde foi chamado de ecologia); e o crescimento de uma nova rusticidade no mercado de bens de consumo e de desenho. A contracultura, posto que em uma de suas plataformas promovia a idéia da cidade de 24 horas, era, por outro lado, ecológica e abria a porta para a emergência da agricultura “orgânica” e para fanáticos por alimentos integrais. Laura Ashley, que inaugurou sua primeira loja em 1968, projetou a “a milk made look” como uma espécie de traje nacional alternativo; enquanto a impressionante performance de Julie Christie como Bathsheba, no filme versão de *Far from the Madding Crowd* (1967), transformou o bordado inglês na última moda. Assim foi, talvez, que o livro de Winter teve numerosos epígonos (entre eles, dois álbuns posteriores do próprio escritor) ao passo que seus dois antecessores (ou primos mais velhos), Peter Quennell de *Victorian*

12 As séries, “desenhadas para dar uma apresentação pictórica compreensível da história moderna britânica”, fazem uso de litogravuras e gravuras para suas ilustrações. Chaloner, W.H. e o volume de Musson, A.E. *Industry and technology*, publicado em 1963, utilizam fotos somente para o trabalho fabril do século atual.

13 Winter, G. *A country camera, 1844-1914*. Harmondsworth, 1973, p. 9.

14 Blythe, R. *Akenfield, portrait of an English Village*. Londres 1964, p.16.

Panorama (1937)¹⁵ e O.J. Morris de *Grandfather's London* (1956)¹⁶, desapareceram da vista do público.

Escolas,¹⁷ sob a influência de pedagogias que exaltavam a “representação de ícones”, foram mais receptivas em aceitar a fotografia – e de longe mais críticas e autoconscientes de seu uso – do que historiadores universitários, que emprestavam sua dignidade e autoridade a livros de cafeteria e artigos de suplementos coloridos dominicais, mas não mostravam interesse em incorporar as velhas fotos a seus materiais de ensino ou fontes primárias.

Mas foi acima de tudo em localidades do interior que, nos anos 1970, o gosto por fotos históricas lançou raízes, guiando para a descoberta do trabalho de esquecidos fotógrafos locais e para a animação do meticulosamente preservado, mas até agora não usado, escondido nas bibliotecas públicas. Correspondia a uma tendência na pesquisa, deslocando o interesse pelo início dos tempos modernos – território original do renascimento no pós-guerra da história local inglesa – para os séculos XIX e XX e das fontes manuscritas para as orais. O fluxo de livros “Nós lembramos” que foram despejados das gráficas locais e comunitárias, ou algumas vezes da biblioteca pública, abriram os conteúdos de álbuns familiares à vista do público, como por exemplo aqueles publicados pelos Manchester Studies,¹⁸ Centerprise em Hackney e Queenspark em

15 O livro de Quennell, subtintulado “Um levantamento da vida e da moda a partir de fotos contemporâneas”, se abre com um capítulo sobre “Os inícios da fotografia”.

16 Morris, O.J. *Grandfather's London*. Londres, 1956. Este é um livro enigmático. As fotos foram aparentemente tiradas em Greenwich nos anos 1880 para ilustrar uma palestra sobre as condições do pobre. O ministro batista que as encomendou planejou aparecer em algumas delas, e, tanto no teor como no estilo da matéria, elas eram notavelmente similares às de Thonson e Smith de 1877, *Street life in London*. O.J. Morris, o compilador do volume, era um historiador de transposições. Ajudado por Annie M. Bell de Norwood, “minha principal guia para um período ... que ela vivamente se lembra”, e se apoiando sobre outras fontes locais, ele conseguiu executar um notável trabalho de detetive sobre fotos individuais e produzir um comentário informativo excepcionalmente completo. *Grandfather's Greenwich*, Glenecross, A. 1972, é uma seleção posterior do mesmo conjunto de negativos.

17 Sobre a evolução nas escolas, ver Gosden, P.J.H. e Sylvester, D. *History for the average child*, 1968, pp. 62-3, que salientou ser a educação pictórica mais utilizada na educação primária do que na secundária; Rogers, P.J. “The Power of Visual Presentation”. In: Dickinson, A.K. e t al. (eds). *Learning history*. Londres, 1984; Steel, D.J. e L. Taylor, L. *Family history in schools*. Chichester, 1973, pp. 85-96; Unwin, R. *The visual dimension in the study and teaching of history*. Historical Association, 1981.

18 A exposição dos Estúdios Manchester, de 1982, “Family Albums”, detalhando os conteúdos, a data e quando foi tirada cada foto, e privilegiando ocasiões de feriados, foi o núcleo original do agora notável “Documentary Photography Archive”, tirado principalmente de álbuns de família no distrito de Manchester.

Brighton. A série Batsford Victorians and Edwardians é bem conhecida, mas muito mais interessante, prefigurando o projeto massivo cidade pela cidade, empreendido nos dias atuais pela companhia Alan Sutton de Gloucestershire, a da Hendon Publishing Company, um negócio de apenas um homem com início em um moinho abandonado. Partindo do alto Pennines, com um álbum sobre a cidade natal do proprietário (Colne), esparramou-se ecumenicamente sobre todo o país, embora principalmente ao norte do Tâmis. As séries, impressas em demi-oitava, dependiam quase inteiramente das vendas locais; baseavam-se em fontes destas comunidades e captavam as energias tanto de seus historiadores e de seus bibliotecários quanto as da vizinhança. A publicação foi lançada em 1971 com um único título. No ano seguinte, 13 novos títulos foram publicados e as vendas atingiram o pico em 1976, quando saíram outros 24 e mais 13 reimpressões; por volta de 1981, estas atingiram 37 por ano; embora detendo, nessa época, uma lista de 147, novos títulos ainda estavam saindo.¹⁹

Quando os historiadores, pela primeira vez, se voltaram para as fotos antigas, esse era um modo de modernizar o tema, de trazer e de diminuir a distância entre o passado e o presente. Prometi transformar nossos temas, metaforicamente falando, em contemporâneos, fisionomicamente reconhecíveis como semelhantes a nós mesmos, quaisquer que fossem os contrastes em comportamento e vestimenta. Era uma maneira de ver a sociedade do XIX com os olhos do XX, ou, como um historiador da fotografia ponderara, ver que “o então pode também ser o agora”. Os temas mudaram com a virada historicista na cultura britânica e o crescente desencantamento com a promessa do modernismo, uma inversão que pode ser datada retrospectivamente para o final dos 1960. As imagens passaram a ser escolhidas – também pelos próprios historiadores – não por exigência da forma das coisas a vir, ou como uma exemplificação daquelas unidades maiores que transcendem a simples divisão temporal, mas por sua aura de “passado”.

Foi fundado em 1985 e agora pertence à Manchester City Records. Ver Linkman, A. “Today’s Photographs, Tomorrow’s History”. In: Hallet, M. (ed.) *Rewriting Photographic History*. Birmingham, 1989, pp. 33-5.

19 Informação de Henry Nelson, o proprietário da firma. Números destes folhetos – por exemplo, “Vintage Middlesborough”, “Darlinton as It was” – estão agora em sua quinta, sexta, sétima ou oitava impressão. O primeiro folheto – sobre Colne – foi preparado por Wilson Spencer, o bibliotecário da cidade, e bibliotecários foram compiladores de muitos dos volumes subsequentes. Muitos dos volumes de Alan Sutton vêm da mesma fonte. A referência devia ser feita também a E.P. of Wakefield da série “Old and New”. Uma análise destas reimpressões está em Viner, D. Is There Life and Tradition Yet? *Social History Curators Group Journal*, 18, 1990-91.

A história que acompanhou essa transformação, como apareceu nos projetos escolares, estantes de museus e exposições, suplementos dominicais coloridos e livros de balcões de café, caminhou em direção a uma dialética do “agora” e do “então” e não – como numa narrativa histórica mais tradicional, com seqüência de eventos ou leis de mudança desenvolvimental – de “antes” e “depois”. Em lugar do passado ser um prelúdio para o presente era uma alternativa para ele, uma imagem invertida do modo que vivemos agora, e fotos “da época” foram selecionadas de acordo com essa visão.

Uma razão pela qual a exibição de velhas fotos foi adotada com tanto entusiasmo nas escolas primárias, como um modo de iniciar as crianças mais jovens no pensamento histórico, deveu-se à representação gráfica da alteridade²⁰. Uma inspiração similar parece ter animado os compiladores dos álbuns de história local e publicações ilustradas. Algumas vezes isso é feito explicitamente – como também quando velhas fotos são publicadas nos jornais locais com dois conjuntos contrastantes de imagens intituladas “agora” e “então”, exemplificando a oposição entre o passado e o presente. Mesmo sem isso, os escritores de legenda parecem achar difícil resistir a determinar o olhar, algumas vezes com a intenção de listar casualidades (como no *Victorian and Edwardian London* de John Betjeman)²¹, algumas vezes para surpreender o leitor, ilustrando a magnitude de mudança recente. “Liskeard Cornwall, c. 1914”, aponta uma legenda, um companheiro para escrever a história da família. “Uma figura muito evocativa do período. Note a loja de chapéu e a ausência de tráfego”.²² “A idade anterior ao bikini”, diz outra legendando uma das fotos “cândidas” de Paul Martin das duplas de canoagem nas areias de Yarmouth.²³ A legenda para uma figura dos anos 1930 de uma luta no *playground* levanta outro conjunto de dualidades que, embora genuinamente perceptivo, parece dever tanto aos temores atuais sobre lei e ordem, como a um esforço em reconstruir o passado. “Um dos contrastes mais notáveis do nosso tempo”, continua a legenda, “é a formalidade comparativa daqueles que observam a luta, como também o que ocorre

20 “*Photo-antithesis...* tem sido usada, há tempos, por professores para contrastes vívidos – por exemplo passado e presente, cidade e campo, classes sociais diferentes”, (Steel and Taylor, *Family History in School*, p. 93).

21 Betjeman, J. *Victorian and edwardian London from old photographs*. London, 1969.

22 Steel, D. *Discovering your family history*. London, 1980, p. 125.

23 Bentley, N. *Victorian scene*. London, 1968, p. 267.

com a organização das crianças formando ordeiramente um anel em torno de jovens (e enlavados) boxeadores, uma visão muito improvável atualmente.”²⁴

Se tais fotografias focam, como sempre fazem, sobre o “comum” e o “diário” isso é porque, com as subseqüentes metamorfoses no tempo, elas se tornaram, retrospectivamente, curiosidades. A rua, na qual não se vê um só carro, mas somente uma bicicleta ocasional ou crianças empurrando arcos, é um pátio de recreio de risco, um passeio, ou, mais, é a curva original do que hoje seria uma auto-estrada de seis pistas. A loja com o tosco letreiro na janela e o proprietário na entrada se torna um emblema de individualismo, o letreiro do Mazawette Tea é um lembrete de bens de consumo desaparecidos. As marinhas lembram o tempo em que a praia de Brighton era cheia, de *pier a pier*, e dificilmente se via uma pedra; quando Torquay (“A Nápoles inglesa”) era a rainha dos balneários ; quando pacotes de viagens eram desconhecidos e quando, no lugar dos Walkmans da Sony na praia, havia pierrôs. Para as crianças, atualmente em fase de crescimento, acostumadas à televisão – e ao technicolor – desde as mais tenras idades, as velhas fotos, mesmo se apresentadas em nome da “história viva”, devem parecer, sempre, inconcebivelmente remotas. O fato é que elas ainda as marcam como criaturas de outra época, enquanto suas cores, se branca ou preta ou sépia, situam-nas indelevelmente como do “período”. Os rostos no estúdio fotográfico – distantes, reticentes e reprimidos como os que não estão acostumados com câmeras fotográficas – podem parecer de outra raça. O grupo, fracionado com fileiras cerradas de excursionistas alinhados para uma foto em conjunto, dificilmente poderia ser mais anacrônico num tempo em que feriados de agosto estão se tornando mais raros.

O efeito cumulativo dessas descobertas, pelo menos na imaginação popular, e embora subliminarmente, na de historiadores, foi criar uma iconografia do passado nacional (o passado recente de qualquer forma), no qual o estilo de vida mais que o político ou econômico, se torna o tema das grandes narrativas da história. As velhas fotos também ofereceram toda uma nova galeria de caracteres nacionais, personificando fortunas familiares e tipos ocupacionais. Pescadores, que por causa das peculiaridades de sua profissão e de seu modo de vida não aparecem de modo algum nas principais correntes econômicas e da história social, aqui expõem seu orgulho com suas roupas, suas botas marítimas e suas camisetas, a classe mais fotografada (e a mais pintada) dos trabalhadores do século XIX britânico, e o tema de um dos textos básicos da fotografia, as

24 Garotos brigando. *Sem referência.*

figuras Hill/Adamson Newhaven de 1843. Mais espaço é dado aos trabalhadores de munições da Primeira Grande Guerra do que às datilógrafas muito menos exóticas. De um lado, estas fotos proporcionaram uma nova visibilidade ao mundo do desfile e da moda, ou àqueles a quem os vitorianos chamavam o Upper Ten Thousand (pode-se imaginar que o rico gastava seu tempo inteiro jogando croquete, tão fielmente fizeram a reimpressão de álbuns seguir as convenções e a coreografia da sociedade retratada). Por outro lado, por assim dizer, eles emanciparam o pobre, dando devido espaço aos empregados domésticos e ao seu ambiente – a mais simples e maior categoria ocupacional em meados da época vitoriana – e, na busca do antigo e do pitoresco, voltaram para as figuras do comerciante de rua quase tão obsessivamente como Henry Mayhew o fizera.

No que diz respeito ao século XIX britânico, o efeito dessas imagens foi profundamente revisionista, desafiando a história e a literatura em seus esconderijos, minando estereótipos existentes e pondo padrões novos em seus lugares. O mercantilismo do século passado, denunciado pelos Tories e socialistas por sua qualidade inferior e falsa aparência, parece entretanto mais atraente quando o vemos ajustado ao período (mesmo a “gabolice” de milionários intragáveis, que fizeram suas fortunas a partir do lixo e negociaram sobre o temor de doenças, pode parecer momentaneamente benevolente quando observamos o vernáculo de seus anúncios, decorando a tábua de limpar carne, expostos em um ônibus puxado a cavalo). O lojista, também, é retrospectivamente, pelo menos pictorialmente, reabilitado. Na pessoa do açougueiro da rua principal – uma ilustração favorita nos livros de paisagens locais –, ele é um Napoleão do comércio, flanqueado por um pequeno exército de assistentes, e tendo como fundo montanhas de produtos, como perus natalinos amontoados até nas cornijas da frente da loja.

Do mesmo modo, na foto industrial, um gênero entusiasticamente usado pelos empregadores vitorianos e que correspondia perfeitamente ao trabalho evangélico doutrinário, execução de tarefas variadas aparece como labuta honesta. Fotografado, talvez devido unicamente às dificuldades de iluminação, ao ar livre e em ambientes fora de casa, o trabalho vitoriano, sob o olho da câmera, parece retrospectivamente heróico, e aqueles que nele se engajaram, se, apenas por causa do posicionamento da câmera (fotógrafos abaixados no seu trabalho), parecem indomáveis. No lugar do alfaiate de perna recurvada, sentado em sua mesa; o tuberculoso afiador de Sheffield tossindo desbragadamente; ou a costureira mourejando no sótão por sua sobrevivência, temos o robusto ferreiro, um Vulcano em sua forja; os mineiros reunidos para uma foto, demonstrando sua determinação ao trabalho; os operários das ferrovias, de ombros largos,

executando – ou descansando – milagres de labuta. No lugar de caixões mortuários temos uma floresta de mastros, guindastes e carregadores; velhos e enrugados lobos-do-mar sentados nas paredes dos portos; pilotos olhando sobranceiramente o mar. As trabalhadoras como focalizadas pelos fotógrafos vitorianos são, se é que são, muito mais robustas – testas largas, mãos nos quadris, flagradas na dignidade dos estúdios Wigan,²⁵ jovens pescadoras de arenque escocês, orgulhosamente em pé ao lado de suas cestas.

A fotografia deu uma face humana ao vitorianismo, e é possível que ao fazer isso tenha ajudado na reabilitação dos “valores vitorianos” perante o gosto público se não em sua mente, associando-os a grupos pequenos e a piqueniques mais do que a albergues e a Lei dos Pobres. Símbolos de vergonha dos anos 1890 e seguintes, e que no discurso do progressismo de Bloomsbury transformam-se em alcunha para o claustrofóbico e o reprimido, “valores vitorianos” apareceram sob uma luz muito mais benevolente quando vistos através do olho da câmera. Vitorianos eminentes não mais parecem prepotentes quando fotografados na dignidade tranqüila do estúdio fotográfico, menos ainda quando a foto foi executada, como no conhecido trabalho de Julia Margaret Cameron, na melhor maneira dos retratos românticos.²⁶ Os patriarcas vitorianos perderam sua capacidade de aterrorizar, quando retratados – uma foto montada num cenário favorito do ar livre – presidindo um piquenique familiar ou olhando a relva. No lugar dos pequenos remendões ofegando atrás de mulas em movimento, as conhecidíssimas litografias que ilustram as investigações fabris dos anos 1840, ou as figuras patéticas de crianças nas minas, deparamos com fileiras e fileiras de artesãos em pé encarando-nos, em dignidade congelada, em trabalhos fotográficos; ferroviários, à vontade, construindo o Crystal Palace; costureiras inclinadas sobre suas costuras, pacientes como Griselda. Mesmo as crianças operárias são transformadas. Em certo livro de reproduções, uma operariuzinha é fotografada, em 1861, com a sua família: “A despeito da modéstia de suas roupas” o texto conta-nos, “tudo indica uma respeitabilidade virtuosa e difícil de ser conquistada”²⁷

No caso dos anos da depressão, os anos 1930, outro *locus classicus* na atual redescoberta e reciclagem das fotografias de época, as posições estão de algum modo

25 Para fotografia em Wigan, Hannavy, J. *Pictures of Wigan*. Wigan, 1978; *Working in Wigan Mills*. Wigan, 1987.

26 Ver a discussão muito interessante do trabalho de Julia Margaret Cameron em Bartram, M. *The pre-raphaelite camera: aspects of victorian photography*. London, 1985.

27 Thomas, A. *Time in a frame: photography and the nineteenth century mind*. New York, 1977.

invertidas. Aqui é a história que é revisionista, a fotografia é hegemônica. A primeira traça o progresso de modernização, o surgimento de novas indústrias, avanços na saúde pública, a propagação da idéia de bem-estar, a convergência da “opinião média”, a nova fé no planejamento e a expansão de uma cultura de lazer na qual a distinção de classe foi relegada a um plano secundário. Imaginativamente esses fatos não podem competir com uma visualização da Inglaterra, que – por motivos que têm mais a ver com os fotógrafos do que com seus temas – se fixa obsessivamente na insígnia de classe, ligando-se aos bairros pobres e ignorando as grandes propriedades e os subúrbios. Nem pode desalojar aqueles ícones derivados do documentário fotográfico, que com o tempo se imprimiu na consciência nacional, tanto na Grã-Bretanha como nos Estados Unidos e na França, e que se tornaram parte do repertório internacional de arte – o caminho no qual, visualmente falando, em publicações populares e pela televisão, os anos de depressão voltam a nós –, as atormentadas faces dos trabalhadores urbanos de Humphrey Spender, observando as diminutas oportunidades e prosseguindo incompreensivelmente em suas tarefas diárias;²⁸ as figuras sonâmbulas que assustam à meia-noite as ruas de Paris do Brassai;²⁹ o para cima e para baixo de Bill Brandt, o desempregado que evita o olhar das crianças na esquina, cabeça abaixada, ombros acorundados, pés que se arrastam, como a névoa e a bruma entrando na multidão;³⁰ o colhedor de ervilha itinerante da série “Mãe Migrante” de Dorothea Lange, com uma criança em cada ombro gritando em seu pescoço, seu rosto – que poderia ser uma pintura narrativa vitoriana – em um gesto de desafio magnífico.³¹

28 Spender, H. *Worktown people photographs from Northern England, 1937-38*. Bristol, 1982. Estas foram fotos tomadas como parte do inquérito de Mass Observation em Boston. Ver também a autobiografia de Spender. “*Lensman*”, *Photographs 1932-1952*. London, 1987.

29 Há uma coleção de Brassai, acessível embora em proporções diminutas, no Thames & Hudson nas séries “Photofile”.

30 As invenções pictóricas de Bill Brandt – seus grupos montados em cenários de teatrais e cenas coreografadas; seu uso de iluminação expressionista de alta qualidade e preferência por cenas noturnas (ou de crepúsculo) – estão se tornando mais e mais aparentes em cada retrospectiva. Para a mais recente exposição e avaliação, ver Jeffrey, I. *Bill Brandt: Photographer, 1928-1983*. London, 1993. A famosa série de TV “Upstairs, Downstairs” aparentemente se baseou em seu trabalho de 1939, *The English at home. The story of popular photography* (ed. Colin Ford, London, 1989, p. 26).

31 Para a série “migrant mother”, ver Fleischhauer, C. et al. (eds.). *Documenting America, 1935-1943*. Berkeley, 1988, pp. 8, 16-7, 20, 25-6, 30, 34, 36, 41-4, 68-70.

Historiadores, como qualquer pessoa, esperam que uma foto conte uma história e assim estamos malpreparados para as que não contam uma, porém duas, ou pior, no caso de um instantâneo de uma família não identificada – talvez por aquela razão notoriamente subtilizada na reciclagem de velhas fotografias – não conte nada. Quando estamos escolhendo ilustrações tendemos a cair abruptamente para o icônico – a imagem que simbolizará um todo maior. Idealmente a foto seria transparente, um objeto correlato da verdade. Temos pouca paciência com figuras que guardam seus segredos: a meta ao usá-las é mostrar a história “como foi”. A exegese é tipicamente uma questão de leitura profunda para levantar detalhes, não para identificar narrativas reprimidas. Idealmente a foto, se é bem escolhida – como o testemunho oral ou, pelo mesmo motivo, o documento do arquivo – falaria por si.

Matthew Brady, o fotógrafo americano que persuadiu o governo federal a patrocinar um registro visual da Guerra Civil, descreveu a fotografia como o “olho da história”. Ele invocou a história no sentido de Tucídides como um ato comemorativo, preservando muitas ações que, de outro modo, seriam esquecidas, elaborando um registro para o futuro, e é neste sentido que usualmente se discute a matéria – seja, nos debates atuais sobre “realismo” e “representação”, ou nos mais antigos (como a própria fotografia) se a câmera pode ou não mentir. Mas a “descoberta” de velhas fotos, e seu uso disseminado para efeitos da atualidade, se em ilustração popular, *clips* de televisão, mostras de museus ou pacotes de ensino, coloca uma questão inteiramente diferente, que tem a ver com o significado que uma figura adquire *retrospectivamente*, no curso de sua carreira subsequente, algo que poderia ter sido tomado como propósitos totalmente mundanos – digamos a foto de uma bicicleta em julho de 1914 – em uma fonte de excitação estético (e reflexivo). O poder dessas figuras é o contrário do que elas parecem. Podemos pensar que nos encaminhamos a elas, em busca do conhecimento do passado, mas é o conhecimento que nos leva a elas que as faz historicamente significativas, transformando uma oportunidade residual maior ou menor do passado em um precioso ícone.

O “olho da história” voltado para si estaria à mercê do que se vê, e na ausência do método crítico, mesmo rudimentar, uma velha foto é sujeita apenas a ser usada como se fosse uma transparência, mostrando-nos, em detalhe natural, a história “como foi”. Se não estamos à mercê destas imagens e se queremos usá-las para construir novas narrativas ou perseguir problemáticas diferentes, devemos estar preparados para tomar uma distância crítica. A análise de gênero ajudaria, não somente em identificar, ou tentar identificar, os complexos imaginativos que estruturam as narrativas da fotografia, mas também em mostrar as imagens arquetípicas, destacando-as – o massacre dos ino-

centes. Como nas figuras de maio de 1945 de Bergen-Belsen que, como Susan Sontag³² e Theodor Adorno entre outros registraram, mudaram a consciência história de uma geração; os horrores da guerra, como aparece na criança de Biafra sugando um seio murcho, ou uma mão se erguendo do campo de defuntos em Gettysburg; a liberdade das ruas, como nas fotos imensamente populares da “cândida câmera” de Paul Martin de crianças de Londres, cabriolando no rastro dos carros de irrigação ou volteando os postes de iluminação.³³ A atenção à ideologia também ajudaria. O culto vitoriano do gênio, e talvez a própria frenologia, ajudariam a explicar o poder dos retratos de Julia Margaret Cameron, na medida em que o que ela se propôs, a partir do seu magnífico Tennyson, foi transmitir a essência da grandeza a seus visitantes; igualmente o romantismo aristocrático ou byroniano podia ser útil na avaliação do cabelo espesso de seu Herschel ou as tranças flutuantes de sua Ellen Terry. Em tempos mais recentes, o que podia ser chamado de “pastoral urbana” – descendo em uma linha da colaboração de Utrillo e Atget, um pintor e um fotógrafo unindo forças para fazer um carrossel das ruas de Paris; e outro do café-concerto e do cabaré – pode ajudar a avaliar algumas de nossas imagens fotográficas mais constantes da cidade, tais como aquelas que se vendem, em edições piratas, em estandes noturnos em Covent Garden ou que se penduram nos *pubs* como reproduções de época.

É curioso constatar que os historiadores, que normalmente são tão enfadonhos sobre o status da evidência em seus documentos, se contentem em tomar as fotos como verdade e tratá-las como reflexos transparentes do fato. Podemos aprisioná-las para botar para fora o que – para nossos propósitos – é detalhe mexeriqueiro;³⁴ mas não nos sentimos obrigados a questionar, ou elaborar sobre o tema da autenticidade da figura, para indagar sobre sua proveniência, ou para especular sobre por que algumas figuras estão lá e outras, que se podia esperar estarem presentes, não estão. Nós nem sempre seguimos as regras elementares de nossa profissão, tais como perguntar o nome do fotógrafo, as circunstâncias nas quais a foto foi tirada ou sua data. Conseqüentemente,

32 Sontag, S. *On photography*. Harmondsworth, 1979, p. 19.

33 Jay, B. *Victorian Candid Camera: Paul Martin, 1864-1944*. London, 1973.

34 As legendas de fotos são sempre muito “esclarecedoras”, sugerindo que estamos familiarizados com a matéria e sabedores de seus mais íntimos sentimentos e pensamentos. Como Michael Baxandall aponta, em outro contexto (“Exhibiting Intention” em Kard, I. and D. Lavine, S. (eds.) *Exhibiting Cultures; The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington, 1990, pp. 35-6), tais rótulos não são descritivos “no sentido comum”; eles são atos de interpretação disfarçada como ajudas verbais.

não temos uma sistemática, como faríamos quando usamos um manuscrito ou uma fonte impressa, de colocar aspas, metaforicamente falando, em volta de velhas fotografias; nem, mesmo se as estamos usando para desenvolver a um argumento, utilizar notas de rodapé ou referenciá-las. Tudo o que aparece é um mero crédito – “Coleção Mansell” “Biblioteca de Gravura Mary Evans”, “Museu da Vida Rural Inglesa” – como se o depositário tivesse a mesma autoridade da fonte. Trinta anos após, não há sequer rudimentos de um procedimento academicamente concordante que permitiria fossem as fotos tratadas com a alta seriedade devida a fontes muito menos problemáticas. Como um curador expressou causticamente: a maioria delas é tratada como “coisa de pouco valor”.³⁵

Em museus, para seguir o argumento de Gabriel Porter, o uso de fotos não é mais digno. Enquanto artefatos materiais são cuidadosamente classificados, de acordo com a idade, gênero e proveniência, os registros fotográficos ou as ampliações, dramatizando “o olhar do passado” e recriando, talvez algum lugar de trabalho ou interior doméstico, são tratados como auto-explicativos. “No objeto *coleção* [o itálico é da citação] cada item é identificado; a produção e o uso são gravados; a aquisição pelo museu é anotada com uma transferência de documento; os materiais contextuais são investigados... Por outro lado no *arquivo* fotográfico... a imagem fala por si e para si.”³⁶

Fotos, se vamos usá-las como ilustração histórica, ou como evidência empírica sobre o passado, necessitam da crítica histórica. A análise formal, em termos de composição, luz e enquadramento – a gramática da fotografia – pode contar-nos algo sobre o alvo da câmera, digamos, os trabalhos fotográficos cuidadosamente coreografados, o divertido instantâneo do feriado, o retrato estilizado da criança. O encadeamento registrado, iluminando o visível pela evidência de coisas não vistas, e enfocando sobre o que a moldura exclui, podia ajudar-nos a agrupar os contextos originais, como tem sido feito, em qualquer parte, no caso da coleção Manchester de álbuns de família. Registros criminais, ou médicos, poderão certamente dar novo significado às fotos do século XIX. A análise de gênero, tal como seria aplicada rotineiramente a um texto literário, poderia ser usada para detalhar as escolhas estéticas, fechadas ou abertas, para o fotógrafo, digamos “paisagens” da rua principal (uma favorita em reprodução corrente). Ou – uma das grandes ausências – das de história natural. Acima de tudo, se estamos ou não à

35 Roger Taylor em conversa com o escritor, setembro de 1992.

36 Porter, G. “The Economy of Truth, Photography in Museums”. *Ten*8, 34, Autumn, 1989, pp. 20-33.

mercê da inconsciência ótica, tal crítica teria de se estender para o aqui e agora, perguntando por que uma foto é, em termos contemporâneos, atraente.

Fotos do século XIX, ou, de qualquer maneira, aquelas reproduzidas em anos recentes, foram totalmente fabricadas autoconscientemente, tendo em vista o efeito narrativo ou visual. No caso de fotos ao ar livre, os modelos ou materiais sempre tiveram de ser subornados ou pagos por sua complacência; e podiam ser vestidos para a ocasião – de preferência como Curtis vestiu seus índios americanos – para dar-lhes uma aparência mais tradicional. Como um câmara de 1872 se expressou:

“Há alguns dias, ofereceram-me uma grande oportunidade de tirar fotos de ceifadores, às quais não estava apto a avaliar. Tive muitos problemas para burilar os homens, arranjar vagões e cavalos e outros acessórios, de modo que se compusessem bem, e, depois, esperamos até que o momento ideal do dia chegasse, quando, pensei, o melhor efeito de luz e sombra ocorria e fotografei a cena.”³⁷

Um tema ainda mais difícil – reportado no *The Photographic News* em 9 de outubro de 1885 – foi o de um sapateiro politizado:

Meu modelo... casualmente passou pela porta do meu estúdio, e, como ele estava muito sujo, assaltou-me a idéia de que seria possível tirar uma foto dele, se conseguisse pô-lo sentado. Dei um jeito de conhecê-lo e logo descobri que sua profissão era a de sapateiro e sua grande fraqueza, a política. Após muita conversa, consegui tê-lo no estúdio; porém aventurei-me diretamente a lhe sugerir pousar para uma foto, o que foi o sinal para ele se encaminhar em direção à porta. A cerveja logo o convenceu a ficar e levou só dois ou três minutos apanhar um caixão vazio, uma velha caixa, barbante e papelão.

A maior dificuldade era torná-lo mais desarrumado ainda do que estava, e quando pedi para tirar o casaco, ele saltou e disse: ‘Não; meus amigos não me reconheceriam assim.’ Consegui a expressão tornando-o excitado sobre os últimos discursos (políticos), e ao final, perguntei-lhe se sabia algo sobre a derrota do Governo e a dissolução do Parlamento, quando ele esticou ao máximo o seu pescoço e disse: ‘Governo derrotado! Aonde?’ – e então eu o cliquei. A próxima tarefa era construir uma loja de sapateiro; o que fiz em meu estúdio de edição, e, então, imprimir a foto.³⁸

Os realistas sociais, ou fotógrafos documentaristas, dos anos 1930, embora gostassem muito de posições naturais informais e espontâneas, estavam presos a convenções

37 “Useful to Artists”, by “Only a Photographer”, *Photographic News*, 19, July 1872.

38 *Ibid.*, 9 de outubro de 1885, p. 642. A foto em questão, “Strengthening the Understanding”. Ganhou um prêmio na exposição anual da Photographic Society e é reproduzida no número de 9 de outubro da *Photographic News*. Sou muito grato a Audrey Linkman por ambas as referências.

extremamente limitantes e exigentes como as de seus predecessores do século XIX. Nas fotos “urbanas do trabalho” de Humphrey Spender, sua contribuição para a inspeção de Bolton de 1937 da Mass Observation, as figuras são tipicamente vistas do fundo ou de lado. As pessoas parecem preocupadas e derrotadas. Rostos, tomados em *close-up*, são marcados pela apreensão. As imagens de armadilhas, ciladas, abundam principalmente nos *pubs*, onde os freqüentadores estão literalmente encurralados. Como cães treinados, os homens enchem os estandes na pista de galgos de corrida. Um longo instantâneo de uma mulher limpando o degrau da porta tem sua face – e a de uma criança que a observa – desfocada. Uma vista d’olhos da praia Blackpool tem todos os rostos fora de foco, como se mesmo num feriado o relaxamento fosse um luxo proibido.³⁹

Walker Evans tinha o seu povo – os meeiros de roupa rude de algodão ou a escória branca, do Alabama – encarando de modo acusatório, em protesto mudo, a câmera. Ele os alinhou contra as pranchas, empalados, como se estivessem, sobre as sebes de talhe rude de suas cidades-natais. Eram figuras cancerosas, com a pele distendida firmemente sobre os ossos da bochecha e sem nenhuma grama supérflua de carne. Como os nativos americanos de Edmund Curtis, eram primitivos modernos, vivendo em condições de simplicidade semelhante às dos Shakers. Com apenas uma exceção, aparecem perante a câmera descalços, pisando os assoalhos de conformação grosseira, e posam para Walker Evans no mais miserável estado de nudez. Cada figura é um ícone de sofrimento. Ninguém move um músculo. Ninguém trabalha. Ninguém ri.⁴⁰

Este é sempre o detalhe acidental (ou incidental) em uma figura, não observado pelo autor da foto e pelos subseqüentes editores ou expositores e que seria de interesse capital para o historiador – o *Défense de Fumer* (Proibido fumar) é apercebido sobre um monte de feno (um lembrete: Le Roy Ladurie conta-nos, em seu comentário sobre o retrato fotográfico de um vilarejo de Aveyron, do risco de fogo sempre presente no interior do Occitan); o posicionamento de um homem montado num cavalo; a bandeira

39 A entrevista com Humphrey Spender, que prefigura a coleção de suas fotos de 1982 “Worktown”, se repete no sentido de intrusão e estorvo de “Lensman’s” em seu trabalho de 1937.

40 Numa nova e rica ordem de comentários sobre o trabalho de Walker Evans, a referência poderia ser feita para Ward, J.A. *American silence: the realism of James Agee, Walker Evans and Edward Hopper*. Baton Rouge, 1985; *Walker Evans: The Hungry Eye*. ed. Gilles Mora and John T. Hill. London, 1993; *Documenting America, 1935-1945*, ed. Carl Fleischhauer et al. Berkeley, 1988. É esclarecedor comparar os originais reimpressos agora com as fotos escolhidas para James Agee and Walker Evans, *Let Us Now Praise Famous Men*. A primeira tem Lucille Burroughs, uma jovem com um chapéu de sol apanhando algodão e – em uma notável reprodução fotográfica – olhando os campos de maneira pastoral. No livro, uma das mais famosas fotos de Walker Evan, ela é retratada contra a platibanda da cabana da família.

tricolor num baile público.⁴¹ Deixe-me dar um exemplo britânico de uma descoberta notável nos arquivos reais de Windsor: uma foto da demonstração dos Cartistas no Kennington Common dos Cartistas em 10 de abril de 1848 – uma das datas mais conhecida na história política do XIX.⁴² Retratando, como faz, uma diminuta e dispersa multidão, mostra sem dúvida que o fiasco de 10 de abril – efetivamente o fim do Cartismo – deveu-se não ao fracasso de ânimo da parte de seu líder, Feargus O’Connor, mas, sim, ao baixo grau de mobilização. A figura também enfoca a questão central (freqüentemente uma disputa acalorada entre os historiadores) se o Cartismo era ou não um movimento social. Envolvendo a plataforma, sinalizando tanto para a economia política cartista como para a teoria de valor do trabalho, aproximadamente trinta anos antes de se ter ouvido falar da versão marxista, destaca-se a palavra de ordem: “Trabalho é a fonte de toda riqueza”.⁴³

A desconstrução, usando fotos em conjunto com testemunho oral e documentos escritos, juntando diferentes classes de evidência, ou usando uma para expor os silêncios e as ausências da outra, é um procedimento que historiadores podem usar para sustentá-los na explicação e interpretação de velhas fotos. Historiadores de família, por força da necessidade, são mestres a respeito disso. Postos diante de *cartes de visite* sem atribuição alguma ou retratos de gabinete, têm de aprender a datar a fotografia “herdada” tendo como referência modas de adulto, roupas de crianças, pilares e cortinas dos fotógrafos, e não menos importante a qualidade do papel e a impressão e a revelação.⁴⁴ Quando a investigação se estende da genealogia e árvores familiares a fortunas familiares, um surpreendente número de diferentes informações pode surgir em torno de um conjunto aparentemente limitado de imagens.⁴⁵

41 Tirei meus exemplos do comentário de Le Roy Ladurie em Bernard Dufour, *La pierre et le seigle, histoire des habitants de Villefranche-de-Rouergue racontée par les albums de famille, 1860-1950*. Paris, 1977.

42 “Found- The World’s First Crowd Photograph”. *Sunday Times*, 5 June, 1977.

43 Gareth Stedman Jones (Rethinking Chartism. In: *Language of Class*. Cambridge, 1983) avança uma corajosa reconceptualização do Cartismo, discutindo se a sua inspiração era mais política que social, inclinando-se sobre constitucionalismo popular mais do que sobre economia política. Para algumas leituras diversas, Thompson, D. The language of class. *Bulletin of the Society for the Study of Labour History*, 52, 1987; Scott, J. On language, gender and working-class history. *International Labour and Working-Class History*, 31, 1987; Meiksins Wood, E. *The retreat from class: A New “True” Socialism*. London, 1984, Chapter 7.

44 Pols, R. *Dating old photographs*. Newbury, 1992; Can You date heirloom photographs from children’s clothes? *Family Tree Magazine*. March, 1990.

45 Steel and Taylor. *Family History in School*, pp. 93-4.

Seria uma grande pena se velhas fotos fossem simplesmente usadas como fonte ulterior de informação sobre os pequenos detalhes da vida diária. Como o exemplo do fotógrafo cartista de 1848 pode sugerir, elas podem auxiliar nas questões de alta política, mesmo sobre epistemologia e história de idéias. Fotos de escola, se esclarecidas por análise comparativa, poderiam ser igualmente úteis ao estudo de lealdades coletivas e ideais pedagógicos. Exercícios de ginástica sueca rigorosa (favoritos nas fotos dos internatos escolares dos anos 1800 e 1890) e as assembléias de massa podiam contrastar com o retrato altamente individualizado das fotos escolares de hoje. Ao olharmos o desfile da Union Jack (o pavilhão militar inglês), velhas fotos poderiam servir como lembrete daquelas ocasiões patrióticas pré-1914 em que, na Grã-Bretanha como sem dúvida na França e Alemanha, a participação na Grande Guerra estava de algum modo prefigurada e preparada.⁴⁶

A fotografia, se a usarmos como fonte primária ou como um ponto principal de apelo, poderia subverter aquelas compartimentalizações de investigação que lançam nossos temas para esferas separadas. A idéia geral de corpo político, ou o que Tom Laqueur chama de “teatro no corpo” – uma área crescente nas publicações e pesquisas atuais – pareceria muito menos hermética, se fosse abordada não através de tratados médicos ou noções de vigilância e controle, mas através da riqueza fantástica das imagens nas quais as noções de masculinidade e feminilidade, ou beleza do homem e da mulher, são refratadas pelas noções de família e comunidade, juventude e idade, cultura e classe.

A descoberta das velhas fotografias

Antes dos anos 1970 não há um mercado de velhas fotografias, e as coleções disponíveis (que existiam em grande número) tinham sido postas de lado por um século e meio ou mais. Em 1960, época do *boom* de antiguidades e da descoberta de novos objetos de coleção, as fotos, por comparação, digamos, com gráficos do período, foram

46 *The London Borough of Hackney in Old Photographs*, ed. David Mander. Gloucester, 1989, p. 149: Berger Road Girls' School celebrando o Dia do Império em maio de 1909. Ver as interessantes notas de Le Roy Ladurie sobre manifestação patriótica pré-1914, em Dufour, *La pierre et le siècle*.

as últimas a chegar à cena. Há apenas uma menção em *Victoriana: A Collector's Guide* de Violet Wood's de 1960, embora tudo que se referisse ao Valentines Day ("um álbum, se aparecesse durante a liquidação em uma casa de campo, de tão raro poderia causar um reboleio"), programas de teatro, convites para bailes, e pratos da moda dos anos 1850 ("altamente decorativos... eles... sempre carregam os nomes de casas famosas") eram todos tidos como dignos de referência.⁴⁷ Em Portobello Road, o berçário do boom de antiguidades, as pastas de folhas soltas de fotos podiam, ainda, neste tempo (de acordo com a legenda), serem retiradas "para uma canção", enquanto as *cartes de visite* vitorianas – as miniaturas fotográficas dos anos 1860 – somente eram compradas por causa de suas molduras.⁴⁸ Poucos anos mais tarde, as fotos, por si, começam a atrair os comerciantes, enquanto aventureiros caçadores de barganha começam a arrebanhá-las e usá-las para painéis e reproduções vitorianas. Mas só em 1971, com a venda de Julia Margaret Cameron na Sotheby's, é que as fotos-retrato vitorianas receberam a bênção dos leiloeiros de arte fina.

Fotos de época também chegaram tarde ao *pub* vitoriano, embora hoje os dois sejam inseparáveis. Um guia de *pub* de Londres de 1965 dá apenas um exemplo – um recém-instalado estouro do vitoriano londrino, que serviu como mural no The Coleherne, Old Brompton Road, então como agora famoso local de encontro de homossexuais.⁴⁹ A edição de 1973 deste guia menciona somente outro – The Nashville, West Cromwell Road, no qual, incongruente para um *pub* que se especializou em música rural e

47 Wood, V. *Victoriana: a collector's guide*. London, 1960, pp. 161-3.

48 Cooper, J. *Complete guide to London's antique markets*. London, 1974, pp. 103-4. Em torno de 1992, as molduras fotográficas Art Nouveau estavam subindo para 250 libras nas salas de leilão: *Miller's Collectables Price Guide*, 1992-3, pp. 348-9.

49 No The Coleherne, Martin Green and Tony White (*Guide to London pubs*, Londres, 1965, p. 42), há a seguinte nota: "O atual proprietário, um antigo jogador de críquete do Yorkshire League, chegou em 1951: dois anos mais tarde, o interior do imóvel foi completamente modificado, divisórias foram removidas e foram instalados nova iluminação e mobiliário. Os murais e fotos de críquete, tão bem como as reproduções de críquete por Watkins Taylor foram substituídos por "ampliações" do Londres vitoriano, cingindo-se com o cómodo Saloon Bar, com seu carrilhão, espelhos, poltronas e (no inverno) lenha de lareira. O Coleherne, que agora tem um elegante restaurante (aberto até à meia noite), recebe muita gente mesmo durante a semana – quase exclusivamente clientela masculina –, mas efetivamente entra em sua própria natureza como um *pub* musical nas manhãs de domingo quando a dinâmica West Indian Band surge."

do Oeste, o proprietário instalou uma vista panorâmica de Westminster e das Casas do Parlamento atrás do bar.⁵¹

A reprodução vitoriana – com vinhetas à moda de retratos de ateliê dos anos 1870, com a cabeça e os ombros colocados em um entorno gradualmente esmaecido – quase não ajudou a recomendar a fotografia de época para o gosto popular. Um original aqui – um exercício no campo que na época mais parecia uma regressão ao fascínio dos anos 1920, que a expressão da forma das coisas a virem – foi o “Victorian picnic” de Cecil Beaton, 1965, um *tableau vivant* fotográfico apresentando o mais importante modelo do dia, Jean Shrimpton.⁵² Twiggy, a garota de dezessete anos de idade que se tornou a “Girl of the Year” da moda em 1966, foi fotografada em moldura similar, pintada de sépia e vestida como senhorita vitoriana, à maneira de uma ilustração de Kate Greenaway – capa da *Vogue* que é também lembrada como pôster de propaganda.⁵³ A capa do disco *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) teve os famosos Beatles vestidos a caráter em estilo a regimentos eduardiano; enquanto a balada arrebatadamente sentimental de Clive Dunn, “Grandad”, Top of the Pops em 1969, apresentou o ator no mais alto apuro como um digno vitoriano tardio. O exemplo pegou, e, em poucos anos, as tendas fotográficas de pátios de feira e da beira-mar ofereciam costumes de época – bonés de meados do vitoriano, boas de plumas para os mais ousados. Em meados dos anos 1970 houve mesmo um salão na exposição da Casa Ideal no *Daily Mail*.⁵⁴

51 Green, M. e White, T. *Evening standard pub guide*. Londres, 1973, p. 93. O *pub* Lotus no Regent's Park Road, NW1 – então um *pub* “temático” devotado à corrida de carros – tinha fotos de corridas em seus mostruários. *Ibid.*, p.107.

52 Cecil Beaton, Barbican Art Gallery, 16 May-20 July, 1986. From *Vogue* July 1965, “Picnic Fashion Group Including the Models Jean Shrimpton and Celia Hammond”.

53 “As paredes ostentam mais Blakes e foto colorida de sépia dele e de Twiggy em roupas vitorianas”, “Return of the Sixties Svengali”, *Evening Standard*, 19 August 1992.

54 O período da foto simulada tornou-se uma das atrações da rotina das férias britânicas. No Trocadero, Piccadilly, aberto em 1992. “Old Times Portraits” oferece aos clientes uma escolha do período: ‘Victoriano’ (‘militar’ ou ‘fraque e cartola’ para homens; ‘vestido de anquinha, vestido de gola alta ou decotado’ para as senhoras); ‘Western’ (‘militar’ ou ‘cowboy’ para senhores; ‘vestidos estilo *saloon*’ para as senhoras) ou ‘1920’ (‘Al Capone com metralhadora’ para cavalheiros; ‘roupa esvoaçante’ para senhoras)”. Um salão fotográfico audacioso, Watford estendeu o princípio para as crianças – “Soldado-cadete”, “Músico-militar”, “Office-boy”, “Menino de entrega”, “Barnado Kid”, “Pequeno Lorde Fauntleroy” (“eles até forneciam a peruca”) –, era uma das atrações dos meninos de quatorze anos após uma tarde em que pousaram.

Parece possível que o gosto por velhas fotos fosse cultivado não somente pelos pioneiros do retro-chique mas também por alguns dos espíritos avançados do modernismo dos 1960 – os arquitetos do “new English” nas escolas, por exemplo, que usavam fotos do realismo social, tiradas nos anos 1930, para dar veracidade às publicações.⁵⁵ Os grafiteiros do metrô, embora por suas próprias luzes futuristas, impregnados em velhos filmes mudos colocam Clara Bow na capa da *International Times* (a mais precoce e mais conhecida contribuição da cultura da droga para o jornalismo britânico) e usam os pratos da moda dos anos 1920, ou as estrelas do cinema mudo, para aquelas figuras de mistério que espreitavam das lojas alternativas de roupa, tais como *Granny Takes a Trip* e *Biba*. Numa veia mais necrófila, apelando talvez mais para a melancolia adolescente do que para a nostalgia da meia-idade, o brilhante sucesso dos cartazes do metrô, reproduzidos em medalhões em camisetas, e um sucesso nas lojas – a cabeça de Ernesto Che Guevara, morto em 1967, um retrato de mártir desenhado a partir da foto de seu cadáver, e profundamente inspirado, parece possível, na “Death of Christ” de Mantegna⁵⁶ – antecipou e possivelmente serviu como um dos originais para aqueles *cults* curiosos dos anos 1970, ainda muitíssimo em evidência nas lojas de cartões e nas galerias de cartazes atuais, que palpitam por estrelas de cinema já mortas e transformam uma sequência de cantores pop, recentemente falecidos, em ícones culturais – Jimi Hendrix, Buddy Holly, Janis Joplin, Jim Morrison.

O engajamento da pop-art com velhas fotos, aquelas fotos de “segunda geração” que, à força de repetição constante, se tornaram clichês visuais, foi contínua. Elas faziam lembrar um banco de imagens por seus cortes; como uma fonte de brincadeiras visuais quando se mostram empertigados na Academia; como um convite para o prazer visual; e não menos quando se apresentam em capas de disco e como meio de alcançar o grande público. Os velhos filmes mudos, os anúncios de moda, gravuras “girlie”, tudo era alimento para a indústria. Tratando o contemporâneo como memorável e descrevendo o comercial efêmero como arte, foi executada uma dança de morte sobre as pretensões da alta cultura. A Marilyn Monroe de Andy Warhol, brincando com a polifoto imaginária – uma loucura dos 1950 –, reivindica o status de estrela-d’alva da necrofilia.

55 Simon Clements, John Dixon, Leslie Stratta, *Reflections, an english course for students 14-18* (Oxford, 1963), com fotos por Roger Mayne, “cujo trabalho nos ajudou especialmente a compreender as possibilidades de tal fotografia”.

56 Berger, J. The Legendary Ché Guevara is dead. *New Society*, 26 October 1967.

Roy Lichtenstein parece ter estado entre os primeiros a redescobrir as delícias do Art Deco.⁵⁷

Os fotógrafos da nova onda dos anos 1960, embora aparentemente sem tradição e impacientes por algo além das agitações do momento, podem, entretanto, inadvertidamente ter contribuído para o desejo de fotografias de época. Trocando Veneza e St Tropez pelo East End e Thameside, levando garotas de Chelsea para Rotherhithe e Wapping, usando postes de lâmpadas, paredes horríveis e excesso de desperdício para suas locações, criaram, ou comercializaram, uma espécie de “*metropolitan picturesque*” (para adaptar uma frase de David Mellor’s⁵⁸), um idioma visual que, em adição ao velho, o decaído e o decrépito, formou uma espécie de contraparte de Londres para o pastoral do Norte da nova onda do realismo cinematográfico. Modelos de moda masculinos, como se pode ver nas fisionomias em *Man About Town*, eram fotografados em locações não menos ajustadas – o repleto bar cheio de fumaça de um *pub* em Dublin, em uma das gravuras de Terence Donovan⁵⁹, o Roundhouse, Chalk Farm (ainda, então uma casa de engenharia ferroviária), em uma das fotos da moda de Brian Duffy.⁶⁰ Mesmo uma história sobre roupas de gala, com seus modelos em realeza total, parece ter sido fotografada no fundo de uma viela do Southwark. Estava de acordo com o *Blow-up* de Antonioni, que trata o fotógrafo da moda dos nascidos cockney como um epítome do Swinging London e deveria ter tomado sua seqüência de abertura do Rowton House em Camden Town – um albergue para trabalhadores masculinos sem teto, então reduzidos a extrema miséria.⁶¹

57 Roy Lichtenstein adotou o Art Deco, em 1966, como uma alternativa populista para o que ele pensava do elitismo da arquitetura funcional. Hendrickson, J. *Roy Lichtenstein*. Cologne, 1987, pp. 62-6.

58 Mellor, D. “Phantasms”. In: Haworth-Booth, M. (ed.). *Bill Brandt Behind the Camera: Photography 1928-1983*. Oxford 1985, pp. 78 e 89.

59 *Man About Town*, vol. 3, n° 11, November, 1962, p. 78. Esta revista – mais tarde intitulada *Town* e mais tarde ainda fundida com *Queen* – era uma daquelas empresas que ajudaram a enriquecer Michael Neseltine, político conservador.

60 *Man About Town*, vol.3, n° 9, September, 1962, p. 70

61 Dos fotógrafos da moda do “new wave”, David Bailey tem um olho particular para o sombrio, ou o que ele chama, em relação a uma das suas paisagens de cidade do East End, “tonalidade escura, sombria” (*Bailey’s Book of Pin-Ups*, London, 1965, p. 6). Particularmente notável é seu NW1 (Londres, 1982), um livro de Camden Town, compilado sobre um período de vinte anos de residência, quando isto estava sendo sistematicamente popularizado. Dizia-se do livro: “evocar o ar de decadência urbana que permeava largamente no século dezanove na área de Londres”. Harrison, M. *David Bailey*. Londres,

A descoberta de velhas fotos foi parte integrante da aperfeiçoada consciência do visual que, no decorrer dos anos 1960, invadiu todas as esferas da vida nacional – das comunicações de massa, em que o eclipse do rádio pela TV transformou a Grã-Bretanha, no espaço de dez anos, de nação de ouvintes em nação de espectadores, para política de corpo, na qual janelas desenhadas, portas revestidas de vidro e layouts de planos abertos deram aos escritórios e lojas uma aparência penetrável. Sobre trajes e roupas, as pessoas podiam vagar a partir daquela revolução expressiva que levou ao descarte do uniforme escolar em favor do adolescente entrosado, e o advento de novidades tais como blusas transparentes e slogans apresentados em camisetas que serviam como propaganda de si próprias. Em educação seria possível se referir às rebeliões de cor nos novos *playgrounds*, pequenos oásis de liberdade plantados no desperdício urbano; ou para a exposição de pinturas de crianças nos corredores e classes da escola primária; ou para o papel do visual na inovação curricular em que, sob a influência dos educadores liberais e progressistas, “a educação pelo ver” desafiava a hegemonia da palavra escrita. O empurrão gravitacional do visual se constituiu também numa força de mudança da alta política, quando os líderes políticos foram embalados para consumo público, muitíssimo à maneira de personalidades de TV. O sucesso ou fracasso na liderança dos partidos também eram medidos em termos de oportunidades fotográficas e tempo no ar, mais do que pela soma total de decibéis do aplauso.

O apetite para o visual em nenhum lugar foi mais aparente do que no desenho de objetos em que, sob a influência da revolução da embalagem e com o auxílio da impressão em *silk-screen*, a aparência e o sentir de coisas contaram tanto quanto a qualidade e o preço. Na indústria de capas de discos, que tinham anteriormente um visual em branco, servindo ao fim puramente utilitário de proteger contra a poeira, foram substituídas por capas altamente atraentes, impressas em papel de alto brilho, ilustrando estrelas durante os shows ou dissolvendo-as na atmosfera de luz de espetáculo (a capa “incrivelmente moderna” do primeiro LP dos Rolling Stones dispensou inteiramente o título, até o nome do grupo; foi substituído pela foto dos cinco, banhados em uma espécie de meia-luz).⁶² A revolução dos livros de capa mole, com relação às publicações

1984, p. 61. Da mesma forma, na fotografia de Don McCullin (*Man about town*, vol. 3, n° 7, July 1962, pp. 28ff), o Stock Exchange extravasado sob alta exposição de luz parece nada mais do que uma cena de Bill Brandt ou da Worktown.

62 Nas capas de disco, Whitelley, N. *Pop design: modernism to mod*. London, 1987, pp. 108, 165-6, 212-23; Frith, S. and Horne, H. *Art into Pop*. London, 1987; Walker, J. A. *Cross-Overs: art into pop, pop into art*. London, 1987.

dos anos 1960, não apenas multiplicou o número de impressos mas também trouxe a arte do trabalho dedicado especialmente às capas – no caso da Pelikan, os desenhos abstratos ou, para trabalhos sociológicos, velhas fotos e fotos industriais. Em desenho de loja, a disseminação de estabelecimentos de tipo *self-service*, com suas araras ou prateleiras de acesso livre, introduziu uma linguagem inteiramente nova de mostruário “frontal”, acabando com os mistérios de cômodas, caixas e gavetas e introduzindo muitos atrativos para promover o impulso de compra e acabar com a timidez do cliente. Produtos que antes eram cuidadosamente pesados, ou amarrados com barbante em pacotes de papel marrom, agora vinham pré-embalados em invólucros de celofane (ou, no caso de alimento, em filmes aderentes) e são levados em sacos do estabelecimento, alegremente coloridos, ou em papéis de presente. Nas novas lojas – “Kleptomania” foi o nome expressivamente escolhido para uma delas –, gigantescas ampliações e espelhos múltiplos convidavam os clientes a se olharem narcisicamente em projeções idealizadas delas próprias. Nas lojas de presente, nas quais figuras caricaturizadas e desfiguradas serviam como mascotes e camisetas como lembranças, a experiência de venda era transformada de um exercício de discriminação, em uma espécie de liberação, com uma série de quinquilharias coloridas com as cores do arco-íris no lugar de bens de utilidade.

A fotografia era a margem de corte desses modernos desenvolvimentos, glamourizando os novos estilos de vida, estetizando o consumo, generalizando a política, desublimando a sexualidade. Como a música pop, ela traçou uma ponte entre a alta cultura e a baixa, oferecendo uma linguagem que, em princípio, era comum a ambas. A nova geração de fotógrafos dos tipos de rua, usou-a para enfraquecer as pretensões da *haute couture*, os artistas pops, para fazer uma poesia da propaganda e da embalagem. Nas escolas, professores progressistas dela se apoderavam como um talismã de “aplicabilidade”. Na imprensa de qualidade, a foto invadiu o espaço anteriormente reservado a notícias (ou, no *The Times*, à coluna da “agonia”) e ao anúncio de nascimentos, casamentos e mortes. Outro exemplo influente seriam as novas “charlies”, tais como Oxfam, que representavam o lado oposto da opulência dos anos 1960. Ajudado em alguns casos por fotojornalistas e fotógrafos da moda e adotando a estratégia de venda das capas de disco, eles abandonaram o apelo discreto do *noblesse oblige*, em favor da sensação visual, interpretando uma pungente figura “frontal” de sofrimento, e criando uma nova iconografia de desastre na qual a figura nua de uma criança com o estômago dilatado e as pernas alongadas se tornou tão familiar como a vítima do Holocausto, em pijama listrado, ou a nuvem de cogumelos sobre Hiroshima.

Se no início dos anos 1960, a fotografia foi um avatar do modernismo, no final da década, alinhada com a elevação do sentimento conservacionista e o retorno à natureza na contracultura, estava se mostrando não menos serviçal para o retro-chique. Os propagandistas adotaram-na para o que Judith Williamson chama “anúncio da memória”,⁶³ um subgênero crescentemente popular no qual as vinhetas, pintadas de sépia ou imagens da época, justapostas contra o rótulo do produto, serviam como um padrão de qualidade da qualidade antiga. A evolução das capas dos discos dos Beatles, como o caráter cada vez mais ansioso de suas canções, sustenta a marca da nova época. A capa de *With The Beatle* (1963), seu segundo LP, usando uma foto em branco-e-preto do grupo, tirada pelo fotógrafo da moda Robert Freeman, era profundamente simples e discreta, enquanto *A Hard Day's Night* (1964), usando pilotos, à maneira de Andy Warhol, era, não obstante, determinadamente modernista. A capa de Peter Blake para *Sergeant Pepper* (1957) pertence a outro mundo, uma democracia de entretenimento na qual os *showmen* dos velhos tempos – reunidos – são amontoados com outros recentemente mortos. Clara Bow e Jean Harlow, as garotas glamourosas dos anos 1920, disputam a atenção com Marlene Dietrich e Diana Dors; Karl Marx esfrega ombros com Laurel e Hardy; Oscar Wilde com Marlon Brando. No que diz respeito ao som, a banda de metal e tambor, a clarineta e as cornetas tomaram o lugar dos amplificadores eletrônicos. Os astros, eles próprios, se vestem como soldados ruritianos, e seus nomes, em lugar de serem blasonados no rosto, saem das flores de uma coroa. Retirando suas cores do circo e de feiras, e suas figuras mais proeminentes do museu de Madame Tussaud, as capas se parecem nada além do que um réquiem para o morto.

Os anos 1970 viram a fotografia, na Grã-Bretanha, como nos Estados Unidos, encaminhar-se em direção a um novo pináculo de apreço,⁶⁴ mas, enquanto no último país isso era destinado a um reconhecimento da excelência contemporânea, na Inglaterra parecia mais ter se voltado sobre um tardio reconhecimento da historicidade da câmera. Foi a famosa controvérsia Hill/Adamson de 1971-72, um debate nacional sobre o destino de algumas fotos do pescador popular de Newhaven, que guiou a National Portrait

63 Williamson, J. *Decoding advertisements*. London, 1986, pp. 162-6.

64 Para um estudo útil, Badger, G. et al. (eds.). *Through the looking glass: photographic art in Britain, 1945-1989*. London, 1989, pp. 22-34. A década trouxe três ofuscantes reflexões teóricas e estéticas sobre o tema que permanece o ponto de partida natural para qualquer discussão crítica, hoje – o *Ways of Seeing* de John Berger, o *On Photography* de Susan Sontag e o melhor de todos *Câmera Lúcida* de Barthes.

Gallery a apontar Colin Ford como curador de fotografia, o primeiro no país. Foi uma série de retrospectivas principalmente do século XIX, iniciada com “Today Painting is Dead”, que estabeleceu a reivindicação de fotos para retrospectivas nas galerias de arte. Os anos 1970 viram uma série de monografias dos grandes mestres vitorianos; um novo interesse nos fotógrafos “naturalistas” dos anos 1880 e 1890, cujos trabalhos tinham se tornado populares através de reproduções impressas – Frank Sutcliffe e P.H. Emerson; e os incícios de trabalho sobre a história desconhecida da fotografia. *The Camera and Dr Barnado* (1974), um dos primeiros frutos do novo interesse em fotografia do Arts Council, exumou o detalhe de uma falsificação uma vez celebrada.⁶⁵ Do mesmo modo, nas secções de venda foi o trabalho de grandes fotógrafos vitorianos que desencadeou uma espiral inflacionária de preço.⁶⁶ Talvez seja indicativo desta virada historicista que Bill Jay, um dos fotógrafos da “new wave” do ramo, nos últimos anos dos 1960, e um dos editores fundadores de *Creative Camera*, tenha voltado sua atenção, no início dos anos 1970, para pesquisar os capítulos meio esquecidos do passado da fotografia.⁶⁷ *Victorian Cameraman* (1973) foi escrito em conjunção com a compra de Rothman daquela “única gravação da Inglaterra vitoriana”, “vistas” fotográficas de Frith; enquanto *Victorian Candid Camera* celebrou o trabalho de Paul Martin e o ajudou a ganhar um novo público no V & A. Os anos 1970 também trouxeram a descoberta de muitos fotógrafos locais esquecidos e a reprodução em forma de livro ou de álbum de seus trabalhos. Frank Meadow Sutcliffe’s Whitby,⁶⁸ Henry Taunt’s Oxford, Robert French’s Dublin,⁶⁹ Charles White’s London⁷⁰ se tornaram tão familiares, pelo menos para os editores de ilustrações, como o trabalho de Fenton, Fox Talbot ou Julia Margaret Ca-

65 Lloyd, V. *The camera and Dr Barnado*. London, 1974.

66 Os preços, a princípio, eram modestos. Em 1971, a foto de Julia Margaret Cameron do cientista Herschel atingiu 260 libras; no início de 1972, uma foto de Tennyson por Lewis Carroll foi vendida por 220 libras. Pearsall, R. and Webb, G. *Inside the antique trade*. Shaldon, 1974, p. 190.

67 Após fundar *Creative Camera*, A Bill Jay prosseguiu sendo o primeiro diretor de fotografia do Institute of Contemporary Arts. *Negative/Positive: A Philosophy of Photography* (Iowa 1979) trata de suas interessantes retrospectões.

68 Hiley, M. *Frank Sutcliffe: Photographer of Whitby*. London, 1974.

69 *The light of other days, irish life at the turn of the century in the photographs of Robert French*, ed. Kieran Hickey. London, 1973.

70 Green, B. *The streets of London: moments in time from the albums of Charles White and London transport*, selecionado por Lawrence Edwards. London, 1983.

meron; enquanto para o aficionado – ou o historiador local – tais luminárias inferiores, luzes brilhantes em suas próprias localidades, como William Whiffen of Poplar, tornaram-se nomes para se conjurar.

Talvez as mais notáveis das descobertas da década, do ponto de vista da reciclagem de velhas fotos, sejam a coleção de Francis Frith – um quarto de milhão de negativos, “todos meticulosamente datados e arquivados”, incluindo vistas de quase todas as cidades e vilarejos do Reino Unido, tiradas em um período de cem anos pelo grande fotógrafo e seus sucessores. Identificado como resultado de uma iniciativa de Bill Jay, e restabelecido, como uma espécie de firma “retrô” em 1977, hoje sustenta uma vasta indústria na disseminação de vistas vitorianas e eduardianas; oferecendo fotos de cerca de quatro mil aldeias “acuradamente datadas e intituladas”: fotos emolduradas, murais de parede (“ampliações gigantescas em sépia... para impacto espetacular”) e toalhas de mesa. Philimore, editor de história local, produziu aproximadamente uma centena de álbuns-livros confiando nelas; há uma corporação de colecionadores Francis Frith; livros de clubes as usam para “incentivar o comércio”. Eles também providenciam vistas locais que enfeitam cadeias de *fast-food* tais como a Pizza Hut (a filial de Oxford Street oferece uma galeria de cenas de Londres dos velhos tempos), ou emprestam identidade a bancos da rua principal, tais como Barclays e Lloyds, e empresas de seguro tais como Canada Life e Sun Alliance.⁷¹

A descoberta de velhas fotos foi trabalho de muitas mãos diferentes – especialistas e colecionadores, filmes e vendedores, curadores de museus e bibliotecários locais, historiadores (de preferência os locais) e arquivistas, membros de escolas e comitês de educação de condados, grupos comunitários de arte e ramificações da WEA. Pesquisadores de gravuras eram as mãos invisíveis atrás de grandes sucessos nos anos 1960 como o *World at War* da BBC, além do trabalho do British Printing Corporation, publicado num período de 97 semanas. *The History of the Twentieth Century* – uma nova geração de profissionais autônomos, sempre com um passado em arte ou em história da arte, veio à baila no explosivo crescimento dos anos 1960 da mídia visual.⁷² Tipicamente as descobertas vieram de entusiastas individuais cuja profissão se assentava

71 Francis Frith Collection. *Amateur Photographer*, 16 October 1982; *Landmarks*, jornal da Francis Frith Collectors Guild, 3, 1992; “Special Services for Designers”, 1992. Estou grato a John Buck, diretor encarregado da coleção, por esta informação.

72 Sou grato a Jennie Pozzi, que trabalhou no projeto *History of the twentieth century*, pela informação sobre o desenvolvimento da pesquisa fotográfica.

alhures – por exemplo, Kieran Hickey, cuja descoberta do trabalho do fotógrafo Robert French, de Dublin, meio esquecido nos arquivos da National Library, produziu uma suntuosa descrição pictórica da vida irlandesa na virada do século, *The Light of Other Days*. No *Sunday Times Magazine*, o suplemento colorido que, por um período de vinte anos, fez tanto para popularizar as novas descobertas, a mão invisível de 1965 a 1975 foi a de David King, um jovem tipógrafo que tinha sido treinado na London School of Printing. Indicado como editor de arte na idade de vinte e dois anos, fez questão de imprimir fotos do século passado todas as vezes que elas chegavam a ele por que “as fotos de grandes chapas” eram “infinitamente melhores” do que qualquer outra coisa que chegasse ao escritório “exceto as de Don McCullin”.⁷³ Bruce Bernard, que o seguiu, desempenhou sua aprendizagem de pesquisa de imagens quando empregado pelo British Printing Corporation nos seus trabalhos históricos.⁷⁴

Entre entusiastas locais, um projeto precoce de recuperação, relatado numa edição antiga de *The Amateur Historian* sob o título “Village History: A Photographic Record”, foi o de Edward Heymer, um londrino que, retirando-se para Hawkhurst, Kent, nos primeiros anos dos 1950, descobriu “uma riqueza de história não registrada que estava clamando para sê-lo”. Percorrendo de bicicleta a aldeia, com sua câmera à maneira da gravação e do movimento de registro e levantamento dos anos 1890, começou sistematicamente a fotografar o meio construído; pediu, então, velhas fotos, *croquis* e gravuras. Encorajado pela resposta, e com a ajuda de um epidiascópio e de um equipamento de amplificação, montou um show na aldeia, em conjunto com o Committee of the Coronation Festivities. “Isto atraiu pessoas suficientes para coletar 5 libras que foram auxiliar nossos Church Funds”. O próximo estágio desta busca levou-o a mapas, cartas e perambulações no County Record Office e no PRO em Londres, enquanto os residentes prosseguiam buscando velhas fotos, mapas de dízimos e imóveis, e cópias de testamentos. A publicidade trouxe à luz “uma das descobertas mais impressionantes feitas na história local”: “uma coleção de velhas fotos, esboços etc. mostrando nosso vilarejo como era há cerca de cem anos”. Isso ele colocou em uma nova mostra da aldeia. “Forramos o Hall e tivemos de procurar outros lugares. Uma coleção de prata

73 Sou agradecido a Dave King por estas lembranças.

74 A recente seleção de Bernard de fotos da coleção Hulton-Deutsch, “All Human Life”, no Barbican, não fez justiça à audácia de seu uso de fotografia.

foi feita e lucrou 5 libras. Isso podia somente significar uma coisa, a exibição da tela teria de ser repetida.”⁷⁵

Caso mais representativo, embora também precoce, é o de Malcolm Seaborne, mestre-escola jovem e idealista, “interessado em prédios velhos”, que estava trabalhando em Corby, uma cidade de metalúrgicos, então em rápida expansão, e que esteve encravada em uma velha aldeia. Ele se preocupou com o destino de uma rua do século XVII, de casas pequenas ou chalés de minério de ferro, então em decadência e ameaçadas de demolição. Os residentes mostraram-lhe velhas fotos, entre elas fotos da rua eduardiana (“Algum vendedor ambulante viria com um cavalo e carroça e se espalharia a notícia de que havia um fotógrafo na cidadezinha”). Essas fotos foram úteis, na verdade decisivas, quando o destino das casas foi submetido à investigação pública e também se mostraram como uma ajuda adicional para o trabalho. Por meio da seção local de gravações do Corby Natural History Society (“criada principalmente por observadores de pássaros”), uma seção especial de gravação foi criada, a qual recorreu aos antigos moradores de Corby: “Mandem-nos suas velhas fotos – e suas memórias – de modo que a história de sua aldeia possa ser preservada para as futuras gerações... Queremos coletar tantas fotos, lembranças, cartazes, livros, planos, mapas, documentos legais, e outras relíquias do Old Corby, que ainda existam, visando a uma exposição pública.” A resposta foi “tremenda”: letonianos e escoceses, recém-chegados, se mostraram até mais interessados do que os nativos e a exposição levou cerca de três mil pessoas ao Town Hall. O exemplo foi adotado pelo Northamptonshire County Local History Committee e o County Record Office, que encorajaram a coleta sistemática de velhas fotos, e, também, deram seqüência a palestras e exposições “sempre em associação com eventos de outro vilarejo” em outras partes de Northamptonshire: “Cada conferência trouxe mais ilustrações por parte da audiência”. “Para leitores não familiarizados com esta rica fonte de história de figuras”, Mr. Seaborne escreveu in *Amateur Historian*, em 1961, “pode ser útil indicar brevemente os assuntos comumente cobertos pelas velhas fotos”:

Primeiro, há cartões-postais, comercialmente produzidos, usualmente descrevendo cenas de rua. Mostram grande quantidade de prédios, que já foram demolidos, um registro que não existe em nenhum outro lugar. Fiquei espantado com a quantidade de detalhes apresentada: com a ajuda de uma lente de aumento é quase sempre possível, por exemplo, ler as pedras com datas e as inscrições nas casas. Além de casas e ruas, pode-se obter fotos de moinhos de vento, forjas, lojas de carpinteiros e assim por diante... Outro grupo de velhas fotos é

75 *Amateur Historian*, vol. 2, n° 2, pp. 42-3.

mais difícil de ser classificado, mas sob certo sentido fornece as mais interessantes pinturas da vida de há meio século ou mais. Pode-se imaginar que firmas locais mandaram fotografos clicar homens e mulheres indo para suas corriqueiras tarefas diárias. O grande mérito e charme dessas fotos repousa em sua informalidade: não há pose e elas garantem a autenticidade em pequenos mas importantes detalhes. Por exemplo, encontra-se uma foto de um grupo trabalhando na colheita do feno, sempre mostrando implementos agrícolas e carroças não mais em uso; ou se vê um grupo de gente trabalhando numa aldeia de ferreiros ou cavando numa mina. A partir dessa fonte é possível traçar, na área de Corby, a introdução gradual de maquinaria para a fundição ao ar livre de minério de ferro, e George Freeston de Blisworth tem uma soberba coleção de fotos de cada poço de minério de ferro desta área.⁷⁶

Os museus de Gloucester, em 1965, estavam fazendo um apelo mais específico por negativos ou estoques de cartões-postais:

A prática de mandar cartões-postais alcançou um de seus maiores picos de popularidade no final do século dezenove. Fotografos locais por todo o país produziram vistas de cidades e vilarejos em grande quantidade. Eles não apenas fizeram cartões dos temas óbvios, tais como ruas do lugarejo, a igreja, e o *pub*, mas também acompanharam eventos locais para que deles se lembrassem e para vendê-los àqueles que neles tomavam parte, pois o dia da quase universal propriedade da câmera barata ainda estava por acontecer. Dessa forma, eventos tais como festas do vilarejo, procissões, cerimônias, até funerais foram registrados. Uma foto de um enterro em Brimscombe Fort, que recentemente foi trazida para um Museu de Gloucester, mostra na parte posterior uma grua de doca, o tipo de coisa que o arqueólogo industrial anseia por registrar. Há uma riqueza de detalhe incidental dessa espécie a ser descoberto no estudo de velhos cartões-postais.

As cenas de rua em cidades freqüentemente mostram transportes públicos primitivos, cavalos puxando bondes e ônibus, por exemplo, e dificilmente há um aspecto da história local que não possa ser incrementado pelo estudo das paisagens de cartões-postais. Pode bem haver pequenas lojas nas cidades, vilas e condados que tenham estoques de velhos cartões-postais enfiados em armários – diz-se que ainda é possível comprar vistas pré-1914 no balcão do correio de um vilarejo no norte de Gloucestershire! É até possível que os estoques de negativos tirados por fotografos ainda existam. As fotos poderiam mostrar mais informações sobre a vida nas cidades e vilarejos de há sessenta ou setenta anos. Esta é a razão pela qual os Museus de Gloucester apelaram por cartões-postais.⁷⁷

76 Seaborne, M. V. J. Pictorial Records. *Amateur Historian*, vol. 5, nº 5, pp. 151-2, para uma breve descrição. Para uma mais completa, ver *The corby story: group to put it on record. Corby Leader*, 28, March, 1958. Sou grato a Mr. Seaborne pela correspondência, cortes e memórias deste projeto.

77 *Amateur Historian*, vol. 6, nº 8, Summer, 1965, p. 287.

O curioso sobre a descoberta de velhas fotos é que, embora algumas descobertas sensacionais – como, por exemplo, os retratos “voyeurísticos”, de trabalhadoras⁷⁸ da metade do período vitoriano, de A.J. Munby –, a maior parte das fotos em circulação, reproduzida hoje, já tinha origem institucional anterior, mesmo se apenas nos anos recentes elas tenham entrado no domínio público. O Imperial War Museum, para se tomar um exemplo extremo, tem algo em torno de cinco milhões e meio de negativos, embora antes dos anos 1960 seu uso fosse amplamente confinado aos parentes próximos e aos historiadores regimentais. A coleção Francis Frith, que abasteceu tantos *pubs* e restaurantes com gravuras do período, e tantas papelarias com suas vistas históricas, é obtida inteiramente da existência de firma secular no comércio dos cartões e do trabalho de seus fundadores. Bibliotecários do povoado têm, em muitos casos, colecionado sistematicamente fotos locais dos primeiros dias do movimento da biblioteca pública; elas foram o principal depositário escolhido para o trabalho do movimento de Registro e Visita, dos anos de 1890 para frente, dando-se a tarefa de guardar um registro fotográfico sistemático do ambiente construído.⁷⁹ A Library Association lançou um programa para o resgate de velhas fotos, já em 1961, e parece apropriado que, na presente inundação de reproduções, compilação, e algumas vezes publicação, esteja nas mãos das bibliotecas da comunidade.⁸⁰

A “arte” fotográfica vitoriana sempre teve conhecedores e admiradores. Contrariamente à crença comum, a primeira grande mostra não foi a da exposição Hill/Adamson de 1972 no National Portrait Gallery, mas a “Masterpieces of Photography” de V&A, em 1951. Anteriormente, um curador da V&A tomou as memórias de Paul Martin, que foram publicadas, junto com algumas matrizes, em *A Victorian Snapshot* (1939). A V&A também manteve uma grande coleção de Paul Martin, embora somente nos anos 1970 começasse a reimprimi-la. Muito do entusiasmo atual é notavelmente prefigurado no *Victorian Panorama*, de Peter Quennell, “A Survey of Life and Fashion From Contemporary Photographs”. O livro foi montado sobre a coleção de Charles Fry, segundo

78 Hiley, M. *Victorian working women: portraits from life*. London, 1979.

79 Para o movimento Record and Survey, iniciado por Sir Benjamin Stone nos anos 1890 e entusiasticamente continuado pelos bibliotecários por alguns vinte anos a mais, Gower, H. D. Jast, L. S. and Topley, W. W. *The Camera as Historian; A Handbook to Photographic Record Work for... Survey or Record Societies*. London, 1916. Isto cobre tanto os inventários da cidade como do campo e traz uma classificação elaborada e fascinante dos temas que o movimento Record and Survey aspirava abranger.

80 *Amateur Historian*, vol. 5, nº 5, p. 154.

no comando de Batsford, e iniciado por sua sugestão. A seleção é surpreendentemente católica, como se poderia esperar de tal autor, percorrendo do dramático (Edward Southern como Lord Dundreary) para o ultradoméstico, e incluindo algumas das fotos favoritas de hoje, por exemplo as de Thomson in *Street Life in London*. Ainda assim *Victorian Panorama* não teve sucessor.⁸¹ *History Today*, o jornal ilustrado do qual Quennell foi fundador-editor em 1951, fez pouco uso de fotos e aquelas que aproveitou – na maioria bustos ou vistas topográficas modernas – usou de modo conservador.

Há um pouco mais de continuidade nos cartões-postais históricos, a base substancial das séries de reprodução fotográfica de “As It Was” que o Hendon Publishing Co. começou a produzir, cidade a cidade, em 1971. Colecionar cartões-postais é tão antigo quanto eles mesmos, e parece ter tido inúmeros seguidores nos tempos eduardianos. Mas, de acordo com Anthony Byatt, um dos historiadores do movimento e ele mesmo um importante negociante do setor, a coleção dos postais “quase desapareceu” nos anos 1920 e “durante os trinta anos que se seguiram muitos registros de editores foram perdidos ou destruídos”.⁸² Parece ter havido uma certa continuidade para fotos de esportes, como, por exemplo, os velhos jogadores de crquete, e a pletora de carros esporte; e na Cecil Court, fora da Charing Cross Road, houve algumas bem reputadas casas especializadas em fotos de teatro. Nos anos 1950, sob a influência do movimento de preservação, cartões de “interesse de ferrovia” parecem ter tido um estímulo, e isso talvez indique a continuidade no mercado, de modo que as edições de catálogo de transporte são mais procuradas do que qualquer outra.

Não há razão para supor que a descoberta de velhas fotos esteja no fim: ao contrário, como a locação de estabelecimentos pré-históricos, pode ter simplesmente começado. As vinte mil fotos do Manchester Ship Canal, recentemente depositadas no City Record Office, estão longe de ter ultrapassado a capacidade da instituição de lidar com elas, e levaria-se algo como cinco anos até mesmo para um inventário mínimo (as figuras de carregamento – incluindo os primeiros tanques de óleo – mostram a indústria do século XX sob uma nova e não familiar luz, assim como fornecem retratos de milhares de empregados da companhia). O 1,3 milhão de fotos do arquivo do *Daily Herald*, recentemente depositado no National Photographic Museum, em Bradford, permanece, diz o curador, “totalmente não utilizado, embora o povo venha de tempo em tempo atrás

81 Tive a sorte de coletar a lembrança de Peter Quennell sobre este episódio pouco antes de ele morrer.

82 Byatt, A. *Picture postcards and their publishers*. Malvern, 1978.

de uma ilustração de Gracie Fields”. A fotografia de feriados ao ar livre de Butlin – na verdade, em geral fotos marinhas – está somente começando a abrir caminho nos arquivos (o Manchester Record Office tem uma coleção muito boa). A coleção de filmes se encontra em um estágio primitivo: os notáveis filmes Bermondsey de propaganda de saúde dos anos 1930, que têm sido apresentados ao público no National Filme Theatre, dão alguma indicação de seu potencial e excitação historiográfico.⁸³

83 Lebas, E. When there was a cinema in every street. *History Workshop Journal*, n° 39, Spring, 1995.