

**CENTELHAS DO ACASO NAS NARRATIVAS VISUAIS: EM TORNO DO
TRABALHO COM SÉRIES FOTOGRÁFICAS**

Elson de Assis Rabelo

Professor do Colegiado de Artes Visuais da UNIVASF

elson_rabelo@hotmail.com

Em um grupo de imagens, trechos de ruas e praças, imagens de um cais ribeirinho que aglutina trabalhadores, diferentes ângulos de visão de um rio caudaloso, barcos a vapor que chegam e saem. Noutro grupo de imagens, a construção de uma ponte, transformações graduais de práticas, como o comércio e o transporte fluvial, intervenções urbanas nas ruas e praças do grupo de imagens anterior. As imagens em questão são fotografias antigas da região do Vale do São Francisco, especificamente da cidade de Juazeiro, na Bahia. Pelos signos temporais presentes em sua superfície, é possível perceber diferentes períodos históricos em função dos quais essas fotografias podem ser reunidas em grupos específicos.

O presente trabalho pretende trazer à discussão alguns aspectos metodológicos de uma pesquisa em andamento com o acervo fotográfico de instituições culturais como a Gerência de Cultura do Município de Juazeiro. Composto por fotografias originais e digitalizadas de distintos períodos históricos, sem organização temporal ou temática, o acervo se apresenta como pretexto para investigar a construção da memória social da região por meio da visualidade. Neste texto em particular, discutiremos a questão da série documental fotográfica, os atributos de sua constituição e a dimensão de narratividade que esse procedimento implica.

Os grupos de imagens a que nos referimos podem ser chamados de *séries*, as quais consistem em conjuntos de imagens do mesmo período ou de períodos aproximados, abordando um mesmo tema e espaço geográfico, e que são estrategicamente constituídos na operação historiográfica com a finalidade de visualizar as marcas do transcorrer da temporalidade tal como captadas pela prática fotográfica¹. Essas marcas, sutis ou bruscas, grandes ou pequenas, imediatamente perceptíveis ao primeiro olhar ou merecedoras de uma atenção mais cuidadosa para aqueles que conhecem o tema

retratado, permitem definir as imagens fotográficas como narrativas visuais, como formas peculiares de relatar o tempo e, conseqüentemente, de estabelecer imagens de determinadas temporalidades, através dos signos visuais.

As fontes visuais sempre apresentaram desafios metodológicos específicos para a análise dos historiadores, particularmente quando se considera, o privilégio que o documento escrito teve na tradição historiográfica. Passada uma fase de afirmação e reconhecimento de fontes como a pintura, a fotografia e o cinema, ainda hoje é cobrada dos pesquisadores da área uma problematização que questione adequadamente esses documentos, que rompa com o mero empirismo na visualização daquilo que as imagens mostram, que vá além do mero caráter de “ilustração” conferido às imagens, e, que ajude, enfim, a remeter, em última instância, à trama do social onde os artefatos visuais se encontram, no passado e no presente – trama que, por si só, deverá ser tecida também de modo narrativo, na escrita².

Entre essas fontes visuais, a fotografia se coloca como produto cultural da modernidade técnica que caracteriza a cultura visual vigente há pelo menos cerca de cento e cinquenta anos. Foi a fotografia que, surgindo inovadora no século XIX e colocando-se entre os propósitos científicos e as potencialidades artísticas desde então, reeducou as formas de olhar, instaurou uma nova sensibilidade imagética, apresentou relações diferenciadas entre a mão e o olho, inaugurou possibilidades nunca antes pensadas de ver e de ser visto, reordenou a forma de lembrar e de esquecer, sem falar nos desdobramentos sociais que sua prática fomentou, e na preparação tecnológica e cognitiva que deu ao surgimento posterior do cinema.

A pesquisa historiográfica sobre a fotografia tem que dar conta de todas essas variáveis culturais, além de se por perante indagações primeiras: o que nos fala sobre o passado “em movimento” uma imagem aparentemente estática, elaborada tecnicamente? Que passado, ou que imagem de passado, essa fotografia constrói? Como identificar objetos, pessoas, lugares, eventos? A essas perguntas se seguiriam outras, como: qual o grau de realismo ou fidelidade que essas imagens guardam em relação ao que se passou? O que implica, epistemologicamente, esse realismo? Quais os limites entre realismo e empiricismo, ou historicismo, ou positivismo, como chamam os historiadores, na imagem fotográfica?³

Sem dúvida, essas e outras questões podem ser feitas a uma única imagem em separado, individualizada. Entretanto, tal limitação encerra riscos no sentido de que uma imagem não dá conta de todo um recorte temporal ou espacial para a pesquisa em

história. É tranquilamente aceito o consenso de que as imagens se caracterizam por ser um recorte, não apenas técnico e dimensional, mas cultural e político, estético ou informativo, do plano de realidade fotografado⁴. Uma única imagem, portanto, não oferece ao historiador muitos recursos de abordagem na elaboração narrativa do passado, pois, embora a superfície da imagem possa exibir um panorama abrangente, contendo temporalidades naturais e sociais de diferentes durações, essa imagem precisa ser entrecruzada com outras imagens, como também de outros documentos não visuais, como textos escritos e relatos orais.

A busca por escapar às limitações da abordagem individualizada pode ser resolvida na constituição da série fotográfica, conforme o exemplo das Fotografias 1 e 2, discutidas no início deste texto e mostradas abaixo.



Fotografia 1 (Fonte: Acervo da Gerência de Cultura de Juazeiro-BA)



Fotografia 2 (Fonte: Acervo da Gerência de Cultura de Juazeiro-BA)

Em termos estéticos, os ângulos de enquadramento das duas fotografias é muito próximo, ambas estão na vertical, vistas a partir da margem juazeirense do rio, com iluminação natural; em termos de conteúdo, ou técnico, o espaço de ambas parece também comum: as margens do rio São Francisco. Esteticamente, porém, o foco de ambas se diferencia, pois o tema muda sensivelmente entre ambas as imagens: se na Fotografia 1, o tema era a navegação, com os navios a vapor perfilados no segundo plano e sua carga figurando no primeiro plano, onde estão os trabalhadores, na Fotografia 2, o segundo plano chama a atenção do olhar pela emergência de um objeto diverso, estranho ao universo espacial e visual da Fotografia 1, objeto que passa a merecer destaque particular – a Ponte Presidente Dutra, que liga Juazeiro à vizinha cidade de Petrolina, em Pernambuco.

Pela descrição acima, percebe-se como as duas imagens pertencem a séries diferentes, as quais se constituem segundo a regularidade de temas, espaços e períodos, conforme definimos. A Fotografia 1 pertence a uma série de fotografias mais antigas, que remetem, pelo menos à primeira metade do século XX, como recorte maior; nesta série, as atividades econômicas (navegação a vapor, comércio) e os espaços (rio, cais, rua, margens) por vezes entram como tema privilegiado na composição por se tratar de um período em que essas práticas eram preponderantes no cotidiano de Juazeiro. Por sua vez, a Fotografia 2, que pertence a uma série de imagens situadas nos anos 1950 em diante, destaca menos as margens e muda o foco para o rio, no primeiro plano, e para a construção da Ponte Presidente Dutra, no segundo plano, segundo determinadas injunções técnicas, estéticas e sociais que colocaram esse tema como pertinente à prática fotográfica, como por exemplo, o afã desenvolvimentista que vigorou em todo o Brasil, e particularmente no Nordeste nos anos 1950. A ponte foi construída tomando a ideia de que o Vale do São Francisco materializaria a integração nacional, especialmente através dos transportes rodoviários, tônica do desenvolvimentismo brasileiro. No limite, Juazeiro deixava de ser entreposto da navegação a vapor que ia e vinha entre Bahia, Goiás, Pernambuco e Minas Gerais, para ser um ponto nas rotas rodoviárias, um nó em uma rede de reelaboração dos espaços dentro do país, entre suas regiões⁵.

Exemplificada a constituição da série fotográfica, indagamos sobre os atributos epistemológicos específicos desse mecanismo heurístico: o que significa, para a

produção do conhecimento histórico, selecionar os documentos e agrupá-los em série? A historiografia francesa, em particular, conheceu e aprofundou as técnicas de análise do documento por sua inserção em séries quantitativas, procedimento comum às monografias regionais de abordagem econômico-social ou geográfica, e mesmo no estudo das mentalidades ou de temporalidades definidas como de longa duração, tendo sido elogiado e admitido, ainda, no trabalho com séries discursivas⁶.

Entretanto, uma diferença que se insinua no trabalho com séries de imagens diz respeito ao caráter não necessariamente, ou não somente, quantitativo, com as séries fotográficas. Assim como os documentos escritos solicitam uma análise minuciosa, a ser definida de acordo com as referências teórico-metodológicas escolhidas, o trabalho com imagens não prescinde do rigor no estabelecimento dos critérios técnicos e estéticos, de conteúdo e de forma – critérios quantitativos e qualitativos, portanto – a que deve ser submetida cada imagem inserida numa série⁷. É, aliás, essa análise prévia que localizará o lugar do documento na série, que determinará seus aspectos e distinções próprios, conforme esboçamos em relação às imagens exibidas.

O que significaria, então, a seleção maior da série? Ora, esse passo nos parece indicar uma ruptura deliberada e consciente da historiografia contemporânea com a ideia, dita positivista, de que os documentos falariam por si: ao intervir diretamente na escolha, classificação e análise das fontes visuais, bem como na nomeação de uma série, com critérios bem estabelecidos, o historiador deixa sobressair sua prática, seu olhar, sua própria cultura visual, que busca interpretar, por sua vez, a cultura visual de determinado período. A virada crítica em relação a esse procedimento rompe não apenas com o empiricismo, mas com o quantitativismo, pois o trabalho com série de imagens problematiza a fala espontânea do passado ao tempo em que coloca em foco, para além do trabalho estatístico, as diferentes possibilidades de escolhas que se apresentam ao historiador em sua prática e a relação de produção de sentido criada entre os signos visuais e seu espectador⁸.

Dentro da problematização da prática historiográfica e especialmente da constituição de séries de imagens, importa discutir as implicações do conjunto de imagens com que temos trabalhado. Oriundas de instituições culturais públicas, a maior parte dessas imagens é digitalizada, trabalho efetuado *a posteriori* e que marca um outro uso das fotografias dentro do circuito social de produção, circulação e consumo por que elas passam. Por dificuldades arquivísticas, pela falta de tradição institucional, cultural e política na montagem de acervos, e por terem pertencido a diferentes gestões da

administração local, muitas imagens originais se perderam, tendo restado apenas sua imagem virtual digitalizada, armazenada sob outros atributos materiais e tecnológicos, e pronta a criar outro campo mnemônico se comparado às técnicas anteriores de armazenamento documental e produção de artefatos de memória.

As imagens digitalizadas carecem, ainda, de maiores reflexões sobre seu estatuto, pois sua ambiguidade traz implicações para a memória social e para a forma de conhecer o passado⁹. Essas imagens apontam para uma limitação na abordagem do referido circuito social das imagens, pois dificultam a verificação especialmente da produção, da autoria e da datação mínima, aspectos que, mesmo não constituindo empirismo ou realismo, ajudam na elaboração e problematização do passado. No entanto, sua legitimidade epistemológica está assegurada se a comparamos com o trabalho tecnológico a que nos acostumamos a submeter os demais artefatos nomeados de documentos, como a entrevista e mesmo os textos de jornais fotografados pela câmera digital. Na atualidade, o ofício do historiador necessita do manejo dos recursos tecnológicos disponíveis, muito embora as dimensões éticas, políticas e narrativas desse saber sejam bem mais amplas que os aspectos técnicos da prática.

Na medida em que constituir séries é uma intervenção, especialmente se as imagens por serem digitais já sofreram uma intervenção primeira e não são mais os “originais” materiais da fotografia, o historiador se coloca como mediador entre presente e passado, movimento que acompanha o trabalho da escrita, e problematiza sua narrativa pela presença dessas outras complexas formas narrativas que são as fotografias. Daí, o problema, por exemplo, da homogeneidade das séries: o que define os limites da série? Quais mudanças ou permanências relevantes para caracterizar o recorte temático ou cronológico da série? Acreditamos que, dentro dessa perspectiva da escolha e da mediação, vale a premissa de como se define um período para a pesquisa, que acontecimentos são escolhidos para narrar, que problemas são eleitos para discussão, que escalas temporais entram na delimitação da pesquisa, tendo em vista que é negada ao historiador a totalidade. A série seria, assim, apenas parcialmente homogênea, tendo em vista que dependendo da perspectiva e das questões que se faz a uma imagem, é possível perceber quais elementos narrativos estão presentes, o que eles interessam na problematização geral. O que se procura, então, é inventariar as diferenças no interior da série, diferenças captadas na “pequena centelha do acaso, do aqui e agora”, nos distintos ritmos como a temporalidade se move e que por vezes desafiam o olhar para os planos e para as pequenas unidades culturais, como os objetos

(sacos com a carga dos navios, barcos, máquinas) e pessoas (ribeirinhos, tripulantes, estivadores), mostrados nas Fotografias 1 e 2, e que fazem sentido quando relacionados à cultura e à sociedade daquele período¹⁰.

Ao abordar dessa forma a dimensão diegética das imagens, deparamo-nos, através das séries fotográficas, com a reflexão atual sobre a narrativa histórica. Assim como as técnicas do cinema e do romance moderno forneceram exemplos criadores de relatos que abandonaram definitivamente a linearidade e partiram em busca de outras formas de narrar o tempo, de lidar com as séries e ordenar as durações temporais, as fotografias, agrupadas metodologicamente em série, se mostram como narrativas elaboradas com fragmentos de visualidade compostos de maneira não necessariamente contínua ou realista, e que contribuem para recriar experimentalmente a escrita da história. Se a opção por selecionar o nível dos acontecimentos ou das estruturas temporais recai sobre o historiador e sobre o olhar que ele direciona para os objetos de pesquisa, ele tecerá os fios de seu relato entre a continuidade e a descontinuidade, entre o tempo breve de cada descarga de navio e o tempo da vigência da navegação (da segunda metade do século XIX até meados do século XX), entre o tempo longo do rio, inscrito na duração geológica da natureza, e o tempo menor de uma enchente, natureza em proporção mais imediata e de implicações facilmente perceptíveis sobre a sociedade, entre o tempo da construção da ponte e a configuração temporal e espacial inserida nas décadas em que o desenvolvimentismo era palavra de ordem para as práticas econômicas, sociais e políticas.

Tendo se despedido do realismo epistemológico que sobre elas pesava demandando verismo daquilo que elas permitiam visualizar, a fotografia e a historiografia admitem, hoje, o elemento ficcional de sua própria produção e da elaboração da realidade que elas promovem, o que não implica deixar de ter em vista os condicionamentos sociais, e portanto políticos, de ambas as formas narrativas¹¹. As fotografias, em particular, são narrativas privilegiadamente *imaginativas*, no sentido de que produzem *imagens* sobre um tempo, feita de recortes das espacialidades e temporalidades, e imagens do pensamento, dispositivos de memória, que ativam nossas representações e referências culturais, e reelaboram nossa experiência social.

Notas

- ¹ MAUAD, Ana Maria. *Poses e flagrantes*. Ensaios sobre história e fotografias. Rio de Janeiro: EDUFF, 2008.
- ² MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, vol. 23, n. 45, São Paulo: ANPUH/HUMANITAS, julho de 2003.
- ³ KRACAUER, Siegfried. A fotografia. In: _____. *O ornamento da massa*. São Paulo: CosacNaify, 2009; GINZBURG, Carlo. Detalhes, primeiros planos, microanálises – à margem de um livro de Siegfried Kracauer. In: _____. *O fio e os rastros*. Verdadeiro, falso, fictício. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- ⁴ KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. p. 89-95.
- ⁵ CUNHA, João Fernandes da. *Memória histórica de Juazeiro*. Juazeiro: [s/e], [s/d].
- ⁶ DOSSE, François. *História em Migalhas: dos Annales à Nova História*. São Paulo: EDUSC, 2003; FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 6. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2000.
- ⁷ KOSSOY, Boris. *Op. cit.*; MAUAD, Ana Maria. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v.13. n.1. p. 133-174. jan-jun. 2005.
- ⁸ CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: _____. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- ⁹ LEVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. Rio de Janeiro: 34, 2008.
- ¹⁰ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 94.
- ¹¹ RANCIÈRE, Jacques. *Os nomes da história: um ensaio de poética do saber*. São Paulo: EDUC; Pontes, 1994; KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

Referências

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: _____. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- CUNHA, João Fernandes da. *Memória histórica de Juazeiro*. Juazeiro: [s/e], [s/d].
- DOSSE, François. *A História em Migalhas: dos Annales à Nova História*. São Paulo: EDUSC, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 6. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2000.
- GINZBURG, Carlo. Detalhes, primeiros planos, microanálises – à margem de um livro de Siegfried Kracauer. In: _____. *O fio e os rastros*. Verdadeiro, falso, fictício. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. 2ª ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- _____. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- KRACAUER, Siegfried. A fotografia. In: _____. *O ornamento da massa*. São Paulo: CosacNaify, 2009.

LEVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. Rio de Janeiro: 34, 2008.

MAUAD, Ana Maria. *Poses e flagrantes*. Ensaios sobre história e fotografias. Rio de Janeiro: EDUFF, 2008.

_____. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, n. sér. v. 13. n. 1. p. 133-174, jan.- jun. 2005.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, vol. 23, n. 45, São Paulo: ANPUH/HUMANITAS, julho de 2003.