

A FOTOGRAFIA COMO DOCUMENTO DA HISTÓRIA DAS CIDADES

Maria Helena Azevedo*

PPGAU/ UFPB

mhelena.br@hotmail.com

Maria Berthilde Moura Filha**

PPGAU/UFPB

berthilde_ufpb@yahoo.com

INTRODUÇÃO

Entre a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do século XX, fotografias de paisagens e de cenas do urbano foram realizadas em cidades de várias partes do mundo. O universo citadino era, então, objeto da atenção de fotógrafos que captavam imagens de suas ruas, praças, edifícios ou marcos significativos. Era a fotografia atuando como registro tanto da cidade que nascia quanto daquela que desaparecia em função das reformas trazidas pela modernidade.

O artigo aqui apresentado procura compreender o percurso de como a fotografia, de invento tecnológico, passou a documento da história da cidade. Para esse propósito, foi necessário entender a ampliação do conceito de documento desenvolvida pelo Movimento dos Annales até chegar, hoje, ao entendimento de que o documento se torna um monumento ao participar da construção da historiografia, como propõe o historiador Jacques Le Goff.

Na introdução de seu livro *Fotografia e História*, o arquiteto Boris Kossoy levanta algumas questões pertinentes a quem investiga fotos: “Em que medida são as fotografias documentos históricos? Qual o valor, o alcance e os limites das fotografias enquanto meios de conhecimento da cena passada? Como podemos empregá-las enquanto instrumentos de pesquisa?” A partir, então, da vivência de problemas dessa natureza, percebeu-se também a necessidade de se desvendar as relações de proximidade entre o cenário urbano e a fotografia em seus primórdios. Este

conhecimento conduzirá à construção de uma fundamentação teórica que respalde o uso da imagem fotográfica a ser pesquisada como indício histórico do passado, permitindo uma exploração pertinente do conteúdo de suas informações.

1. O ALARGAMENTO DO CONCEITO DE DOCUMENTO

Na época do Renascimento, o humanismo impulsionou os historiadores a se interessarem por estudar vestígios da Antiguidade – estátuas, arcos do triunfo, moedas, cerâmicas e outros objetos descobertos em escavações (CADIOU et al., 2007, p. 50). As pesquisas buscavam confrontar textos e imagens. Essa prática, no entanto, não teve muito seguidores e as fontes escritas prevaleceram, relegando as imagens a um plano secundário. Em função dessa proximidade da história com a escrita, nos tornamos herdeiros de um entendimento de que pesquisa se faz a partir de documentos textuais. Com isso, o uso da fotografias em trabalhos científicos foi sendo, costumeiramente, atrelado à função de ilustração.

No começo do século XX, a história, então, produzida na Europa costumava se apoiar em documentos oficiais ou leis para contar sobre acontecimentos pontuais, produzindo uma história historicizante, patriótica, elitista e hegemônica que relatava acontecimentos militares ou diplomáticos, grandes tratados e a vida de líderes políticos, por exemplo. Esses temas costumavam ser explicados e vinculados a uma história universal, que se interessava pelo Estado, pelo poder e pelos homens ligados aos poder, por meio de narrativas que os justificavam. Assim, ainda se vinculava o conceito de documentos históricos a fontes que esclareciam a história dos grandes feitos.

É nesse contexto que, diariamente de 1920 a 1933, dois professores de história da Universidade de Estrasburgo se aproximaram para discutir a natureza da história - Marc Bloch, medievalista e Lucien Febvre, especialista no século XVI (BURKE, 1997, p.27). As idéias geradas por essas discussões aproximaram a história das ciências sociais. Essa proximidade, por sua vez, trouxe para a história uma perspectiva interdisciplinar que batia de frente com os temas singulares, irrepetíveis e lineares abordados pela história tradicional (REIS, 2000, p.15). Surgia, então, o Movimento dos Annales propondo um nova maneira de olhar o mundo e de abordar a história.

Ao deslocar o foco das preocupações de ordem política para as preocupações econômicas e sociais, a história mudou, como também mudaram os seus temas, os seus objetivos e os seus historiadores. A diminuição das barreiras com as Ciências Sociais fez com que se passasse a desenvolver pesquisas com documentos iconográficos (CADIOU et al. 2007, p.148). O mundo histórico dos Annales passou a ter um entendimento de que o homem é um ser que faz a história e os acontecimentos cotidianos passaram a ser vistos como objetos de análise histórica. Com esse alargamento do campo de investigação, François Dosse (2003, p.83) relata que passou a haver um interesse por estudar a natureza, a paisagem, a população, a demografia, as trocas e os costumes.

Ao se dedicar a discutir como históricas questões de ordens diversas, os Annales também trouxeram mudanças para o conceito de fonte histórica, permitindo que os arquivos a serem pesquisados fossem ampliados como nos lembra o historiador José Carlos Reis (2000, p.23): “Os Annales foram engenhosos para inventar, reinventar ou reciclar fontes históricas.” Dedicados à tarefa de vencer o esquecimento e preencher muitas lacunas do conhecimento, os estudos históricos passaram, então, a tratar como documentos arquivos bancários, listas de compras, recintos sagrados, narrativas orais, arquivos criminais, medicina popular, cerâmica, túmulos, obras arquitetônicas e iconografia, entre outros.

No caso específico das fotografias urbanas, elas vem compartilhando espaços com uma diversidade de outras documentações históricas, contribuindo para a história das cidades, para os trabalhos de restauração física de edifícios históricos ou para a recuperação de áreas urbanas degradadas. A fotografia, portanto, foi se firmando como documento dentro de um contexto ao qual Jacques Le Goff (2003, p.531) se refere como revolução documental. Esse alargamento do conteúdo do documento intensificou o interesse da história por temas que não mais se apoiavam nos grandes acontecimentos da humanidade, mas sim pela memória coletiva.

No livro História e Memória, Le Goff dedicou um capítulo a discutir as relações entre documento e monumento. O autor aponta que o conhecimento de outras épocas só é possível a partir dos suportes da memória coletiva – os monumentos. Ele informa ainda que o método histórico atual considera os documentos como monumentos e que

eles são trabalhados em série e tratados de modo quantitativo. O fato de que todo documento é ao mesmo tempo verdadeiro e falso também é observado por Le Goff que ainda alerta quanto à necessidade de esclarecer a produção do documento e as suas relações com o poder. Ao ser usado cientificamente para esclarecer o passado e recuperar a memória coletiva, o documento se torna monumento, ou seja, ao se produzir uma historiografia, está se transformando os documentos em monumentos.

2. FOTOGRAFIA: a testemunha muda

Surgida na década de 1830, a fotografia atravessou o século XIX convivendo com as concepções positivistas do conhecimento e sendo usada como prova de valor incontestável acerca da verdade dos fatos pelas ideologias dominantes – era o mito da “verdade fotográfica”, como coloca Philippe Dubois (1992, p.07), no primeiro capítulo de seu livro *O Ato Fotográfico*.

A partir de 1851, a *Comission des Monuments Historiques*, órgão responsável pelo patrimônio histórico francês, contratou fotógrafos com a finalidade de documentar fotograficamente os seus edifícios mais representativos. Preocupada em obter um maior número de informações a respeito das obras históricas, a *Comission* determinava aos fotógrafos o que deveria constar nas fotos – imagens frontais, ausência de elementos modernos, perspectivas que favorecessem a estética ou escolha de pontos de vista que trouxessem menor distorção (O'NEILL, 2009, p.19). Essa situação nos revela que anos antes das proposições da *École des Annales*, a fotografia já havia sido percebida como um documento da história da cidade.

Uma outra grande discussão acerca da fotografia no século XIX girava em torno de ela ser ou não uma forma de expressão artística, já que arte e ciência viviam em universos distintos. Nessa época, a máquina era entendida como um meio do poder humano sobre a natureza (SUBIRATS, 1991, p.23). Na realidade, o aparato técnico e o caráter revolucionário da fotografia dificultavam a sua aceitação como arte. A máquina fotográfica, no entanto, permitiu ao fotógrafo trabalhar numa velocidade capaz de registrar as transformações que se processavam no mundo à sua volta. A paz entre os

artistas e a máquina só foi celebrada pelas vanguardas do século XX, para quem a câmera adquiriu valor cultural.

O crítico alemão Walter Benjamin¹ (1931, apud BURKE, 2004, p.22), nos anos 1930, publicou um ensaio sobre a arte na era da reprodução mecânica no qual ele afirma que a fotografia mudou o caráter da obra artística pelo motivo de que a peça única perdeu lugar para uma pluralidade de cópias, murchando a aura do trabalho de arte. Já Susan Sontag defende a idéia de que industrialização da tecnologia de câmaras fotográficas democratizou o seu uso e o permitiu o registro de variados temas através das imagens. Aliás, ela ainda afirma que “ Foi apenas com a industrialização que a fotografia adquiriu a merecida reputação de arte” (SONTAG, 2006, p.18).

Controvérsias à parte, é inegável o renovado interesse que a fotografia vem despertando como comprovam os trabalhos científicos desenvolvidos por Kossoy (2002) ou Mauad (2008) , no Brasil e Sontag (2004) ou Boiaxados (2008) no âmbito internacional.

“Imagens são testemunhas mudas” escreveu o historiador inglês Peter Burke (2004, p.18) e, exatamente por isso, o caminho para a sua caracterização requer também uma consciência de que ela não é a realidade histórica em si – a fotografia traz porções da realidade, como muito bem colocou Paiva (2002, p.19), apresentando traços, aspectos, símbolos, representações, dimensões ocultas, perspectivas, cores ou formas. Em função do fato de que “[...] a fotografia se desenvolvia para celebrar, e reafirmar simbolicamente, a continuidade ameaçada [...]” (SONTAG, 2004, p.19), atuando como documento, como indício ou como resíduo daquilo que, por vezes, não ficou, atualmente, é plenamente aceito entre os arquitetos que ela se constitui num documento privilegiado para os estudos de arquitetura e do meio urbano. Essa importância se acentua principalmente quando se trata de intervir em uma área histórica ou mesmo em um edifício, como também por ajudar a construir a memória urbana, de modo muito especial nas cidades que sofreram transformações morfológicas. Sobre as proximidades entre a arquitetura e a imagem, Burke (2004, p.104) comentou:

No caso de vistas externas de cidades, os detalhes de determinadas imagens algumas vezes possuem especial valor como evidência. A velha cidade de Varsóvia, literalmente arrasada em 1944, foi

reconstruída após a Segunda Guerra Mundial com base no testemunho de materiais impressos e também de pinturas de Bernardo Bellotto. Historiadores da arquitetura fazem uso regular de imagens a fim de reconstruir a aparência de prédios antes de sua demolição, ampliação ou restauração [...].

A representação fotográfica da cidade compreende imagens de proximidade e de distância dos edifícios, dispositivos de enquadramento e limitação do campo visual, que são condições de transposição da realidade para o “mundo do papel”. Ao fazer uma foto, o fotógrafo realizou escolhas baseadas em sua carga cultural e, do seu trabalho, resultarão imagens que ora partilharão ora excluirão uma certa lógica espacial urbana. A esse respeito Susan Sontag (2004, p.17) comentou que ao decidir que aspectos deveria ter uma imagem, ao preferir uma exposição à outra, os fotógrafos sempre impõem padrões a seus temas, evidenciando o caráter seletivo da foto.

3. AS CIDADES E A FOTOGRAFIA NO SÉCULO XIX

O século XIX é marcado pelo rápido crescimento das grandes cidades na Europa produzindo uma transformação de áreas que durante séculos permaneceram sem grandes alterações. A nova condição urbana atraiu uma massa populacional proveniente de todas as partes e não havia habitações em número e qualidade suficiente para abrigar a todos aqueles que queriam vender sua mão-de-obra para a demanda industrial. As cidades se tornaram desordenadas e as ruas estreitas para o fluxo de pessoas e dos meios de transporte.

As primeiras tentativas de se ordenar o espaço urbano se preocuparam com a organização da periferia e a criação de parques públicos e de casas populares, ações que tentavam fazer frente aos problemas que surgiam (BENEVOLO, 1999, p.581). Dentre todas essas medidas, a mais destacada foi a transformação empreendida em Paris a partir de 1851 pelo Prefeito Georges Haussmann. Parte da velha cidade medieval foi colocada à baixo para dar espaço a uma Paris modernizada.

A capital francesa adquiriu *status* de uma cidade enobrecida e transformou-se em símbolo da modernidade com seus boulevares, suas fachadas uniformes, seus cafés e sua “limpeza”. Essa postura de contraponto à realidade densa das cidades industriais,

fez com que Paris se tornasse um modelo de progresso. As reformas urbanas ali realizadas se destacaram pela influência que seus princípios ordenadores exerceram ao redor do mundo. Simultaneamente, os rumos tomados pelo capitalismo consolidaram o poder burguês, que passou a demandar novas tipologias de equipamentos como atesta o Professor Luciano Patetta (1987, p.13):

Foi a clientela burguesa que exigiu (e obteve) os grandes progressos nas instalações técnicas, nos serviços sanitários da casa, na sua distribuição interna, que solicitou uma evolução rápida das tipologias nos grandes hotéis, nos balneários, nas grandes lojas, nos centros de escritórios, nas bolsas, nos teatros e nos bancos, que soube encontrar o tom exato de autocelebração nas estruturas imponentes dos pavilhões das Exposições Universais (de Londres – 1851 – e de Paris – 1867-78-79) [...].

Esses acontecimentos ligados ao “progresso da urbes” eram cuidadosamente registrados, sob encomenda dos governantes que se utilizavam das imagens como prova incontestada da realização das obras. Para Kossoy (2002, p.82), esse tipo de fotografia, feita no mundo todo, levava a uma leitura dirigida das cidades e países. A difusão dessas imagens, produzidas com a finalidade de propaganda política, ocorria por meio de álbuns fotográficos confeccionados em série ainda no século XIX

Nesses momentos pioneiros da fotografia, cujas primeiras experiências são oficialmente datadas como sendo de 1839, a arquitetura também é intensamente enfocada por uma outra razão: as técnicas ainda rudimentares – equipamentos com pouca mobilidade e a necessidade de um período de exposição considerável (CARVALHO;WOLFF, 1991). A paisagem, então, se encaixava adequadamente a essa situação o que atraiu o olhar dos primeiros fotógrafos para a cidade e seus edifícios conforme destacou Chevrier (2007, p.45) ao afirmar que “En la prehistoria de la fotografia, así como em sus origens, el paisaje ocupa un lugar privilegiado que acentúa las posibilidades estéticas del nuevo medio...”.

Os fotógrafos que se dedicaram à arquitetura tinham noções de desenho e se esmeravam em superar os artistas gráficos na produção de imagens. Essa aproximação entre fotografia e arquitetura tanto gerou manifestações favoráveis quanto contrárias ao seu uso. O arquiteto e restaurador Viollet-le-Duc² (apud CARVALHO; WOLFF, 1991,

p.141), por exemplo, enalteceu as contribuições que a fotografia traria aos procedimentos para recuperação de edifícios degradados: “A fotografia conduziu naturalmente os arquitetos a serem mais escrupulosos ainda em seu respeito pelos menores fragmentos de um conjunto antigo [...]”.

O Historiador de Arte John Ruskin, que conheceu a fotografia em Veneza e se encantou com o invento, mudou de opinião alguns anos mais tarde, passando a condená-la, quando da sua cruzada em defesa do trabalho artesanal e da criação artística. Tudo o que Ruskin³ (apud CARVALHO;WOLFF, 1991, p.142) defendia era a beleza do trabalho fruto da elaboração humana e, afinal, a fotografia era um produto da intermediação da máquina, o que o levou a expressar a seguinte opinião: “Elas [as fotografias] não superam nenhuma arte, pois a definição de arte é trabalho humano regulado por desígnio humano”.

Um tema que também mereceu a atenção dos fotógrafos foi o registro das etapas de construção de novos edifícios. Essas imagens eram encomendadas pelas administrações públicas para se fazer o acompanhamento das obras. Elas também tinham um caráter didático por documentarem a linguagem de arquitetura e o padrão de qualidade construtiva. Ao mesmo tempo, esse tipo de foto era interessante aos arquitetos que montavam álbuns para divulgar o seu trabalho. Os dois casos mais conhecidos de acompanhamento de obras por fotógrafos foram a reconstrução do Cristal Palace fotografada por Philippe Delamotte em 1854 e os dez anos de construção da Ópera de Paris, documentados por Louis-Emille Durandelle e Hyacinthe-Cesar Delmaet (CARVALHO;WOLLF, 1991,p.154).

O fato de tornar frações do mundo “portáteis” fez da fotografia um objeto de consumo. Essa situação, por sua vez, provocou um aperfeiçoamento da técnica, artesanal no princípio, através da fabricação de material fotográfico e também gerou um profissionalismo em função da demanda de um campo de atuação formado por temas diversificados como foi percebido por Boris Kossoy (1989, p.15):

. A expressão cultural dos povos exteriorizada através de seus costumes, habitação, monumentos, mitos e religiões, fatos sociais e políticos passou a ser gradativamente documentada pela câmara. O registro das paisagens urbana e rural, a arquitetura das cidades, as obras de implantação das estradas de ferro, os conflitos armados e as

expedições científicas, a par dos convencionais retratos de estúdio - gênero que provocou a mais expressiva demanda que a fotografia conheceu desde seu aparecimento e ao longo de toda a segunda metade do século XIX -, são alguns dos temas solicitados aos fotógrafos de passado

A despeito desses avanços significativos no campo da utilização de documentos imagéticos como indício histórico, é necessário alertar que as pesquisas embasadas em imagens não podem supor que as mesmas tratem de verdades incontestáveis e nem configurem um “reflexo” direto ou indireto da realidade a que se referem. Entendendo que cada indício de estudo tem um viés específico e exprime aspectos limitados das questões levantadas em uma pesquisa, o estudo da memória e a compreensão do passado necessitam de uma abordagem intertextual. O próprio March Bloch⁴ (apud LE GOFF, 2003, p. 531) alertou que “Seria uma grande ilusão imaginar que a cada problema histórico corresponde um tipo único de documento [...]”.

FINALIZANDO

De um modo muito especial, foi na cidade do século XIX e do despontar do século XX, que a fotografia se tornou uma aliada da arquitetura, permitindo o seu registro – suas ruas, suas praças e seus edifícios singulares como também do casario modesto, documentando técnicas construções e perpetuando a paisagem urbana que o tempo se encarregou de tornar histórica.

Como muitas cidades passaram por transformações físicas, a possibilidade de se construir a história do lugar e de se desenvolver estudos morfológicos retrospectivos pode encontrar um embasamento de amplo conteúdo a ser explorado em fotografias antigas. No decorrer desse trabalho, então, será construída uma discussão sobre os registros fotográficos produzidos sobre a paisagem urbana a fim de fundamentar o uso de imagens como documento de relevada importância para a história das cidades exatamente por conterem informações que podem redefinir referências visuais desaparecidas. É evidente que o desenvolvimento de pesquisas realizadas a partir de documentos fotográficos enaltece o seu papel na construção da memória, seja ela das cidades ou dos personagens e fatos da vida passada. Cabe, então, aos pesquisadores a

tarefa de investigá-los, decifrando os seus significados, entendendo o seu processo de produção e desmontando as construções ideológicas dentro das quais eles foram produzidas.

As reflexões acerca das correlações entre fotografia e história da cidade têm suscitado o interesse de pesquisadores e a curiosidade de ambos os campos da produção do conhecimento. Em função da considerável transformação da ótica e da narrativa tradicional da história, colocou-se em cheque os limites da produção historiográfica e questionou-se o axioma de que as fontes textuais deveriam constituir o instrumental privilegiado de construção da historiografia.. A ampliação do conceito de documento alargou o métier de quem se dedica a pesquisar a história. A partir de então, passou-se a se estabelecer interfaces com outros campos do conhecimento em busca de conceituações teóricas e de procedimentos metodológicos que permitam a leitura de documentos imagéticos.

A historiografia desenvolvida a partir da fotografia vem se desvencilhando dos enfoques teóricos positivistas e ampliado seus referenciais conceituais e técnicos de modo a permitir a compreensão das especificidades da linguagem fotográfica. O alargamento das possibilidades de uso da imagem em pesquisas científicas e as incursões metodológicas que esses trabalhos vêm demandando não admitem mais o papel da imagem como ilustração, numa atitude de testemunha muda da sociedade que a produziu.

NOTAS

¹BENJAMIN, Walter. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction (1936). In: **Illuminations**. London: Pimlico, 1968. p. 219-244. (Tradução Inglesa); cf. CAMILLE, Michael.

²VIOLLET-LE-DUC, Eugène. Restauration. In: Dictionnaire Raisonné de l'Architecture Française du XI au XVI siècle, Paris.

³ John Ruskin citado em SCHARF, Aaron. Art and Photography. London, 1974, p.96 e 99.

⁴BLOCH, March. Apologie pour l'histoire ou métier d'historien. Paris: Colin, 1949.

REFERÊNCIAS

- ARÓSTEGUI, Julio. *A Pesquisa Histórica: teoria e método*. Bauru, SP: EDUSC, 2006.
- BENEVOLO, Leonardo. *História da Cidade*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.
- BOIAXADOS, Maria Cristina. *Córdoba fotografiada entre 1870 y 1930: imágenes urbanas*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2008.
- BURKE, Peter. *A Escola dos Annales (1929-1989): A Revolução Francesa da Historiografia*. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.
- CADIOU, François *et all*. *Como se faz a História: Historiografia, método e pesquisa*. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2007.
- CARVALHO, Maria Cristina Wolff de. WOLFF, Silvia Ferreira Santos. *Arquitetura e Fotografia no século XIX*. In FABRIS, Annateresa. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1991. p.131-172.
- CHEVRIER, Jean François. *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2007.
- DOSSE, François. *A História em Migalhas: dos Annales à Nova História*. Bauru, SP: EDUSC, 2003.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Lisboa: Vega, 1992.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2003.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Ed. Ática, 1989.
- _____. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002.
- MAUAD, Ana Maria. *Através da Imagem: fotografia, história e interfaces*. *Tempo*. Rio de Janeiro, v.1,n.2, p.73-98, 1996.
- _____. *Poses e flagrantes: ensaios sobre história e fotografia*. Niterói: EDUFF, 2008.
- O'NEILL, Elena. Eugène Atget e a Fotografia como ação. Disponível em: www.hcomparada.ifcs.ufrj.br/revistahc/artigos/volume005_artigo002.pdf acessado em 22/09/2009 às 8hs. e 51min.
- REIS, José Carlos. *A Escola dos Annales: a inovação em História*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- PAIVA, Eduardo França. *Histórias&Imagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PATETTA, Luciano. Considerações sobre o Ecletismo na Europa. In: FABRIS, Annateresa. *Ecletismo na Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Nobel/ EDUSP, 1987. p. 8-27.

SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*; tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno*. São Paulo: Nobel, 1991.
