

## Prática fotográfica e a experiência histórica – um balanço de tendências e posições em debate

Ana Maria Mauad (Universidade Federal Fluminense)

### Resumo

O artigo aborda prática fotográfica como parte da experiência histórica contemporânea de produção sentido social sobre o mundo visível. Organiza-se em duas partes, nas quais, primeiramente se apresenta os debates conceituais no campo dos estudos sobre teoria fotográfica; e, na seqüência, se discute a presença da fotografia como recurso de investigação nos estudos históricos, com base num balanço historiográfico da produção histórica dos anos 1990 em diante.

*Palavras-chave:* fotografia, historiografia, experiência, prática.

### Abstract

The article analyses the photographic practice as a part of contemporary historical experience of social production of meaning about the visible world. It is organized into two parts, in which, firstly is presented the conceptual debates on the field of photographic theory; and, secondly is discussed the presence of photography as a resource of research for historical studies, organized upon a historiography balance from the 1990's production on.

*Keywords:* photography, historiography, practice, experience.

A capacidade de transformar situações em cenas é uma das conquistas da modernidade ocidental através da descoberta de dispositivos técnicos de registro do mundo visível. Tais dispositivos redefiniram os padrões da cultura visual do ocidente ao colocarem em relação produtor, formas de produção, produtos e consumidores, num circuito de mediações sociais. O objetivo desse artigo é dimensionar o papel da prática fotográfica na experiência histórica contemporânea e seus desdobramentos conceituais e historiográficos. Para tanto, proponho em primeiro lugar, um balanço sobre as tendências dentro do campo de estudos sobre a fotografia, e posteriormente, uma breve avaliação sobre as posições em debate no campo dos estudos históricos sobre os usos da fotografia na produção de conhecimento sobre o passado.

-I-

No século XIX a fotografia e depois o cinema potencializam as descobertas dos séculos anteriores reunindo a química e a física para criações geniais que revolucionaram a experiência visual do século XIX. Neste contexto, a prática fotográfica oitocentista, tanto aquela especializada no retrato quanto a voltada para a produção de vistas panorâmicas e registros de eventos, guardava uma estreita relação

com as práticas ilusionistas que tanto encantavam audiências teatrais em diferentes partes do mundo.

Ambas as práticas associavam o uso da imagem para colocar em questão a relação entre realidade e ilusão, ou o real e o imaginário. O século XIX, momento no qual as disciplinas acadêmicas definiam suas fronteiras e a institucionalização do saber científico demandava protocolos precisos de aferição do valor de verdade das proposições, as artes da ilusão e da fotografia fomentavam debates que englobavam desde o objetivismo científicista até a metafísica mística.<sup>i</sup>

O fotógrafo e o ilusionista dividiam, portanto, a imagem como dimensão espaço temporal da imaginação. O primeiro prometia, pela imagem fotográfica, capturar a realidade tal qual era vista, criando a ilusão pela busca de uma fidelidade total ao real que pretendia representar. O segundo, pela ilusão, criava uma atmosfera de realidade que fazia crer a uma audiência que lenços se transformassem em pombas. A cada qual um aparato diferente de fazer iludir, um dispositivo para criar a impressão do real duplicado, ou ainda transformado.

O historiador francês Michel Frizot<sup>ii</sup> propõe compreender o fato fotográfico como resultado de múltiplas possibilidades de pesquisas e de iniciativas em tempos e principalmente lugares diferentes. Frizot estabelece quatro “continentes fotográficos”, a saber: Nicéphore Niépce (1765-1833), Louis Jacques Mande Daguerre (1787-1851); Hippolyte Bayard (1801-1887) e Willian Fox Talbot (1800-1877), aos quais eu acrescentaria Antoine Hercule Romuald Florence (1804-1879), apoiando-me nas pesquisas de Boris Kossoy (1980, 2002), para compor o quadro de uma economia visual onde ciência, arte e indústria eram faces de um mesmo negócio.

Segundo Frizot é preciso compreender o que Niépce pesquisa, neste sentido esclarece que “o início de suas tentativas para fazer aparecer imagens na câmara escura é marcado pela utilização de pedras litográficas [...] Era sua ambição reproduzir tanto as gravuras já existentes, como reproduzir sob a forma de impressão a tinta, as ‘vistas’ que ele pudesse obter diretamente da câmara escura”.<sup>iii</sup> Nessa linha, considera que as pesquisas de Niépce correspondem ao que nós chamamos de fotogravura, isto é, a produção de matrizes geralmente metálicas análogas à gravura, tornando-se um precursor nos métodos de reproduções fotomecânicas que introduziriam a fotografia na ilustração da imprensa e de livros.

Daguerre, aclamado em 19 de agosto de 1839, na Academia de Ciências da França, como o inventor da fotografia, inventou algo que na verdade tem pouco a

ver com que hoje concebemos como fotografia. Sua aclamação foi muito mais um fato político, tendo em vista que era “uma invenção comprada pelo governo francês, oferecida a todo o mundo e destinada a desafiar a superioridade inglesa no domínio das técnicas”.<sup>iv</sup> De fato, o daguerreótipo, como se denominou o invento, era um objeto único, brilhante, ‘especular’ (sua superfície é a de um espelho) que se presta, sobretudo, ao retrato conservado em um estojo – em oposição às imagens habituais sobre papel, com possibilidade de múltiplas tiragens. Era, assim, uma impressão luminosa, visível em certas condições de iluminação e mais um objeto do que uma imagem.

Na linha da imagem positiva produzida com uma câmera escura estavam também as imagens de Bayard. Em 1839 este inventor desenvolve imagens cuja particularidade era a de serem obtidas diretamente na câmara escura, sem intermediários, a partir de um papel de sais de prata previamente escurecido que clareavam nas zonas que recebiam luz. Uma imagem única e cujo princípio pôde inspirar as câmeras Polaroid.

Em relação a Talbot o que o distinguiu na experiência fotográfica do século XIX foi a descoberta dos princípios de positivo/negativo. A partir de 1840 consolidaria os princípios de imagem latente e da sua revelação numa superfície sensível e os procedimentos em relação ao processo fotográfico, tais como: “Uma certa rapidez da operação, uma etapa intermediária fundamental (o negativo) e a possibilidade de jogar posteriormente com as diversas operações de tiragem para modificar ligeiramente a imagem, insistir em determinadas zonas, etc.”.<sup>v</sup> Outra contribuição de Talbot foi a de ampliar as funções da imagem visual para além da noção de registro fiel da realidade. Isto porque ao publicar suas imagens ele atribuiu à fotografia uma nova economia da imagem: o papel de ilustração, de meio, de comentário. Desde então, poderiam ser encontradas nas fotografias as características que nós lhe reconhecemos, ainda hoje, quando utilizamos este termo: ela é ao mesmo tempo obra mecânica, obra manual e uma espécie de impressão mental, duplicação da realidade sobre o papel.

As descobertas de Hercule Florence na Vila de São Carlos, em 1833/34, como indicam as pesquisas de Kossoy<sup>vi</sup>, confirmam as avaliações de Frizot, que não existe uma única genealogia para a consolidação do fato fotográfico, como um fato dotado de historicidade.

De acordo com Boris Kossoy, Florence chega ao Rio de Janeiro em 1824 e um ano depois foi contratado como desenhista da expedição de Langsdorf, responsável pela produção de um registro detalhado e minucioso da problemática expedição. Ao retornar em 1829 mudou-se para a vila de São Carlos, atual cidade de Campinas, onde manteve uma casa de tecidos e investiu em suas pesquisas sobre as técnicas de impressão gráfica, buscando preencher a lacuna existente no tocante às possibilidades de impressão. Investiu em pesquisas que exploravam a natureza própria da fotografia, aplicando-a nas artes gráficas para obter cópias em série de desenhos e escritos a partir de uma matriz. Kossoy explica que “Florence levou adiante seu objetivo utilizando-se de pranchas matrizes de vidro recobertas por uma massa constituída de goma arábica e fuligem, com o buril delineava os seus desenhos e textos e os copiava, por contato, sob a ação da luz do sol, em papéis sensibilizados com cloreto de prata e, preferencialmente, cloreto de ouro obtendo imagens em *printout*.” (Kossoy, 2002, p.141-144).

Processos, procedimentos e atitudes diferentes que delinearam a economia visual dos oitocentos, evidenciando a multiplicidade de usos e funções da fotografia na experiência histórica. No ambiente cientificista e objetivista do século XIX a fotografia era tida como uma prova fiel dos fatos, um espelho do mundo, um duplo do real. Um exemplo dessa atitude era a expressão utilizada pelo fotógrafo Mathew Brady para se relacionar à câmera fotográfica: *O olho da história*. Brady foi o chefe da equipe fotográfica responsável pela cobertura da Guerra Civil nos Estados Unidos, cujas imagens serviram para atestar os horrores da guerra. Assim as fotografias produzidas nos campos de batalha eram consideradas como verdadeiras testemunhas oculares da história, pois desnudava em imagens a dura realidade da guerra de uma maneira bem diversa dos relatos escritos.

Neste sentido, as fotografias vieram reforçar a crença na veracidade testemunhal dos relatos confirmando através das ideias de captura, de tomada e registro, a relação de contiguidade em relação aos fatos que exibiam, expondo-os da maneira mais fidedigna possível. Portanto, tudo o que era visto era recebido como tal. O relato histórico ganharia, assim, a força comprobatória da *verdade fotográfica*.

Ao longo do século XX a herança oitocentista se atualizou através da fotografia de documentação social, a princípio associada às agências governamentais, como por exemplo: a prefeitura do Rio de Janeiro através do trabalho de Augusto Malta, fotógrafo da prefeitura por mais de trinta anos e a Farm Security

Administration (FSA), órgão criado na administração do presidente norte-americano Franklin D. Roosevelt para coordenar uma campanha integrada contra a recessão econômica. Este órgão contratou uma equipe de fotógrafos conceituados que ao longo de oito anos produziram cerca de 270.000 fotografias veiculadas na imprensa e em livros, a fim de sensibilizar a opinião pública para a publicação de medidas de austeridade. A partir dos anos 1930 com a modernização técnica da imprensa, destaca-se o papel desempenhado pelo fotojornalismo, e suas agências internacionais, a ponto de podermos contar a história do século XX através de suas imagens.

Tais fotografias compõem um catálogo, no qual surge uma história redefinida pelo estatuto técnico próprio ao dispositivo da representação: a câmara fotográfica. Nesse outro tipo de escrita da história o local de sua produção (as agências de produção da imagem: família, Estado e imprensa) e o sujeito da narrativa (os fotógrafos) dividem com os institutos históricos e as academias literárias a tarefa de imaginar a nação e instituir os lugares de sua memória. Para Anderson<sup>vii</sup> a imprensa capitalista desempenha um papel fundamental na elaboração da nação como comunidade imaginada da modernidade.

Entretanto, se por um lado, a imagem fotográfica ajudou a consolidar a ordem instituída nos espaços nacionais e capitalistas, no empacotamento do mundo em imagens palatáveis pela publicidade e colonismo social, dos magazines ilustrados<sup>viii</sup>, por outro, desempenhou ao longo do século XX um importante papel nas lutas políticas, nos movimentos sociais e nas políticas de construção de identidades sociais. Na diversificação dos seus circuitos sociais, a fotografia vem multiplicando seus usos e funções colocando aos estudos históricos o desafio de “ver como ‘fotografias’ todas as lembranças acumuladas nesta intensa circulação intercontinental sobre o planeta fotografia e aceitá-las como objetos patrimoniais fotográficos, quer sejam artísticos ou não, sobre papel ou não, impressos ou não, argênteos ou pigmentados: do cartão postal ao conjunto de imagens médicas, do livro à fotografia de amador, todos descendentes de idéias fotográficas ancestrais”.<sup>ix</sup>

## -II-

Do ponto de vista conceitual a ampliação dos circuitos sociais da imagem fotográfica, no século XX, foi acompanhada da elaboração de teorias sobre o fotográfico, como forma de relacionar as atitudes de ver e conhecer. No fundamento dos debates a relação que se constituía entre o sujeito que olha e a imagem que

elabora com o real, a realidade, o referente, ou qualquer outro nome dado à experiência sensível de se relacionar com o mundo. Não cabe aqui fazer um inventário minucioso das posturas teóricas em relação às teorias fotográficas, entretanto, vale a pena avaliar como esse debate interfere de forma direta na maneira que as fotografias são compreendidas como fonte e também objeto dos estudos históricos.

Sabrine Kriebel<sup>x</sup>, na sua breve história das teorias sobre fotografia, inicia sua abordagem evidenciando as características de maleabilidade e multiplicidade da fotografia e sua relação estreita com a experiência social que a produz. Entretanto, devido a essas características como desenvolver uma teoria? Teorizamos o objeto? Suas funções? A prática fotográfica como uma experiência social? Ou o seu lugar no discurso? Ou ainda: como a fotografia opera na sociedade, mas que fotografia? A de imprensa? A artística? A publicitária? A documental? A erótica?<sup>xi</sup> Sua resposta para esse conjunto de indagações é de natureza histórica, pois implica recuperar o debate entre posturas materialistas, fenomenológicas, narrativistas e psicanalíticas.

Para a finalidade deste estudo, vale enfatizar dois grandes deslocamentos nas teorias sobre fotografia. Um primeiro que ocuparia o século XIX e boa parte do XX, ao menos até os anos 1960, no qual a compreensão da prática fotográfica e de seus resultados se deslocaria da natureza para a sociedade. O segundo se definiria a partir dos 1960 e teria como centro do seu debate a problemática do referente fotográfico e seus desdobramentos na natureza fotográfica.

Se no XIX a fotografia era considerada uma extensão da natureza, uma escrita da luz, a crítica do século XX vai trazer sua fatura para dentro da experiência social. O filósofo alemão Walter Benjamin e o semiólogo francês Roland Barthes são referências fundamentais nesse processo de transformação da fotografia de natureza em história.

Benjamin, no ensaio “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, escrito em 1936, aponta que as imagens técnicas, dentre essas o cinema e a fotografia, romperam com o valor cultural do objeto artístico e, por conseguinte, com sua aura, na medida em que os aproximava do público, através de sua reprodutibilidade. Com a destruição da aura o valor artístico deixa de ser o resultado de um culto, mas de uma experiência política, onde havia a estetização da política Benjamin propunha a politização da arte.

No caso específico da fotografia, sobre o qual já havia se debruçado em ensaio anterior, “A breve história da fotografia” de 1931, Benjamin compreendia que a produção de sentido na fotografia guardava uma determinação tecnológica, dessa forma, a matéria e o processo fotográfico determinariam o sentido da imagem. Assim, daguerreótipo ainda mantinha a aura de sua unicidade, enquanto novas técnicas de captura da imagem e sua reprodutibilidade, já em 1890, culminando com o instantâneo fotográfico a partir de 1920, inauguram um novo tipo de sentido fotográfico.

Os usos da fotografia nas reportagens ilustradas dos magazines nos anos 1930, segundo Benjamin, reproduziriam os valores da sociedade capitalista, através da aproximação de paisagens estrangeiras, das novidades e celebridades colocadas a serviço do entretenimento e dos modismos. Nada seria inacessível, até mesmo a pobreza e o sofrimento seriam estetizados pelos ângulos elegantes e pelas bem cuidadas reproduções. Neste contexto, a fotografia serviria à estetização do mundo, sendo um meio de alienação através do uso da magia da técnica naturalizada.

O único caminho que Benjamin vislumbrava para recuperar a fotografia da massificação e multiplicação capitalistas seria mobilizar a linguagem, associá-la à palavra crítica direcionando os sentidos da fotografia para fins revolucionários. Dessa forma a associação entre palavra e imagem garantiria a recuperação do revolucionário valor de uso da imagem. Neste caso, a força da razão expressa pela palavra ancoraria o sentido polissêmico da imagem fotográfica.

Outro importante teórico a propor uma reflexão conceitual sobre a fotografia foi Roland Barthes com a publicação da obra “Mitologias”, uma reunião de ensaios que escreveu entre 1954-56, publicados na revista francesa de tendência esquerda *Les lettres nouvelles*. Nesses ensaios, Barthes afirmava que a fotografia, ao contrário do que se propagava no século XIX, não é natureza, não é uma ‘linguagem universal’, mas uma forma de codificação ideológica e historicamente contingente, passível de ser analisada pela ciência das formas, a semiótica. O resultado desse processo não redundaria numa análise formalista e a-histórica, segundo Barthes, mas numa abordagem radicalmente crítica e histórica das estruturas de poder naturalizadas pelo lugar assumido pela fotografia no moderno discurso mitológico.

Barthes desdobra suas considerações sobre fotografia e semiologia nos textos ‘Mensagem fotográfica’(1961) e ‘Retórica da imagem’ (1964), ambos voltados para a análise da relação entre imagem e estrutura linguística. Apoiado nas considerações de

Benjamin sobre a capacidade de ancorar o sentido que o texto verbal exerce sobre a imagem, Barthes radicaliza essa acepção numa crítica, ao considerar que o texto escrito aprisiona o visual transformando a fotografia num *analogom* da natureza, ou ainda, numa mensagem sem código. Dessa forma, todo o sentido adquirido pela fotografia seria aquele conotado pela sua relação com o verbal e este só se realizaria no processo de circulação das imagens. Mais de vinte anos depois com a publicação do clássico “A câmara clara” (1980), Barthes se deslocaria da semiologia estruturalista para uma poética da fotografia, continuando a ser uma importante referência para se pensar o fotográfico.

Um terceiro teórico, que não consta nos balanços sobre teoria fotográfica<sup>xii</sup>, mas que contribuiu decisivamente para se pensar a fotografia como experiência social e histórica, é o filósofo tcheco Vilém Flusser. Ele publicou em 1983, em alemão e depois em inglês, o livro “Towards a Philosophy of Photography”, que foi lançado no Brasil, em 1985, com o título “Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia” pela editora Hucitec em 1985 e pela já extinta Relume-Dumará em 2002. O livro consiste na reunião de um conjunto de conferências realizadas na França e na Alemanha, depois que retornou à Europa de uma longa permanência no Brasil entre 1940 e 1972.

Nessa obra Flusser é conduzido pela hipótese de que duas grandes viradas podem ser observadas na cultura humana desde o seu início. A primeira situa-se por volta do meio do segundo milênio AC e pode ser resumida sobre a rubrica da ‘invenção da escrita linear’; a segunda, na qual estaríamos hoje, ainda experimentando, poderia ser qualificada pela ‘invenção das imagens técnicas’. Segundo as considerações do filósofo, as imagens técnicas rompem com a forma logocêntrica de apreensão da experiência sensível orientada pela escrita linear, durante séculos. A imagem técnica se situa na evolução da cultura ocidental como uma resposta à ‘textolatria’ oitocentista. No entanto, o resultado da massificação de imagens técnicas é devastador para a cultura, pois esta substitui o real por sua imagem, criando a ilusão que estamos vivendo um tipo de experiência quando estamos dentro do plano das imagens, vivenciando seus efeitos.

Entretanto, não é justo reduzir as reflexões de Flusser a um materialismo simplificado por uma leitura redutora da noção de ideologia, pois suas reflexões não se limitam ao consumo das imagens, investem efetivamente nos modos de produzir e em seus meios. Aliás, os meios – a câmera fotográfica e seus operadores – os



fotógrafos -, são conceitos importantes na construção filosófica de Flusser. Assim, o autor concebe as imagens técnicas, mais especificamente a fotografia, dentro dos processos sociais, identificando como estes através da mediação pelas imagens se transformam em cenas.

Flusser identifica nas imagens técnicas uma espécie de princípio mágico do mundo pós-industrial, que seria a separação entre o produtor e o seu produto, entre a capacidade de criar e de dar forma a essa criação, entre o fotógrafo e a imagem que elabora. Isso porque os meios de produção das imagens técnicas já contêm um programa que ‘vem de fábrica’, ou seja, está inscrito no aparelho pela lógica da produção industrial em série. Assim, aproximando-se de Benjamin, defende que a crítica pelas imagens técnicas pode ser feita pelo sujeito social, o fotógrafo, que ao operar o aparelho não se contente com a condição passiva de fazer funcionar um programa. Assim a função crítica da fotografia seria a de desmágicizar a imagem ao valorizar a consciência histórica, que havia sido diluída pela profusão das imagens naturalizadas. Do ponto de vista dos estudos históricos, a leitura da “Filosofia da Caixa Preta” é fundamental, tanto por historicizar os processos de alienação e reificação da imagem fotográfica, no mundo pós-industrial, como por aportar um conjunto de conceitos e categorias a um campo, geralmente, limitado às abordagens descritivas dos processos e procedimentos técnicos. A magia da técnica e seus efeitos são históricos e merecem uma crítica que venha deste campo de estudos.

O segundo deslocamento se define a partir dos anos 1960 e se prolonga nos debates contemporâneos sobre a imagem fotográfica, com a busca dos sentidos do fotográfico na ontologia da imagem, nos seus atributos estéticos, políticos e fenomenológicos. Existe em comum nessas abordagens a compreensão de sua historicidade e seus usos sociais podendo ser a fotografia o resultado de uma prática artística, de uma experiência social, ou de um discurso de poder. Sabine Kriebel divide os recentes debates sobre a teoria fotográfica, entre uma postura referencialista e outra antirreferencialista (a dita pós-moderna). Dito de outra forma, entre uma posição que aceite a fotografia com um referente fora da imagem que a sustenta, e outra defensora da posição de que cada imagem fotográfica institui uma nova situação, radicalmente independente das condições materiais que a geraram.

Nesse quadro de radicalizações Kriebel aconselha a prudência entre uma posição extremamente materialista que reduz a fotografia ao congelamento de um passado, que seria resgatado pela análise, e outra postura de viés idealista que

reduziria as imagens aos seus efeitos sem considerar os processos que a geraram. De fato, não existe nada por detrás da foto que já não se apresente na própria imagem fotográfica, assim, a literatura sobre teoria fotográfica<sup>xiii</sup> acaba por enfatizar a importância dos meios de produção visual, associando a tecnologia fotográfica aos seus sentidos sociais, políticos e psicológicos, enfim a sua historicidade. Dessa forma, a fotografia surge como algo que não somente olhamos através, mas olhamos para. Diante da crescente autoridade e onipresença da digitalidade e da virtualidade, os questionamentos e debates sobre a fotografia e sua materialidade são urgentes e produtivos.

O impacto no Brasil das reflexões internacionais pode ser avaliado guardando-se o caráter interdisciplinar dos estudos sobre a fotografia e seus desdobramentos conceituais. O pioneirismo de Boris Kossoy em 1977, 1980, 1989, com várias reedições, nas pesquisas sobre a fotografia oitocentista e na delimitação de uma heurística adequada à fotografia como fonte e objeto de investigação histórica; o estreitamento das relações entre História e Antropologia pelas contribuições de Miriam Moreira Leite (1993), cuja obra precursora incorpora a historicidade da representação espacial na fotografia, bem como a sua dimensão de lembrança e relíquia no circuito familiar; o importante investimento de Annateresa Fabris na delimitação conceitual da fotografia como prática social pela apresentação da noção de circuito social da imagem fotográfica, além de seus trabalhos sobre a fotografia no campo ampliado das artes, sempre com ênfase na dimensão histórica dessas experiências; e por fim, mas não menos importante, o inventário minucioso do estado atual dos estudos sobre imagem de Ulpiano Bezerra de Menezes, cujo investimento conceitual se traduz em numa epistemologia histórica que supera limites do verbal rumo a uma história da visão, do visível e do visual. Tais obras incorporaram os debates internacionais sobre os usos e funções da fotografia, atualizaram as posições sobre as dimensões conceituais da imagem fotográfica e sua relação com o campo dos estudos sobre visualidade, enfim foram responsáveis pela delimitação da fotografia como um problema historiográfico.<sup>xiv</sup>

Neste sentido, ao longo dos anos 1990 e primeira década do século XXI, os debates sobre a natureza da imagem fotográfica, seus usos e funções sociais e seu impacto na cultura contemporânea repercutiram no campo dos estudos históricos, orientando a configuração de uma posição que concebe as fotografias, como registros de representações do passado, como suportes e vetores materiais (visuais)

de relações sociais. Uma história que tenha a fotografia como fonte e objeto deve eleger a visualidade como “plataforma estratégica de observação de uma sociedade, na sua organização, funcionamento e mudança”. Nessa perspectiva a análise histórica de fotografias não deve isolá-las das experiências sociais que as engendraram, aqui consideradas como o circuito social de produção, circulação, consumo e agenciamento das fotografias ao longo do tempo, nos sistemas de arquivamento, de guarda, de descarte e de exibição. Uma biografia das imagens que leve em conta a qualidade dos suportes materiais (visuais), dos meios (visuais), dos agentes e de suas mediações culturais, que perfazem trajetórias de produção e apropriação em usos sociais variados. Em todo caso, há que se abandonar uma epistemologia da prova, num regime historiográfico que teima em ‘contar o que realmente aconteceu’, e ir ao encontro de um conhecimento histórico que valorize as práticas e suas representações sociais de sujeitos históricos no tempo.<sup>xv</sup>

Portanto, o que fazem das fotografias que registros excepcionais da experiência histórica a ponto de definir um padrão de memória pública? A plasticidade, o conteúdo, o impacto? As imagens fotográficas, por serem a atualização imediata de um passado irrecuperável a não ser visualmente, revelam uma tensão, algo de estranhamento que nos afeta. Assim as fotografias são registros extraordinários da história por que nos afetam. As fotografias são afetivas, são traços e pegadas de homens e mulheres no tempo.

**Ana Maria Mauad** é professora associada do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense – UFF. Pesquisadora do Laboratório de História Oral e Imagem da UFF e do CNPq.

## Notas

- <sup>i</sup> MAUAD, Ana Maria. Poses e Flagrantes: ensaios sobre História e fotografias, Niterói: Eduff, 2008, parte 2; Cf. CRARY, Jonathan. Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century (October Books), Cambridge, Massachusetts/London, England: MIT Press, 1992. cf também CRARY, Jonathan. Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture (October Books), Cambridge, Massachusetts/London, England: MIT Press, 2001
- <sup>ii</sup> FRIZOT, Michel. Os continentes Primitivos da Fotografia, IN: Turazzi, Maria Inêz (org.) Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 27 – Fotografia, 1997, pp.36-45.
- <sup>iii</sup> Idem, p.39
- <sup>iv</sup> Idem, p.38
- <sup>v</sup> Idem, p.41
- <sup>vi</sup> KOSSOY, Boris. Hercule Florence, a descoberta isolada da fotografia no Brasil. 3ª ed. São Paulo: EDUSP, 2006. v. 01 (1ª edição, 1977)
- <sup>vii</sup> ANDERSON, B. Imagined communities. London: Verso, 8ª impressão, 1998
- <sup>viii</sup> SONTAG, Susan. On Photography. New York: Anchor Book, 1ª edição 1971, 1990
- <sup>ix</sup> Frizot, op.cit. p. 43
- <sup>x</sup> KRIEBEL, Sabine T. Theories of photography: short history, IN: Elkins, James (ed.) Photography Theory, London/New York: Routledge, 2007
- <sup>xi</sup> Kriebel, 2007, p. 4
- <sup>xii</sup> Kriebel, op.cit.; WELLS, L. (Ed.) Photography: A Critical Introduction, London/NY: Routledge, 2ª Edition 2001.
- <sup>xiii</sup> Kriebel, 2007 e Wells, 2001
- <sup>xiv</sup> Fabris, ANATERRESA, FOTOGRAFIA E ARREDORES, SÃO PAULO: LETRAS CONTEMPORÂNEAS, 2008  
 KOSSOY, Boris . FOTOGRAFIA & HISTÓRIA. 3ª. ED. SÃO PAULO: ATELÊ EDITORIAL, 2009. v. 1. 176 P (1ª EDIÇÃO, 1989)  
 LEITE, Miriam Moreira. RETRATOS DE FAMÍLIA: LEITURA DA FOTOGRAFIA HISTÓRICA. SÃO PAULO: EDITORA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 1993. (TEXTO E ARTE, v. 9);  
 MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. “A FOTOGRAFIA COMO DOCUMENTO, ROBERT CAPA E O MILICIANO ABATIDO NA ESPANHA: SUGESTÕES PARA UM ESTUDO HISTÓRICO”, TEMPO, NITERÓI/RIO DE JANEIRO: EDUFF/7LETRAS, Nº 14, JUL-DEZ 2003A.  
 MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. “Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares”, Revista Brasileira de História, vol. 23, nº 45, julho de 2003.  
 MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Rumo a uma “história visual”, In: MARTINS, José de Souza, ECKERT, Cornélia & NOVAES, Sylvia Caiuby (orgs.), O imaginário e o poético nas ciências sociais. Bauru, EDUSC, 2005. Cap.2;
- <sup>xv</sup> KNAUSS, Paulo, O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual, ArtCultura, Uberlândia, vol.8, n.12, jan-jun 2006, p. 97-115.