

IMAGINÁRIO E PODER NO USO POLÍTICO DA FOTOGRAFIA PELO EXÉRCITO BRASILEIRO: UMA QUESTÃO DE MÉTODO

Fernando da Silva Rodrigues¹

Esta pesquisa sobre o uso político da fotografia pelo Exército brasileiro teve por objetivo articular o uso cultural das imagens fotográficas a política de um Estado que utilizou desse corpus documental para consolidar seus interesses públicos. A pesquisa teve como base, a realização de uma discussão bibliográfica da História da Fotografia relacionada aos avanços tecnológicos, que têm na imagem uma forma de ideologia do poder, como um poderoso instrumento para transmitir suas idéias e para manipular opiniões. Num segundo momento, este estudo procurou desenvolver uma metodologia específica para análise da imagem fotográfica produzida pelo Exército como instrumento de pesquisa dentro da História.

Realizando uma discussão bibliográfica sobre a História da fotografia, verificamos que foi a partir da invenção do daguerreótipo, em 1839, que houve a retirada da fotografia do campo da experiência para torná-la uma atividade profissional.

A produção do daguerreótipo seguia o estilo de uma jóia pessoal que só permitia a confecção de um original. Por isso, durante o período de 1840 a 1850, houve pouca circulação, causado pelo alto preço e pela dificuldade técnica de produção.

O avanço tecnológico da produção fotográfica, no período de 1860 e 1870, deu-se com o uso do colódio úmido e a cópia sobre papel albuminado,

¹ Doutor em História Política pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Professor do Programa de Pós-Graduação em História (Mestrado) da USS, Pesquisador do Arquivo Histórico do Exército e Professor da Graduação de História do UNIABEU Centro Universitário.

que permitiu sua expansão produtiva, pois, a partir desse momento se tornava possível a realização de várias ampliações a partir de um mesmo original, diminuindo o custo do produto final.

O retrato pessoal começava a substituir neste momento a pintura, privilégio de uma elite econômica que podia pagar um artista para reproduzir sua imagem. Com isso, teremos a difusão deste tipo de serviço para um público mais amplo, sendo que a partir de 1854, houve a popularização com a invenção dos *Carte-de-Visite*, pequenos retratos no tamanho de um cartão de visita que serviam para presentear amigos e parentes, um costume que marcou época e possibilitou a conservação de uma farta documentação que privilegia uma linha de pesquisa específica, a da História da Família. O *carte-de-visite* tornou-se uma das modas mais populares no fim do século XIX, conforme nos diz *Borris Kossoy*, em sua obra de 1980:

O consumo amplo da fotografia trouxe ainda a padronização do produto e do seu conteúdo, e mais, trouxe a democratização da imagem do homem através da fotografia
(KOSSOY, 1980)

Nesta condição a fotografia igualava o pobre e o rico através do retrato.

O álbum de fotografia teve sua origem com a necessidade de acondicionar os cartões que eram trocados entre as pessoas. Os temas principais na confecção destes álbuns eram a família, as personalidades, a guerra e os lugares exóticos, conforme fosse o interesse público ou privado.

A popularização da fotografia, através do *carte-de-visite*, impulsionou a difusão de estudos fotográficos principalmente por grande parte das capitais européias e pelos Estados Unidos da América, o que levou a saturação destes mercados consumidores, favorecendo o deslocamento de muitos profissionais da produção fotográfica para regiões menos exploradas, como foi o caso da região do Prata envolvida na Guerra da Tríplice Aliança no período de 1864 a 1870. Havia a necessidade de perpetuar suas lideranças políticas e militares que se dirigiam aos campos de batalha. Fazia parte do quotidiano retratar as autoridades e os desconhecidos queriam se projetar no cenário nacional.

Durante a pesquisa podemos perceber que a ideologia do poder tem na imagem um poderoso instrumento para veicular suas idéias e para manipular opiniões. Esta questão está diretamente relacionada aos avanços tecnológicos por que passaram os meios de comunicação de massa, para os quais, as imagens com suas legendas representariam uma realidade.

O aperfeiçoamento das técnicas de reprodução fotográfica favoreceu a ampliação do consumo dessas imagens, principalmente de regiões distantes e desconhecidas, ditas exóticas, e que tinham grande aceitação na Europa, o centro da moderna civilização mundial. Diversos viajantes vasculhavam o mundo em expedições científicas e artísticas para documentar (através de imagens e relatos) a natureza, o homem e a sociedade do outro, do diferente, do selvagem, do bárbaro, daquele que não era civilizado de acordo com os padrões europeus. Junto aos relatos, as imagens produzidas reforçavam a ideologia de dominação sobre os povos inferiores. A sociedade do Homem branco europeu era confirmada como o modelo ideal de civilização, cujo representante tinha a missão de levar o processo civilizador aos povos esquecidos por Deus, nas regiões tropicais. Assiste-se novamente ao olhar do outro, aquele que olha e não vê as semelhanças, mas sim as diferenças entre ele e “o outro”.

O advento da República no Brasil trouxe consigo, além da mudança do regime, diversas mudanças culturais que seriam necessárias para consolidar o novo modelo de organização da política. O Brasil tentava passar por um importante processo modernizador, e sofria combate ferrenho da força da tradição. A fotografia, além de outras questões culturais representava politicamente a modernidade, um pouco mais próxima do popular. Já a pintura, representava uma arte para as elites, para uma sociedade conservadora cujo modelo econômico era o agrário-exportador. O novo regime usaria a fotografia como instrumento de exaltação da ordem e do progresso, contra o atraso e desordem que poderiam impedir a consolidação da República.

Nesta pesquisa podemos perceber que, no caso brasileiro, as atividades fotográficas militares foram uma empreitada pública, subvencionada pelo Estado, assim como foi o caso do Paraguai no período da Guerra contra a

Tríplice Aliança, quando Solano Lopes manipulou quase todas as produções artísticas e os meios de comunicações de massa.

Será neste quadro evolutivo da produção fotográfica, passando pela questão de sua importância comercial e centrada pelo contexto da Guerra contra o Paraguai, que se desenvolverá no Brasil o gênero da fotografia militar com seu estilo próprio, pois neste tipo de fotografia o Estado estará ligado diretamente ao fotógrafo, o que determinará, a princípio, o que deve ser construído (conteúdo da fotografia) e o que deve ser mostrado ao público interno e externo.

O fotógrafo seria, neste caso, um instrumento através do qual o poder atingiria um determinado objetivo a ser alcançado no momento em que se dá produção. Não é por menos que se verifica uma enorme produção fotográfica oficial, principalmente desenvolvida pelo Exército, força com forte presença na vida política do país desde o século XIX (Canudos, Revolta da Armada, Guerra do Contestado, Inspeção de Fronteiras etc.).

E não obstante ao que poderia ser produzido de forma independente da ideologia do poder, ainda se podia contar com uma censura prévia, ou seja, o que pode e o que não pode ser mostrado, qual produção poderia ser deturpada pelo imaginário popular, o que poderia causar complicações maiores para o Estado ao ser revelado em liberdade, e por que não, o que poderia ser manipulado a favor do mesmo Estado que o produzia, como foi o caso de imagens famosas como a foto da capa da Revista da Semana, de oito de novembro de 1930, no Brasil, que retrata a Revolução de 30, onde aparece Vargas junto ao Comando Revolucionário (Góes Monteiro e Miguel Costa) no trem que os levava ao Rio de Janeiro. No original, havia ainda a presença de Francisco Morato, Presidente do Partido Democrático (PD) uma dissidência paulista, mas que apoiara o movimento revolucionário de 1930, no entanto, sua imagem foi cortada da fotografia na tentativa de se apagar da história a participação do PD no movimento. Outro caso, de imagens manipuladas foi a de Stálin em 1926, junto com alguns companheiros do Politiburo que ao passar do tempo, vão sumindo da foto conforme sua expurgação, até sobrar no final, Stálin absoluto.

Agora podemos estabelecer o sentido da produção fotográfica, que no nosso caso, pode passar tanto pelo campo do social, do cultural como do político, através da prática de representação do poder.

No caso desta pesquisa, foi dada prioridade à análise da produção fotográfica militar que mereceu destaque no contexto nacional por ter sido desenvolvida dentro de uma Instituição que representa o poder do Estado, o Exército brasileiro. Nosso objetivo foi articular a produção cultural a uma política de Estado.

Nosso estudo tomou como base os trabalhos desenvolvidos por André Toral, no livro *Imagens em Desordens: A Iconografia da Guerra do Paraguai (1864-1870)*, onde são analisadas as diversas imagens que foram produzidas durante a guerra. Analisamos, especificamente, o capítulo referente ao estudo da fotografia militar como instrumento de pesquisa desenvolvida a partir do contexto histórico da Guerra do Paraguai para que pudéssemos partir para a análise do material produzido pelas expedições chefiadas pelo General Rondon, no contexto histórico da Primeira República no Brasil.

Individual ou coletiva, a produção fotográfica pode ter vários agentes históricos que se desenvolvem em diversos ambientes que são retratados e que podem servir como transmissor de uma mensagem codificada.

Esta produção fotográfica não deve ser tratada como um processo natural, mas sim como esforços concentrados para mostrar um momento específico.

Pretendemos levar o leitor a olhar as fotografias, como as produzidas pela Comissão de Inspeção de Fronteiras de 1927 a 1930 como um fato histórico, o que nos ajudará a construir uma rede de articulação entre o político e o cultural, o qual se tentava integrar o interior e o litoral através do reconhecimento das fronteiras e da inserção dos grupos indígenas feitos através de um processo civilizador desempenhado pelo Estado, que é representado pelo General Rondon.

A utilização da imagem para reconstrução da História tem sido utilizada de forma promissora pela historiografia recente que tenta derrubar os obstáculos

que dificultam os trabalhos de uma metodologia que faz a análise iconográfica, talvez imposta mais pelo desconhecimento.

Assim, observamos que alguns historiadores começaram a destacar o valor do material iconográfico. Em Jacques Le Goff temos a importância da utilização de outros documentos que não fossem os escritos, como o documento iconográfico, na medida em que são exigidos em estudos específicos (LE GOFF, 1984).

Logo, a idéia de se trabalhar com fotografias produzidas no âmbito das atividades militares deveu-se ao fato de existir um excelente material produzido e pelo grande interesse que a fotografia vinha despertando no Exército brasileiro. Estudos sobre o uso da fotografia já eram realizados desde o último quartel do século XIX.

Desde a Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai farto material vinha sendo produzido, tornando esse gênero da fotografia (militar) excelente documentação a ser analisada.

O crescimento da produção fotográfica militar, que teve como seu grande impulsionador a Guerra no Paraguai, deveu-se ao avanço tecnológico que facilitou a popularização da ação de fotografar.

Para o historiador que trabalha com imagens, esse contexto histórico do uso da fotografia é importantíssimo, assim como acreditava *Pierre Francastel*, existe um pensamento plástico, que através da imagem invade o cérebro diretamente sem precisar do uso verbal o que a tornaria um veículo especial das representações do poder ou da ideologia dominante (TORAL, 2001).

Já na sua origem, na campanha da Guerra do Paraguai, o gênero fotográfico militar fez com que esse tipo de imagem se tornasse uma preciosa fonte de informação histórica, com grande interesse para a comunidade científica nos dias atuais, apesar de ter sido produzida a partir de uma Instituição que representava os interesses do Estado.

Dezembro de 2010

O Uso da Imagem: questões metodológicas

O objetivo desta parte da pesquisa foi realizar uma análise do material fotográfico, observando a questão do imaginário² e da representação do poder instituído por figuras como o General Cândido Mariano da Silva Rondon representante do Estado nas expedições militares ao sertão Centro-Oeste e Norte brasileiro. A análise iconográfica foi feita de forma a privilegiar o acervo fotográfico da Comissão de Inspeção de Fronteiras, chefiada pelo General Rondon, também de forma que possamos entender o uso da fotografia aplicada aos trabalhos militares. Nesse contexto, a fotografia torna-se uma fonte documental digna de fazer parte da história e passível de leitura por parte do historiador. Pretendemos ainda, enfrentar um grande desafio: como chegar àquilo que não foi revelado pelo olhar do fotógrafo, ou seja, desvendar o significado dos signos que poderiam representar o poder do Estado.

Neste momento, pretendemos ainda, expor uma metodologia para análise das imagens fotográficas, principalmente as desenvolvidas a partir das atividades militares do Exército brasileiro (fotografia militar) Instituição que em grande parte representa os interesses do Estado. Tentaremos sistematizar as etapas e o histórico deste método no contexto de um estudo geral da fotografia.

Pretendemos também, percorrer os textos e imagens para que possamos mergulhar no espaço tecido pelas informações e trechos da história do Brasil republicano, imagens que vão se consolidando no imaginário e passando de meras referências individuais a referências coletivas da História Política, Social e Cultural de uma nação.

O objetivo de se trabalhar com estas imagens foi o de obter um maior conhecimento teórico-metodológico do assunto, pois, acreditamos que onde o homem passou e deixou marca de sua vida e inteligência, aí está a História, independentemente da historiografia positivista/factual privilegiar uma História feita com base na narrativa de textos escritos oficiais.

Dezembro de 2010

² Sistema ou universo complexo e interativo que abrange a produção e circulação de imagens visuais, mentais e verbais, incorporando sistemas simbólicos diversificados e atuando na construção de representações diversas (D'ASSUNÇÃO, 2002).

Navegando pela história, percebemos que as relações com a imagem não são recentes e que surgiram no momento em que o homem adquire consciência da sua humanidade. O primeiro sentido percebido foi o da visão, que foi aplicado também na formação de imagens mentais, que forneceram ao homem os primeiros meios de ver a história de si e do seu grupo. Outros sentidos foram sendo desenvolvidos ao longo do tempo, conforme o grau de subjetividade que o homem vai desenvolvendo. Durante muito tempo, a humanidade se viu administrando uma cultura histórica basicamente fundamentada no que se via, armazenando as informações em sua memória visual ou reproduzindo-as de forma concreta (pintura, estátuas, gravuras).

A partir de 1929, com a revolução da Escola dos Anais, na França, a noção de documento e a de texto se ampliou. A fotografia passava a pertencer a um *Corpus documental*, ou seja, um conjunto de fontes ou documentos constituídos pelo historiador para a realização do seu trabalho de análise histórica, contribuindo para uma aproximação da História com o estudo das imagens e de outras disciplinas científicas, assim:

Qualquer que sejam os conteúdos das imagens
devemos considerá-las sempre como fontes históricas de
abrangência multidisciplinar, (KOSSOY, 1993).

A fotografia na condição de documento a ser analisado necessita também do apoio de fontes escritas para que seja realizada uma perfeita interpretação dos fatos. Com base nesta informação, relatórios, biografia de fotógrafos, notas fiscais, solicitações de serviços podem servir de forma a contrapor informações contidas na iconografia fotográfica, ou seja, estaremos usando o método comparativo para buscar uma melhor interpretação da imagem e a veracidade documental, de forma que não sejamos traídos pela manipulação e interesses alheios à História.

No caso da fotografia, também é notória a impossibilidade de se trabalhar historicamente, sem o apoio de uma ou mais disciplinas que forneçam subsídio teórico-metodológico para a sua análise. Optamos então, por entender a chamada abordagem histórica-semiótica para desenvolver este trabalho.

Para uma análise histórica-semiótica da imagem fotográfica, teremos que usar alguns pressupostos básicos, a fim de evitar problemas que passariam tanto pela natureza técnica quanto pelo próprio ato de fotografar e consumir as imagens, o qual é chamado de circuito social da fotografia. Também não podemos esquecer os problemas relacionados à análise do conteúdo da mensagem fotográfica que envolve questões próprias dos elementos constitutivos da mensagem. Nossa proposta passa então pela solução da interdisciplinaridade, ou seja, uma aproximação da História com disciplinas como a Antropologia e a Sociologia. Uma abordagem antropológica do conceito de cultura, de uma simbologia inerente às práticas do quotidiano, extensiva às práticas materiais, trabalhando em conjunto com uma perspectiva sociológica da classe produtiva, do papel que a ideologia dominante pode ter na composição e representação de uma imagem fotográfica. Não se pode esquecer de que tanto os produtores quanto os consumidores de imagens fotográficas integram um contexto sócio-cultural.

Quanto à necessidade específica de se analisar o conteúdo da mensagem fotográfica, demanda conceitos de outras disciplinas que ajudam na construção de uma metodologia. No caso da fotografia, a semiótica oferece mecanismos para o desenvolvimento de uma perfeita análise, permitindo a compreensão da produção cultural.

A fotografia é resultado da conjugação entre expressão e conteúdo, envolvidos em três componentes: autor, texto e leitor. O resultado é a integração de todos, dentro de um contexto cultural do produtor e da produção, permeados, no caso, pela manipulação da técnica e do saber específico do fotógrafo/autor que tem papel importante na condição de categoria social. Em outras palavras, o controle da técnica e da estética fotográfica varia de acordo com os objetivos estabelecidos para o produto final.

Não podemos esquecer que o controle dos meios técnicos de produção cultural é estabelecido tanto por aquele que detém a máquina quanto pelo grupo ao qual ele serve, principalmente no caso dos fotógrafos oficiais.

Já a questão do olhar fotográfico transita pela competência de quem olha (leitor) e que irá fornecer significado à imagem, balizada por regras culturais estabelecidas dentro de uma sociedade.

O leitor na condição de destinatário da mensagem fotográfica deve deter uma série de saberes que estão em outros textos sociais. A compreensão da imagem fotográfica pelo leitor se dará em dois níveis, conforme nos diz Ana Maria Mauad:

- 1) Nível interno à superfície do texto visual originado a partir das estruturas espaciais que constituem tal texto, de caráter não-verbal; e
- 2) Nível externo à superfície do texto visual, originado a partir de aproximação e inferências com outros textos da mesma época, inclusive de natureza verbal. Nesse nível, podem-se descobrir temas conhecidos e inferir informações implícitas.

A compreensão de textos visuais depende da correspondência dos níveis externos e internos no processo de conhecimento quanto à aplicação de regras culturalmente aceitas como válidas e convencionalizadas pela dinâmica social. A percepção e a interpretação são elementos de um mesmo processo: o de educar o olhar para interpretar.

A leitura do texto visual passa por regras usadas pelos destinatários da mensagem fotográfica. Regras que são convencionalizadas pelo resultado da disputa pelo significado mais apropriado às representações culturais. Essas regras podem variar dependendo do momento histórico, do veículo que transmite a imagem até a sua circulação e o consumo da imagem. No caso de fotografias, o principal instrumento de veiculação são os álbuns fotográficos, mas também periódicos e revistas.

Na condição de texto, a fotografia dever ser pensada como uma mensagem organizada a partir da expressão e do conteúdo. O primeiro requer escolha de técnicas e estéticas e o segundo, é consagrado pela conjugação, pessoa, objeto, espaço e vivência que compõem a fotografia.

Com relação ao conteúdo fotográfico, o espaço está relacionado à área da fotografia que inclui os elementos que dão forma à expressão fotográfica, entre os quais: tamanho, formato, relação com o texto escrito, tipo,

sentido/direção, profundidade, objeto central, arranjo e equilíbrio, impressão visual e iluminação.

O espaço da figuração trata da forma como as pessoas se colocam na imagem e das relações existentes entre si, tanto em termo de gênero como de idade.

O espaço do objeto trata em si dos objetos presentes na fotografia que devem ser analisados, a partir de uma função sínica que assumem na dinâmica da representação. No caso de fotografias militares, os tipos de objetos que analisaremos são:

- a) Objetos exteriores – relacionados ao mundo exterior, e possuindo uma hierarquia de presença associada aos níveis de exterioridade: objetos da natureza, postes, fios, barracas, fachadas, instrumentos de trabalho (enxada, arco, flecha).
- b) Objetos interiores – os relacionados ao mundo interior, tais como: mesas, cadeiras, camas, lampiões.
- c) Objetos pessoais – são aqueles que pertencem às pessoas, e que podem ser: roupas, brinquedos, ou adornos em geral.

O espaço da vivência seria o local onde ocorre o evento que servirá como cenário para a fotografia: os campos naturais, quartéis, áreas contínuas aos quartéis, campos de batalha, muitos destes em virtude da condição do equipamento (que é muito pesado), serão cenários montados, manipulados que poderão servir para determinados objetivos, entre os quais o de formação de uma opinião ou a tentativa de se passar uma mensagem intencionalmente codificada, mas que numa sociedade estabelecida em cima de convenções poderá ser facilmente entendida.

A fotografia na condição de texto compõe junto a outros textos (verbais ou não-verbais) a textualidade de um determinado momento. Tal noção requer uma abordagem intertextual para compreender de maneira ampla o ser e o agir de um determinado contexto histórico. Desta maneira, a fotografia, na condição de fonte histórica, deve fazer parte de uma organização em função de um tema para que possa servir como fonte a ser analisada.

Uma necessidade importante é a fotografia ser acompanhada de textos explicativos (legendas) que darão condições de melhor interpretação ao leitor. Uma fotografia é o registro de uma determinada imagem num determinado instante da realidade, ou seja, é uma interpretação de um fragmento da realidade, captado no momento em que o autor realiza o ato de fotografar.

Alguns passos são interessantes para serem seguidos, no caso de uma análise fotográfica:

- 1) Autoria: conhecer o autor de uma fotografia significa obter dados fundamentais para sua compreensão. Fotógrafo profissional ou amador; privado ou público, são condições que ajudam a compreender melhor o processo construtivo da fotografia.
- 2) Data: Datar uma foto não significa apenas colocar um conjunto de números e sim estabelecer para a fotografia uma temporalidade que poderão nos fornecer diversos dados (referente ao autor e ao contexto histórico em que foi feita a foto), que facilitarão a construção da análise fotográfica.
- 3) Intenção do fotógrafo/técnica utilizada: São dados essenciais. Desde a invenção da fotografia na primeira metade do século XIX, a fotografia vem mudando muito e foi atualizando-se de acordo com as inovações tecnológicas e a necessidade do fotógrafo de se adaptar ao cenário e aos gêneros fotográficos.
- 4) Legendas: A legenda funciona como uma explicação ou tradução da imagem fotográfica. No caso de fotografias legendadas, esta pode revelar a intenção do autor, tornando-se outro dado importante da construção fotográfica.
- 5) Intenção do leitor: Ao observar uma fotografia devemos estabelecer objetivos claros que servirão de guia na análise.

A noção de espaço poderá ser a chave para uma leitura analítica e histórica da mensagem fotográfica.

Já do ponto de vista temporal, a fotografia possibilita a materialização do passado como mensagem que se movimenta no tempo em direção ao presente, condição esta excelente para o trabalho do historiador, no entanto

devemos retornar a *Marc Bloch*, um dos pais fundadores dos *Annales*, em seu livro *Introdução à História*:

(...) os textos ou os documentos arqueológicos mesmo os mais claros na aparência e os mais condescendentes, só falam quando se sabe interrogá-los" (BLOCH, 1974).

A Abordagem Histórico-Semiótica.

A fotografia, ao ser interpretada como mensagem não verbal, terá como base de análise o estudo das linguagens, no contexto de uma abordagem semiótica que estuda a comunicação e os seus processos por meio de símbolos e de suas relações com a criação e transmissão de significados. Por isso, partiremos da noção de ícone utilizada por Charles Sanders Peirce³.

Para Peirce, as formas sígnicas são passíveis de serem construídas desconsiderando o fato de existirem ou não no mundo real. Os textos nada mais são do que a materialização de nossos pensamentos.

Na busca de uma estruturação cognitiva, o que se percebe é a utilização da lógica (que é sinônimo de Semiótica, para Peirce) como um processo por meio do qual se criam funções e valores para os signos que se combinam gerando novos valores e novas funções, vistos como forma de suprir necessidades da expressão e da comunicação dos homens. Será na lógica do diálogo dos signos que se constroem os textos e que são transmitidas as mensagens.

Antes, porém, não podemos esquecer que segundo Peirce, um signo é um signo quando há um leitor que possa interpretá-lo como signo de algo. Assim, um signo ao criar na mente de um leitor um signo equivalente ou mais

³ O uso da semiótica tem em Peirce um dos seus maiores teóricos, seus fundamentos são utilizados na investigação do processo de composição da imagem, buscando descrever a configuração básica das imagens (formas, posição, relações) e a relação entre o autor (produtor do sinal) e o leitor, não deixando de prever as condições que se dará à leitura.

desenvolvido estará criando um interpretante e a coisa representada recebe a designação de objeto, formando-se assim, a relação triádica de signo.

Para Peirce, um ícone “é um signo que se refere ao objeto que simboliza simplesmente por força de caracteres próprios (...) que possuiria”. Os signos emergem das relações entre significantes (uma imagem) e os significados (objetos, idéias ou intenções que motivam a produção dos significantes). Peirce, um dos primeiros a sistematizar uma teoria de comunicação, dividia os signos em três tipos: o **ícone**, caracterizado pela sua semelhança com o objeto que busca representar (como a fotografia); o **índice**, um signo em que seu significado se revela mediante aos efeitos produzidos pelo seu objeto. É um signo físico e indica uma relação entre uma qualidade e o objeto existente (Ex. placas informativas de trânsito) e o **símbolo**, que é um signo que se associa ao objeto através de idéias produzidas e convencionalizadas culturalmente ou do acordo entre aqueles que participam de um processo de comunicação (a foice e o martelo, símbolos do comunismo).

No contexto histórico de Peirce, o ícone é um signo-objeto que designa o objeto ao reproduzi-lo ou imitá-lo por ter certos traços em comum com o objeto em questão. Serão ícones tanto imagens, quanto diagrama ou metáforas.

A relação do ícone com o objeto que representa ou substitui nunca é completa, e sim parcial. Um ícone está sempre composto de ícones menores parciais. No sistema de Peirce, o ícone – cuja relação com o objeto é de semelhança e, portanto, natural – opõe-se ao índice (relação de contigüidade) e ao símbolo (relação apoiada na convenção social).

O dever do historiador que pretende trabalhar com análise de imagens será o de desvendar o que nos mostra o olhar fotográfico, entender a colcha de retalhos que é feita de significações, onde o homem (produtor e consumidor de imagens) e os signos se completam numa totalidade.

A imagem que o homem produz é baseada nos códigos estabelecidos em convenções pela sociedade, “possuindo, sem dúvidas, um caráter conotativo que remete às formas de ser e agir do contexto no qual estão inseridas as imagens como mensagens” (FLAMARION e MAUAD, 1997, p.466).

Para que possamos entender as representações do olhar fotográfico, temos que passar pelas relações entre signo e imagem, ou seja, qual mensagem a imagem fotográfica pretende passar, articulando, em nosso caso, o campo político e o cultural, contextualizando a produção iconográfica da comissão de inspeção de fronteiras com a História Política da Primeira República.

A historiografia recente que trabalha com análise de imagens tem dado muita importância ao campo cultural, no caso do estudo da fotografia. No entanto, pensamos que deve ser explorado também o campo político, pois nesse processo histórico que se desenvolve junto à primeira República, poderemos analisar o imaginário político dos homens, trabalhar no campo das representações do poder, que no nosso caso poderia muito bem estabelecer aqui sua marca, pois ao nosso entender a fotografia torna-se um instrumento do Estado que tenta viabilizar um ideal: o de construção da soberania territorial, e o de integração deste território que ainda não é nacional.

Ao tratarmos da questão dos signos, tomaremos também por base a teoria de *Rossi-Landi* que nos diz existirem formas de comunicação mais profundas e menos advertidas do que as verbais, ou seja, as não-verbais: “Os sistemas de signos não-verbais são todos aqueles que se servem de códigos fundados sobre objetos independentes da existência de sons articulados” (FLAMARION e MAUAD, 1997, p.468).

Neste contexto, existe uma diversidade enorme de sistemas de signos não-verbais, que criam formas diversas de comunicação.

Do nosso ponto de vista, a produção fotográfica será compreendida como mensagem não-verbal que transmite significados relativos à própria composição da mensagem fotográfica cujo signo constitutivo é a própria imagem fotográfica, pois se entende que o artefato nos chega já pronto, cabendo ao historiador tentar compreender o contexto do momento em que se dá a produção, ou seja, o homem, o tempo e o espaço dos acontecimentos.

Também merecem destaque, com relação à análise fotográfica, os estudos desenvolvidos por *Roland Barthes*, em *A Câmara Clara*, de 1980. Sua importância se dá ao caráter histórico da produção na leitura de imagens e no

destaque dado à ideologia como agente na composição de sistemas de signos. Para Barthes, o texto é um sistema auto-suficiente de signos cujo significado provém de suas inter-relações, e não de fatores externos como a intenção do autor ou o seu contexto de produção. Portanto, na perspectiva estruturalista de Barthes, as palavras, símbolos e imagens em interação criam sistemas de significados que repetem a estrutura da linguagem e refletem as funções sociais da mitologia.

Em *Roland Barthes*, temos a passagem de uma semiótica da comunicação para outra mais ampla, a da significação.

Para *Barthes*, “a fotografia impressa é uma mensagem formada por uma fonte emissora, um canal de transmissão com um ponto de recepção”. No seu entender, a fotografia não transmite a verdade, mas sim um fragmento congelado da realidade, que acaba se enquadrando na categoria das artes imitativas (desenho, pintura).

O processo de reduzir um espaço maior no espaço fotográfico dar-se-á com uma escolha estabelecida com base em critérios ou regras que entendem a existência de um código, ou seja, a identificação entre conteúdo e expressão.

Neste sentido, “a partir dessa opção, Roland Barthes tratará exclusivamente do conteúdo da foto, procurando destacar-lhe o sentido de comunicação social, através dos processos conotativos” (FLAMARION e MAUAD, 1997, p.410).

Entendido como resultado de uma prática coletiva, o código fotográfico será histórico e cultural. No entanto, tal abordagem (por equivalentes lingüísticos) deixa de explicar a relação possível entre conteúdo e expressão do qual a imagem fotográfica se torna produto do homem num determinado meio.

Já para o fotógrafo francês *Cartier-Bresson*, o ato de fotografar seria:

“Fotografar é, num mesmo instante e numa fração de segundo, reconhecer o fato e a organização rigorosa das formas percebidas visualmente, que exprimem e significam este fato. É colocar na mesma mira a cabeça, o olho e o coração” (FLAMARION e MAUAD, 1997, p.411).

Em poucas linhas, Cartier-Bresson descreveu o ato fotográfico como sendo o perfeito alinhamento da cabeça, do olho e do coração. Essa questão trabalha com a idéia da intervenção do fotógrafo na elaboração da representação que constitui a mensagem fotográfica, através de signos que compõe uma linguagem de imagens. A possibilidade do alinhamento dos três sentidos é o momento em que o fotógrafo intervém, pois aí ele dirige sua escolha, dentro de um contexto cultural. A fotografia proporciona fragmentos visuais que nos mostram as diversas atividades do homem na natureza, mas também pode servir para mostrar de forma dissimulada determinados interesses dirigidos por determinados grupos sociais.

Assim, ao se produzir a fotografia, temos a conjugação da técnica (tamanho, formato, enquadramento, nitidez que compõe um texto imagético para cada tema e lugar) com os interesses do fotógrafo ou quem sabe mesmo uma questão ideológica que o influencia na sua criação daquele momento. Com essas imagens manipuladas, podemos construir parte de uma história do poder que foi registrada, analisarmos práticas de costumes, verificarmos aspectos de uma região, o quotidiano de uma sociedade, ou a memória de ações realizadas.

Historicamente, a fotografia desde a sua origem está associada à idéia de realidade ou à comprovação daquilo que é real, uma prova de que os fatos ali captados e que foram fixados na foto aconteceram do jeito como ali está, ou seja, um documento totalmente verídico. No entanto, podemos verificar que uma fotografia não representa totalmente a verdade dos fatos e nem uma visão neutra da realidade, pois sabemos que atrás da câmara existe um autor que no momento em que registra os acontecimentos, sofre interferências diversas que vão ajudar a construir aquele momento subjetivo. A interferência do olhar do fotógrafo se dará mesmo que ele se detenha na ação que se desenvola a sua frente, pois irá escolher uma posição, um melhor ângulo, a composição de um cenário e principalmente o resultado da imagem.

O uso de imagens fotográficas como documento testemunhal tornou-se uma necessidade nos tempos atuais. Os textos continuam sendo importantes fontes, mas temos que aprender a utilizar as imagens como fontes históricas e

não como complementos monográficos. A História de uma sociedade pode estar representada pelos álbuns de famílias, nas imagens retratando cidades e seus espaços físicos, nas imagens que retratam os costumes de uma época, os tipos de moradia, as estruturas políticas, econômicas e sociais.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA:

- ANDRADE, Ana M. Mauad de S, (1993). O Olho da História (Análise da imagem fotográfica na construção de Canudos). *Revista Acervo do Arquivo Nacional*. Rio de Janeiro: v. 6, n.01/02, Jan/Dez.
- BARROS, José D'Assunção, (2002). *O Campo Histórico: as especialidades e abordagem da História*. 1^a ed. Rio de Janeiro: editora Cela.
- BARTHES, Roland, (1989). *A Câmara Clara: Notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- BLOCH, Marc, (1974). *Introdução à História*. 5^a ed. Lisboa: Publicações Europa-América.
- CARDOSO, Ciro Flamaron; MAUAD, Ana Maria, (1997). História e Imagem: o caso da fotografia e do cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamaron; VAINFAS, Ronaldo (org.). *Domínios da História, Ensaios de Teoria e Metodologia*. Rio de Janeiro: Campus.
- FEBVRE apud LE GOFF, Jacques, (1984). Documento/movimento. In: *Encyclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, (V.1) Memória-história p.98.
- KOSSOVY, Boris, (1989). *Fotografia e História*. São Paulo: Ática.
- PEIRCE, Charles Sanders, (1975). *Semiótica e filosofia. Textos escolhidos*. São Paulo: Cultrix – Edusp.
- TORAL, André, (2001). *Imagens em Desordens. A Iconografia da Guerra do Paraguai*. São Paulo: Humanas / FFLCH / USP.

Dezembro de 2010