

FOTOGRAFIA & HISTÓRIA



Uma coleção de fotografias — retratos de famílias de imigrantes, das mais diversas origens — foi objeto de uma pesquisa que não pretendeu simplesmente indagar a história dos retratados. Indo mais longe procurou avaliar a contribuição da imagem fotográfica para a compreensão histórica da família e discutir seu valor como documento.



Miriam L. Moreira Leite

Departamento de História, Universidade de São Paulo

A década de 1980 vem sendo marcada pela crescente valorização, no âmbito das ciências sociais, da imagem fotográfica como instrumento de pesquisa e de reprodução de condições materiais. Observa-se, contudo, que tanto o atual interesse como o descaso com que anteriormente se tratava esse material — a que se conferia, quando muito, valor ilustrativo — não parecem ter tido fundamento numa avaliação dos recursos potenciais ou dos limites da leitura da imagem. No entanto, se foi possível desenvolver instrumentos críticos que permitem extrair da documentação escrita tipos e níveis de conteúdo, compô-los ou avaliá-los, não se poderia criar, para o estudo das imagens fotográficas (tal como se encontram nos arquivos públicos ou coleções particulares), um instrumental que permitisse uma compreensão de conteúdo mais abrangente?

É nosso pressuposto que a imagem fotográfica tem significados evidentes, perceptíveis a um primeiro olhar, que lhe conferem uma comunicação instantânea, imediata. O que pretendemos, em consonância com a tendência historiográfica à revisão das fontes documentais, é investigar, por um lado, a natureza e os elementos constitutivos do significado das imagens fotográficas e o condicionamento social que o determina; por outro, o tratamento que se deveria dispensar a esse tipo de documento a fim de ampliar a gama das infor-

mações que pode proporcionar e das interpretações que pode permitir.

Nesta etapa inicial de nossos estudos, escolhemos como objeto um tipo específico de documentação: retratos, feitos de 1890 a 1930, de famílias de imigrantes de diferentes procedências, finalmente instaladas em São Paulo. A partir de originais (isolados ou reunidos em álbuns) cedidos por descendentes de famílias italianas, alemãs, portuguesas, espanholas, judias-russas e marroquinas, suecas, libanesas e japonesas, organizamos uma coleção de fotografias.

Pela organização, comparação, categorização e interpretação do material, buscamos fazer o aprendizado da leitura da fotografia. Esse trabalho, moroso, fundado no manuseio e na observação, valeu-nos, até agora, mais problemas que soluções. Foi possível, ainda assim, recorrendo aos textos que vêm sendo publicados sobre a imagem fotográfica, chegar a uma indispensável ampliação do enquadramento dos problemas suscitados pela documentação fotográfica.

Os retratos de família cujo conteúdo analisamos, ainda que se tenham mostrado adequados para uma definição do campo de trabalho, revelaram-se um núcleo temático singular, sem condições de suprir a lógica interna de outros tipos de imagem, como as de movimentos sociais, de festas e cerimônias públicas ou de condições da vida urbana.



CASAMENTO



data em que foi tomada, de difícil identificação. A perfeição técnica ou a pretensão artística, embora possam resultar numa nitidez favorável ao exame de conteúdo, não são imprescindíveis ao objeto de estudo.

O roteiro que buscamos para a leitura da fotografia consiste num processo de interpretação: um tipo de crítica temática que tenta recompor a arquitetura interior da imagem, buscando descobrir as relações entre os elementos do retrato, e não só os de conteúdo. Essa arquitetura interior é reconstruída pelo levantamento de recorrências temáticas, da formação de núcleos em torno de imagens fundamentais e de seu relacionamento subjacente.

Nossa coleção compõe-se de reproduções em preto e branco, em papel mate, de 12 x 18, havendo casos de superposição (dado o modo como os originais estavam dispostos nos álbuns) e de desdobramento (que fizemos para obter melhores condições de análise). São 250 retratos, obtidos jun-



to a amigos, descendentes de participantes da Grande Imigração para São Paulo, com fotografias de família que abarcam três gerações. Não temos uma amostra representativa, no sentido estatístico, mas um núcleo temático reunido no intuito de verificar como podem funcionar, para a fotografia, processos de leitura de significação de imagem.

A escolha do tema partiu da verificação de que tirar retratos de família, reunidos ou não em álbuns, posteriormente, constituía prática muito difundida, geográfica e socialmente. Além disso, a contemplação das fotos pelos retratados ou seus descendentes parecia não se limitar a uma fruição epidérmica da visão de imagens: revelava um gosto por se deter e se observar a si mesmo, como para se ver no ritmo doméstico de um espetáculo e aprofundar o conhecimento dos outros. Não se tratava de recuperar a imagem de pessoas, ou de seu relacionamento, a partir da expressão do rosto ou dos gestos em determinado momento, mas de uma busca de identidade e de participação num grupo que ainda existia ou já se pulverizara. Havia nessa contemplação, que observamos em diferentes ocasiões, em gerações sucessivas, uma fusão de memória e projeto. Uma busca, no que foi, do que será (ver "Retrato de família").

Na nossa coleção, às regularidades que marcam a categoria "retrato de família" acrescentam-se outras, decorrentes de condições técnicas que exigiam um tempo prolongado de exposição e um ambiente criado para ser visto — traços muito menos presentes em retratos mais recentes ou nos instantâneos feitos por amadores.

Uma vez que, no período escolhido, a fotografia era utilizada para reforçar a integração do grupo familiar, reafirmar o sentimento que este tinha de si e de sua unidade, tanto o ato de tirar retratos como o de conservá-los e contemplá-los assumem o valor de um ritual de culto doméstico em que a família pode ser vista, ao mesmo tempo, como sujeito e objeto.

O costume que têm as famílias de imigrantes de conservar retratos dos avós, tirados na terra de origem, permitiu-nos reunir, além de retratos feitos já no Brasil, sobretudo na cidade de São Paulo, outros feitos na Rússia, na Alemanha, na Itália, em Portugal, no Marrocos e no Líbano. É esta, talvez, a característica mais marcante da coleção.

Outra peculiaridade deriva do fato de que todas as fotografias são anteriores a 1936, ano em que inovações da iluminação e o aparecimento de pequenas câmaras móveis alteraram a utilização não profissional da fotografia e o número de ocasiões em que as famílias se faziam fotografar. O exame de posições e planos das fotos da

coleção e sua comparação com os que aparecem em outras mais recentes põem à mostra a interdependência entre fotógrafo, fotografados e as condições técnicas da fotografia — aspecto habitualmente ignorado nos estudos que têm por objeto a imagem fotográfica por si mesma.

Atenção inicial de transformar a coleção num pré-arquivo fotográfico histórico, capaz de fornecer a historiadores, artistas e comunicadores informações sobre indumentária, costumes domésticos, habitação e transportes, exigiria não só a ampliação do número de fotos e do universo abrangido como uma pesquisa sobre os mecanismos da difusão social da moda e dos hábitos urbanos na camada social fotografada. A análise de nossa pequena coleção já nos permite, porém, algumas verificações.

Uma delas é a de que as fotografias são geralmente de interior, a despeito das dificuldades que envolviam a iluminação em ambiente fechado até 1917, quando foram introduzidas as lâmpadas de magnésio. As externas têm por cenário, quase invariavelmente, o quintal, o alpendre ou a frente da casa, locais ligados à habitação, embora externos a ela. Só as fotos de piqueniques — prática familiar ou interfamiliar habitual no período — são feitas em jardins públicos ou em outros locais ao ar livre, junto a fontes e árvores. Esses elementos de padronização contrastam com a diversidade das imagens contemporâneas (de famílias ou não) hoje veiculadas pelos meios de comunicação.

A reprodução das fotos em papel mate fosco uniformiza os diversos tons de sépia dos originais e, freqüentemente, altera-lhes o formato, mas o que se queria analisar era o conteúdo das fotografias, não suas condições físicas e técnicas. Não havia fotos a cores entre os originais reunidos. As que apareceram tinham sido pintadas após a revelação, por vezes com certo engenho. Esse recurso se perdeu na reprodução, bem como dedicatórias escritas na frente ou no verso das fotos, molduras e *passe-partout*. Perderam-se ainda as combinações, colagens e recortes feitos pelos organizadores dos álbuns em suas elaborações estético-afetivas.

Ainda assim, pudemos registrar algumas informações sobre o modo como as fotografias tinham sido recolhidas e distribuídas e sobre as formas de tratamento que lhes tinham sido dispensadas. Em certas fotos, por exemplo, figuras tinham sido recortadas para uso em medalhões ou exvotos; em outras, as margens tinham sido recortadas, com vistas a uma possível diagramação em álbum, a qual podia ser tosca ou extremamente sofisticada. Pudemos notar ainda o hábito de assinalar pessoas

RETRATO DE FAMÍLIA

Tão logo a fotografia se difundiu como meio de reprodução da imagem, a prática do retrato de família se alastrou pelas diferentes camadas sociais, em diferentes países. Observa-se mesmo, em associação com o aperfeiçoamento da técnica fotográfica, uma padronização cultural dessa prática. A semelhança e a regularidade de retratos de família feitos em lugares e épocas diversos revelam que eles se impuseram como forma estereotipada tanto nos temas de sua predileção como no ritmo da prática, na estética implícita, no significado que lhes é atribuído e na satisfação psicológica que propiciam.

O sociólogo francês Pierre Bourdieu e seus colaboradores procuraram compreender a celeridade com que o costume de se fazer fotografar se difundiu entre as famílias. Verificaram que os obstáculos a essa prática — como o freio financeiro, o medo do fracasso ou do ridículo, ou os transtornos envolvidos — nunca foram suficientes para suplantarem a motivação que a ela impelia. Diversas



fontes alimentam essa motivação: a proteção contra o tempo; a comunicação com os outros e a expressão de sentimentos; a auto-identificação; o prestígio social conquistado pela proeza técnica, pela realização pessoal ou pela despesa ostentatória; a distração ou divertimento; a evocação da memória evanescente.

Até que ponto será possível afirmar, com Michael Lesy, que as fotografias “são a única coisa de que o mundo social é composto (...) quadros psíquicos co-

mo sonhos congelados (...), cujo conteúdo latente está incluído em associações inconscientes, normas culturais, clichês históricos e artísticos e motivos transcendentais”?

O modo como esse autor utilizou retratos de família para estudar uma comunidade em crise reforça a importância que atribuímos aqui a álbuns de família: “Todos tinham uma mesa de centro com prateleiras. Punham o álbum na de cima e a Bíblia na de baixo. Quando chegavam

visitas, convidavam a que se sentassem e abriam o álbum. Era o que se considerava delicado. A visita virava as páginas. De vez em quando, dizia alguma coisa sobre o comprimento do cabelo de Arthur, quando pequeno, ou sobre há quanto tempo não viam aquele retrato, ou sobre como estava encantador o bebê. Ou então perguntava qual era aquele, pois sabia que a família perdera Robert, Lawrence e Ida” (*Wisconsin death trip*).

Supõe-se que o retrato pintado de família, característico do Renascimento, seja o precursor da fotografia de família em sua representação como grupo interligado. De fato, é nesse modelo formal do retrato que se enquadra a maioria das fotos da nossa coleção, em contraste com os instantâneos posteriores aos anos 40.

Estereotipada, a fotografia formal permite que se compreendam retratos de estranhos, pois se sabe que são tirados e conservados do mesmo modo como as famílias se prolongam no tempo. Como disse Pierre Bourdieu: “O que é fotografado e o que o leitor da fotografia apreende não são propriamente os indivíduos em sua particularidade singular, mas os papéis sociais, a noiva, a comungante, ou relações sociais, como o tio da América ou a tia que veio da aldeia. Mas a etiqueta e as marcas de posição social, claramente estampadas nas fotografias desse período, vão se diluindo com o tempo. Hoje, teriam que ser buscadas em traços de relações menos visíveis.”

com uma cruz de tinta, nem sempre ficando claro se isso indicava falecimento ou servia para identificar o próprio colecionador.

A coleção reúne fotos feitas por fotógrafos profissionais, nem sempre identificados, e instantâneos, em sua maioria obra de amadores. A diferença básica entre estes dois grupos de fotos — embora nem sempre muito clara — é o maior cuidado no enquadramento e na revelação perceptível nos trabalhos dos profissionais. Os instantâneos ressaltam pela frequência de cortes de partes do corpo (mãos, pés), quando não de personagens inteiras, e pela tendência a incorporar vizinhos e amigos ao grupo familiar e a valorizar objetos, animais ou recantos da casa. Muitas vezes, esses instantâneos expressam visões pessoais incrustadas em contextos de informação privada, estando por isto sujeitos, quando se tornam públicos, a acentuada alteração de significado.

Os livros de crônicas de Jorge America sobre São Paulo de 1890 a 1930 atestam o lugar de destaque dado aos retratos dos fundadores das linhagens, nas paredes das casas. No nosso caso, gavetas e caixas foram outros continentes mais humildes desses registros fotográficos, cuja variação segundo as diferentes camadas sociais restringiu-se apenas à qualidade do papel e à sofisticação da tecnologia empregada.

Verifica-se também que não é toda a vida que é fotografada. A fotografia reflete a escolha de uma ocasião ou de um aspecto das relações familiares que, habitualmente, vem afirmar a continuidade e a integração do grupo doméstico. A maioria delas representa grupos de pessoas e muitas incluem crianças, ou diversas gerações, captando, por vezes com grande solenidade, a imagem da linhagem.

Quando começamos a organizar a coleção, ainda não tínhamos muitas informações sobre a imagem fotográfica e o significado dos retratos de família no período estipulado. O que nos levou a fazê-lo foi a atração irresistível que os retratos antigos vêm exercendo sobre colecionadores ou leigos, somada à curiosidade que despertava em nós sua uniformidade, por diversa que fosse sua procedência. Esta última característica, aliás, deu lugar a um equívoco

curioso. Em 1982, o suplemento do *Diário de Minas* transcreveu com grande destaque um artigo da antropóloga Mariza Correia, “Repensando a família patriarcal brasileira”. Para ilustrá-lo, o jornal escolheu alguns retratos de nossa coleção. Entre as fotos publicadas acabaram por aparecer, por inadvertência, algumas de famílias que jamais haviam saído da Rússia.

Discussões desenvolvidas no grupo de trabalho “Família e sociedade”, da Asso-

PIQUENIQUES



ciação Nacional de Pós-Graduação em Ciências Sociais (Anpocs), integrado por sociólogos, historiadores, antropólogos e psicólogos, me foram de grande valia no encaminhamento da pesquisa. Não sabia, ao iniciar a coleção, que estava lidando com uma fonte tão desconhecida e inexplorada. Quando pude explicitar o objeto da pesquisa — a fotografia enquanto documentação histórica —, distinguindo-a de trabalhos sobre história da técnica ou da profissão de fotógrafo, ficou claro também que não se tratava de investigar o uso da fotografia como tecnologia auxiliar em pesquisa participante. Foi também difícil distinguir entre coleções de retratos de família organizadas como forma de autolouvação ou como registros privados do modelo da família burguesa e essa reunião de fotos preexistentes, de diferentes procedências, cujo estudo visava avaliar a contribuição da imagem fotográfica para a compreensão histórica da família.

Não nos interessa, na coleção, o número ou a beleza das fotografias, mas as seriações, que retratos isolados não permitiriam estabelecer. As séries — formadas por retratos de casais, de casais e primogênitos, de irmãos, de várias gerações e de piquenique — é que passam a ser reveladoras da representação da família. Não só por si mesmas, como pelas seqüências de outras imagens semelhantes que desencadeiam na mente do observador.

Os retratos que reunimos revelam também uma atitude diante das pessoas e das coisas. A pose, ainda que dissimulada, é quase inseparável do retrato. Já se disse que o retrato é uma representação de alguém que sabe que está sendo fotografado. Nos desta coleção, a solenidade das atitudes e a posição frontal ereta (freqüentemente atribuída ao longo tempo de exposição das máquinas antigas) vão sendo substituídas na década de 1920 por uma atitude sonhadora (nas mulheres jovens) ou compadecida (nas mães de filhos pequenos). O sorriso acolhedor ou as demonstrações de satisfação e alegria — hoje o símbolo dos especialistas em relações públicas — estão ausentes da coleção (exceto pelo riso reprimido de crianças e adolescentes, forçados a fixar desconfortavelmente a câmara e aguardar a atuação do fotógrafo). Os adultos não têm, aparentemente, motivos para sorrir. Entre as mulheres, observa-se que as fisionomias vão ganhando rigidez e severidade com o avançar da idade.

CASAIS



A coleção é quase inteiramente composta por retratos frontais. O olhar dirigido para a objetiva, quando conseguia não se desviar, vem diretamente ao encontro do observador da fotografia, como se não tivesse havido a mediação do fotógrafo e da máquina. Esse olhar diz alguma coisa? “Um instante fotografado — diz John Berger — só ganha sentido se quem o vê puder ler numa duração que vá além de si mesmo. Quando consideramos uma foto significativa, nós a estamos estendendo para um passado e para um futuro”.

As relações de posição, centralidade e planos em que se dispõem os personagens na fotografia refletem condições sociais da vida do grupo e as forças que presidem a organização das formas.

As respostas ao questionário permitiram identificar diferenças, a princípio imperceptíveis, entre a expressão dos membros de famílias de imigrantes e a dos membros de

famílias da alta burguesia. Para os dois tipos de família, os retratos são objetos de exibição. No caso dos imigrantes, porém, em sua função de integradora dos membros e ramos da família — não só os ramos imigrados, mas também, e principalmente, os que ficaram na terra de origem —, a foto tem a função de demonstrar, para os ausentes, a prosperidade dos que se mudaram e que, em grande parte, não voltaram mais para contar seus feitos. Como a prática da fotografia envolve despesas com o fotógrafo e o retrato, ao lado da preocupação de produzir o espetáculo que será visto e distribuído por seus outros ramos, a família enverga, para a pose, seus melhores trajes.

O efeito disto é que diferenças de classe são neutralizadas. Pura aparência, a fotografia não deixa ver indícios mais precisos

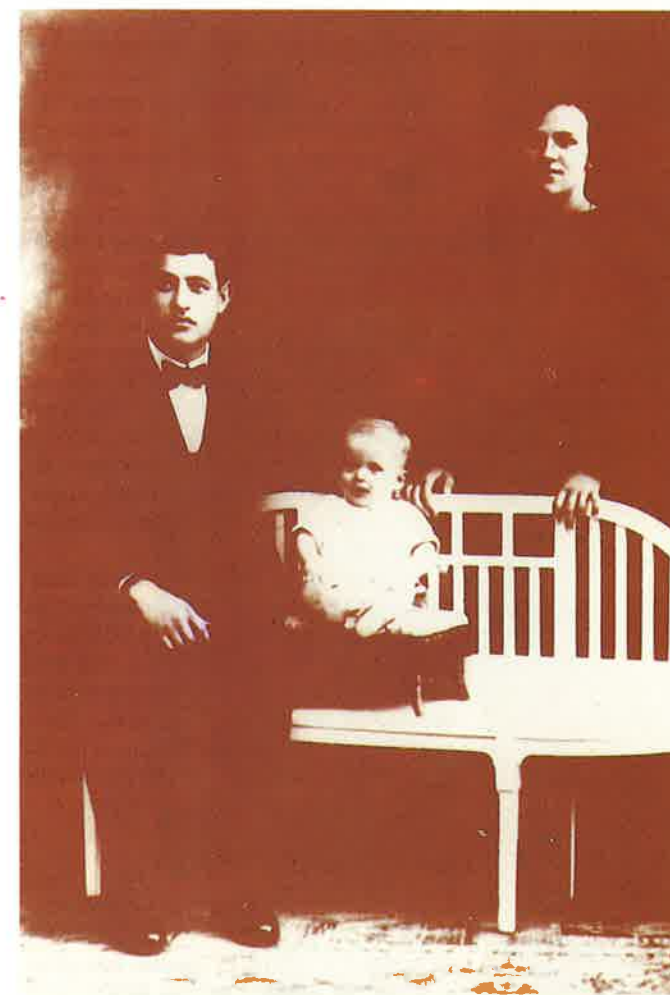
que poderiam diferenciar as camadas sociais, como o material de que são feitas as roupas ou a data em que a indumentária foi usada (sabe-se, por exemplo, que, no século XIX, as mulheres do Rio de Janeiro copiavam a moda de Paris, mas sempre com atraso, e depois de um ano de uso passavam as roupas para as escravas da casa).

As fotografias não narram, apenas captam aparências momentâneas. Ficou claro, no entanto, que quando reviam e examinavam retratos de suas famílias, os descendentes as contextualizavam, isto é, tendiam a inseri-las num contínuo de passado e futuro de que a foto fora destacada. Diante de retratos de outras famílias, mostravam completo desinteresse, dizendo por vezes: “Quem é? Es-

ses eu não conheço.” O retrato se reduz então a um momento, destacado de um contínuo (a vida vivida) que lhe daria um sentido, pois as fisionomias, o conteúdo, os objetos e a indumentária não chegam a constituir informações suficientes para se transformarem em traços do que aconteceu. Na verdade, é preciso distinguir aqui a utilização pública e a utilização privada da fotografia, embora, para nossos fins, seja conveniente examinar a relação entre uma e outra.

Como John Berger explicitou, as fotografias são habitualmente utilizadas de modo unilinear, para ilustrar uma discussão ou demonstrar um pensamento. Em outros casos, limitam-se a repisar o que se disse verbalmente. O que nos interessa aqui é uma terceira utilização, que equipara a fotografia à memória: trata-se de uma utilização que possa dar origem a um grande número de associações que desdobrem um acontecimento ou instituição, colocando a fotografia num contexto de experiências comandadas pelas leis da memória.

As respostas dos descendentes dos retratados sobre a importância da família para seus membros, a necessidade de realização



CASAIS & PRIMOGÊNITOS

através do esforço conjunto e do trabalho individual, o valor de alianças com pessoas capazes de trabalhar e de enriquecer, o papel da solidariedade e do esforço para reconduzir aos valores comuns do grupo os que dele se afastaram é que nos permitiram distinguir os retratos de imigrantes (alguns mais, outros menos bem-sucedidos economicamente) dos da camada dominante e construir, em torno das fotografias da coleção, um sistema que lhes empresta sentidos simultaneamente pessoais e históricos.

Em alguns álbuns de famílias alemãs e no de uma família italiana havia um registro familiar verbal e a identificação dos membros da família, bem como das ocasiões retratadas. Pertenciam às famílias em melhores condições financeiras, com tempo e gosto para esses cuidados, como o indicam o material fotográfico utilizado, a categoria do álbum e dos objetos que aparecem fotografados. Os demais são folhas de papel-cartão, onde se acumulam fotografias sem qualquer preocupação estética

na diagramação, sem dados mínimos de identificação (só obtidos através dos questionários), nem indícios de que a ordem cronológica fora uma preocupação constante.

Dados sobre membros da família que se afastaram ou foram afastados só puderam, evidentemente, ser obtidos através dos depoimentos. Como registros de integração do grupo, os retratos não estampam as ovelhas negras, os filhos pródigos que ainda não retornaram ou as vítimas do peso dessa mesma integração. Representam, exclusivamente, o processo integrador do grupo familiar, deixando de revelar os conflitos que nele se intercalam ou o cerceiam. Os retratos são ainda uma forma de culto aos antepassados mortos, se bem que alguns tivessem sido destruídos pelos descendentes, como de gente que já ninguém mais sabia quem era.

É essa coleção uma documentação histórica válida? Caso se espere encontrar na documentação histórica toda a verdade (como em determinada tendência historiográfica), podemos responder taxativamente que não. Mas se a pergunta for: podem esses retratos, além de constituir uma forma de registro, permitir que se chegue a recriar a vida da família de imigrantes na cidade, nesse período? A resposta poderia ser: depende do historiador. Mas, ainda que não se possa transformar diretamente em história, a coleção contém material, relações e recursos com que a história é feita. A ausência de personalidades públicas entre os fotografados torna as fotos anônimas, referentes exclusivamente aos rituais ou momentos importantes da vida da família que pretendem registrar.

A utilização variada de retratos de família no cinema (ficção ou documentário), as preocupações literárias com o problema da imagem como representação do real, bem como o reencontro de condições de vida do modelo de família burguesa nessas fotos parecem indicar, pelo menos, que a coleção não se reduz a um catálogo de retângulos de figuras de papel em preto e branco.



SUGESTÕES PARA LEITURA

- BERGER J. e MOHR J., *Another way of telling*. Nova Iorque, Pantheon Books.
- BOURDIEU P. et al., *Un art moyen — essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris, Minuit, 2ª ed., 1963.
- LESY M., *Wisconsin death trip*. Nova Iorque, Pantheon Books, 1973.
- MOREIRA LEITE M. L., "A imagem através das palavras", *Ciência e Cultura*, vol. 38, nº 9, 1986.
- MOURA, C.E.M. et al., *Retratos quase inocentes*. São Paulo, Nobel, 1983.
- SONTAG S., *On photography*. Nova Iorque, Farrar, Strauss and Giroux, 1977.

IRMÃOS

