



O ATO FOTOGRÁFICO: elementos determinantes

ESPÍRITO SANTO, JUSSARA VITORIA DE FREITAS DO. (1); GONÇALVES, YACY-ARA FRONER. (2); FIGUEIREDO, JOÃO CURA D ARS. (3)

1. UFMG. Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis
jussara.vitoria@yahoo.com.br
2. UFMG. Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis
yacyara.froner@gmail.com
3. UFMG. Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis
joaoc@eba.ufmg.br

RESUMO

Objetiva-se discutir questões relacionadas com o processo de preservação de fotografias, como por exemplo, a necessidade de sua preservação em função do seu caráter documental, considerando também as complexidades envolvidas nesse processo e, ao mesmo tempo, apontando para alguns pontos básicos a serem considerados se tratando de objetos fotográficos. Ainda dentro desse contexto de preservação, são debatidas também questões ligadas à própria evolução fotográfica, as mudanças nos suportes e materiais utilizados bem como o seu caráter utilitário e descartável. Para tanto, são abordadas as relações conceituais da imagem fotográfica e sua tecnologia de construção desde a sua origem com estudos de Aristóteles sobre a projeção de imagens em um quarto escuro. A fotografia pode servir como uma alternativa a mais de leitura da realidade e funcionar como documento capaz de contribuir para a preservação e evolução da memória, no sentido de acompanhar as sociedades ao longo de sua existência. Há uma expressiva quantidade de produção bibliográfica produzida sobre o tema, bem como, uma carência de obras que sistematizem essa produção, por isso, foi definido esse enfoque.

Palavras-chave: preservação; suportes fotográficos; técnicas e materiais fotográficos.

INTRODUÇÃO

Em seus primórdios, a fotografia se prestou às explorações exclusivamente estéticas ou artísticas, porém, Besseler (1974, p.43) quando trata dos objetos que vieram do passado destaca que podemos estudá-los: como objetos de artes ou como documentos históricos. Neste sentido, para toda reflexão sobre um meio qualquer de expressão deve-se colocar a questão fundamental da relação específica existente entre o referente externo e a mensagem produzida por este meio. Trata-se da problemática dos modos de representação do real ou da questão do realismo. À fotografia foi atribuída uma credibilidade, um peso de real bem singular. E essa virtude irreduzível de testemunho baseia-se principalmente na consciência que se tem do processo mecânico de produção da imagem fotográfica, em seu modo específico de constituição e existência: o que se chamou de automatismo de sua gênese técnica.

Ao decifrar uma imagem, é necessário observar que, além da questão objetiva que abrange o domínio da técnica e do equipamento, existe um elemento subjetivo que está atrelado à vivência, percepção e sensibilidade do autor. Quando se empenham em compreender e atribuir significado ao mundo, as pessoas não o fazem sem emoção e sentimento.

A fotografia é a disposição entre luzes e sombras, que, em questão de segundos, se modifica para um elemento palpável e interpretável. Personagem de inumeráveis feitos científicos, artísticos, religiosos, psicológicos e afetivos, a fotografia é empregada para apreender com emoção, documental e plasticamente, o cotidiano de sociedades de procedências e histórias distintas. Aliada à tecnologia, permite o registro dos costumes, rituais, estímulos culturais e simbólicos, filosóficos, do sentir e de agir do homem, e de tudo que o rodeia. Os objetos de inspiração são captados pelo fotógrafo a fim de expor sua interpretação visual do mundo.

Flusser (2002) afirma que fotografias são onipresentes: coladas em álbuns, reproduzidas em jornais, expostas em vitrines, paredes de escritórios. Dentre tantas interpretações, pode-se traduzir a fotografia como o resultado de um trabalho de produção de sentido pautado sobre códigos. Uma mensagem que se processa através do tempo, cujas unidades que a constitui são culturais, e assumem significados diferenciados, que vão de acordo tanto com o contexto veiculado, quanto com o local ocupado no cerne da própria mensagem. Entre o sujeito que olha e a imagem que elabora há muito mais que os olhos podem ver. A fotografia é o resultado de um ato de investimento de sentido, ultrapassando a

ideia da gênese automática. Ela elabora o vivido através de uma leitura realizada por recursos e regras de ordem técnica. Entretanto, tal controle não retira sua importância e relevância desde os tempos de sua criação até os dias atuais.

Entre o objeto e a sua representação fotográfica interpõe-se uma série de contextos culturais e históricos, que muitas das vezes são convencionalizados. A fotografia se caracteriza como uma determinada escolha, efetivada num conjunto de opções possíveis, que envolve uma relação estreita entre a visão de mundo e o ato de fotografar. A fotografia, linguagem não verbal, também contribui decisivamente na realização de pesquisas teóricas, manifestações artístico-culturais e ainda auxilia inúmeras descobertas científico-tecnológicas, como sugere Spencer, com

a sequência qualificada de informação que não pode ser obtida de nenhuma outra forma [...] A fotografia nos dota de uma espécie de olho sintético - uma retina imparcial e infalível - capaz de converter em registros visíveis, fenômenos cuja existência, de outra forma, não haveríamos conhecido nem suspeitado (SPENCER, 1980, p.03).

Contudo, seria ambicioso demais tentar examinar toda a produção bibliográfica relacionada a um domínio tão vasto. A expressiva quantidade produzida sobre o tema, bem como, a carência de obras de sistematização desta produção foram o ponto de partida para definição do enfoque abordado.

A origem da fotografia – Filosofia da caixa preta

É tarefa extremamente difícil precisar datas e etapas da criação da fotografia. Na verdade, houveram experiências feitas pelo homem, acrescidas a um conjunto de cientistas em várias épocas e lugares, descobrindo paulatinamente etapas desse complexo processo. A história da fotografia se iniciou com os estudos sobre ótica a partir de Aristóteles quando este observou a imagem exterior projetada na parede de um quarto escuro; se desenvolveu com a invenção de aparelhos capazes de captarem a luz, e se expandiu com a descoberta de materiais sensíveis e suportes capazes de reterem as informações luminosas. Ou seja, é possível afirmar que seus fundamentos vieram dos princípios básicos da câmara escura e dos materiais fotossensíveis.

A câmara escura se trata de uma caixa preta totalmente vedada da luz com um pequeno orifício ou objetiva em um dos seus lados. Apontada para algum objeto, a luz refletida se projeta para dentro da caixa e a imagem dele se forma na parede oposta,

permitindo sua visão que, dependendo do tamanho e da distância focal, projeta uma imagem maior ou menor.

O outro lado da corrente que resultou na fotografia diz respeito aos materiais fotossensíveis. A fotossensibilidade é um fenômeno que implica “sensibilidade à luz”. Toda matéria é fotossensível, ou seja, se modifica com a luz ao longo do tempo. Sendo que algumas demoram milhares de anos para se alterarem e outras apenas alguns segundos. Portanto, para reproduzir uma imagem, é necessário um material de muita fotossensibilidade, de maneira que os cientistas que procuraram a imagem fotográfica começaram pesquisando sobre os sais de prata ou haletos, que se modificam rapidamente com a ação da luz, escurecendo na mesma proporção em que a recebem.

Em 1566, Georg Fabricius já havia se referenciado aos atributos fotossensíveis da prata, indicando que o conhecimento de suas propriedades poderia ser anterior ao século XVI. Há também outros registros que relatam experiências de imagens obtidas a partir de papéis embebidos em soluções de sais de prata. Entretanto, a fotografia não foi concebida nesta época e ainda esperou algumas décadas porque, após ser feita a impressão de uma imagem no papel de sais de prata, esta imagem não se mantinha estável, pois a prata continuava fotossensível: ela reage à luz ficando mais escura à medida que recebe maior quantidade de luz. Mas para olhar o resultado, a prata continuava a ser sensibilizada, enegrecendo gradativamente a imagem obtida. Dessa maneira, a busca de um método eficiente para estabilizar a prata, impedindo-a de se sensibilizar depois do registro da imagem foi o principal problema que os seus precursores enfrentaram.

Pierre Dubois afirma que a fotografia é uma categoria epistemológica *per se*, e pode se construir, em torno dela, uma análise paradigmática e das diversas correntes de pensamento que irradiam desse paradigma central. Embora seus usos sejam extremamente amplos, algumas categorias podem referenciar a captura fotográfica, que na sua essência, permanece a mesma. Toda imagem solicitaria determinado tipo de tecnologia que implica o domínio da *technè*. Assim, ao se olhar para os elementos estéticos da imagem fotográfica deve haver a recordação da sua produção através de uma máquina de imagens. Logo, a técnica e a estética se imbricam.

É inegável que a imagem fotográfica seja a indicação de um acontecimento real ou entidade existente. Através da sua condição de índice e, por conseguinte, da conexão física que o signo mantém com o seu objeto referencial, ela passa a funcionar como testemunho.

Enquanto uma tecnologia de confecção de imagens que atrai o interesse de cientistas e artistas, a fotografia é capaz de fazer gravações precisas, e também explorar outros caminhos para além da representação fotomecânica da realidade, como o movimento pictural. As forças armadas e de segurança e até a polícia usam a fotografia para vigiar, identificar e armazenar dados. Fotografias aéreas são constantemente utilizadas para levantamento do uso da terra e planejamento de determinadas regiões. A fotografia também é amplamente utilizada no processo cotidiano de estudantes para análise e estudo de momentos documentados e suas correlações históricas, sociais, geográficas, étnicas e econômicas. Na educação, é aliada aos recursos, conhecimentos e estratégias de ensino, com o intuito de alcançar uma informação fidedigna fornecida através da imagem fotográfica.

Em seu trabalho sobre as relações entre a fotografia e a sociedade, Freund (1976, p.67) evidencia como a existência da fotografia estava intimamente conectada com os processos da revolução industrial e burguesa no século XIX. A objetividade da imagem fotográfica não passaria de uma ilusão, pois as legendas podem mudar seu significado.

Schaeffer (1996) trata a imagem fotográfica como obra resultante de uma *techné* e analisa esse tipo de imagem apontando a importância da materialidade. A impressão da imagem do real no filme fotográfico seria o *arché* da fotografia. A imagem fotográfica seria resultante de “uma interação puramente material entre dois corpos físicos, efetuada por intermédio de um fluxo fotônico” (SCHAEFFER, 1996, p.16).

A fotografia é a composição de uma narrativa, que classifica acontecimentos representados, inscritos no tempo e no espaço. No entanto, qualquer representação imagética só adquire significado através do intermédio do receptor, que é indispensável para que o processo fotográfico seja finalizado. A fotografia somente dá a ver, competindo ao observador fazer associações. A partir de uma cena hipoteticamente trivial, instiga-se o pensar, além de buscar outros significados. Enquanto uma imagem pode significar algo bem simples para alguns, para outros pode originar expressões de outras dimensões. A fotografia não existe meramente com a função de imitar a realidade, mas sim de delongar o que existiu; funciona como memória social capaz de perpetuar pessoas, lugares, momentos que possivelmente não se repetirão. Bourdieu (1965) também observa a importância da fotografia para o grupo - em especial a família - além do seu papel histórico e de mantenedor da adesão e coesão deste grupo.

Kossoy situa a estrutura fotográfica no momento histórico enquanto um resíduo do passado. Ele considera que por um lado a fotografia oferece indícios que possibilitam o levantamento e análise de elementos de sua origem no espaço e no tempo de um dado

momento histórico. Atenta para a importância de refletir três elementos fundamentais: sujeito (fotógrafo), técnica (equipamento) e assunto (história do assunto abordado). Considera que se deve buscar informações sobre o desempenho profissional do fotógrafo. Outro ponto importante, diz respeito aos equipamentos e técnicas utilizadas (câmara, negativo, lentes, forma de revelação, formatos das fotografias). Para Kossoy isso ultrapassa a própria imagem fotográfica, sendo pertinente compreender o percurso histórico do tema em questão para discutir determinado tipo de fotografia. Esse ponto de vista é reforçado por Canabarro, quando este coloca que:

O historiador precisa situar a fotografia em um determinado tempo e espaço e perceber as suas alterações e do contexto. O ofício do historiador consiste na realização da crítica interna e externa do documento e, nesse sentido, alguns métodos de análise permitem-lhe a leitura dos documentos visuais (CANABARRO, 2005, p. 26).

A fotografia sintetiza percepção, subjetividade e maneiras de pensamento que resultam de procedimentos de construção no imaginário dos fotógrafos. Elas passam a pertencer ao imaginário dos seus observadores, quando o receptor percorre a imagem, através dos sentidos, da razão, da imaginação, até chegar à emoção ou no desejo. Assim, o imaginário indica tanto os sistemas de produção quanto os de recepção da imagem fotográfica.

As vozes da origem: lentes e sujeitos

O estudioso Niépce - que se preocupava com os meios técnicos de fixar a imagem num suporte concreto, conseqüente de pesquisas voltadas a litogravura; e Daguerre - que desejava controlar a ilusão oferecida pela imagem, apesar da distinção entre técnica e magia não serem tão precisas quanto atualmente - contribuíram para esse processo. Niépce procurou uma possibilidade de se valer da imagem da câmara escura, pois os outros processos só permitiam reprodução de originais transparentes ou opacos, e não imagens projetadas da natureza real.

Sua primeira tentativa foi feita com o *betume da judéia*, uma espécie de verniz utilizado na técnica de água forte, que possui a propriedade de secar rapidamente quando exposto à luz. Ele possui um solvente, óleo de lavanda, que não consegue dissolvê-lo depois deste ter estado em contato com a luz, o que permitia que as partes não expostas pudessem ser removidas, formando assim uma imagem rudimentar. O estudioso tentou utilizar chapas metálicas emulsionadas com esse betume para imprimir imagens na câmara obscura, mas a quantidade de luz que entrava por ela era pouca, considerando a provável

sensibilidade do betume e o tempo de exposição provavelmente ultrapassava 12 horas. Além da modificação das sombras, em função do movimento da Terra em relação ao Sol, que deixava a imagem irregular e confusa, o solvente também evaporava e a chapa ficava completamente seca.

Apenas um borrão resistiu dessas experiências, possivelmente por ter sido tirada de sua janela, que possibilitava a entrada de luz em condições de temperatura mais amenas, fazendo com que o solvente não se evaporasse. Com essas experiências, Niépce acabou desenvolvendo uma forma de reprodução por contato utilizando o betume da judéia, a que ele deu o nome de 'Heliografia' - 'escrita do sol'.

Com a divulgação das Heliografias, Niépce conheceu Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), os dois acabaram se tornando sócios. Primeiro Daguerre utilizou como base chapas metálicas de prata ou cobre já testadas por Niépce com bons resultados. Como não tinha intenção de descobrir um sistema mais avançado, deixou de lado todo o avanço feito por Niépce com o betume da Judéia e experimentou trabalhar na busca da imagem fotográfica com sais de prata como outros já faziam.

Entretanto, o problema da fixação ainda não estava resolvido e a certa altura, Daguerre conseguiu resolver o impasse através de um acaso. Decepcionado por não obter resultados satisfatórios, jogou uma de suas chapas num armário e esqueceu-se dela. Dias depois, ao procurar alguns produtos químicos, abriu o armário e deparou-se com a chapa e uma imagem impressa nela. Ao procurar o motivo, desconfiou do mercúrio de um termômetro que havia se quebrado, e, após alguns testes, contornou o problema da nitidez e fixação.

Em 1837, Daguerre produziu um pequeno daguerreótipo, e, em janeiro de 1839, foi anunciada a descoberta do processo na Academia de Ciências de Paris. A aparelhagem tinha algumas implicações: sua imagem era tanto negativa como positiva. A imagem formada diretamente era negativa, pois quanto mais luz recebe, mais escura fica a prata, só que a superfície de impressão era metálica, e dependendo do ângulo de visão e da incidência da luz, ela se tornava positiva. Além disso, como a imagem na câmera se formava ao contrário e não havia cópia, ela se mantinha espelhada. Sem a possibilidade da cópia, a imagem era única, gravada numa superfície opaca. Estas características foram consideradas por alguns como limitadoras, e para outros como naturais, mas de fato o daguerreótipo tinha uma qualidade impressionante, muito nítida e com detalhes que às vezes nem a olho nu se conseguia apontar. Apesar das qualidades excepcionais de imagem quanto à nitidez que obtinha com seu processo, o daguerreótipo não estava isento de inconvenientes: o tempo de exposição ainda necessitava de alguns minutos de imobilidade

total e era incapaz de reproduzir múltiplamente. Uma vez revelada, a placa de cobre emulsionada se tornava visível num meio opaco, sem maneiras de copiá-la.

Daguerre explorou as limitações comercialmente, como uma maneira elitizada de registro alternativo, apenas as famílias abastadas poderiam ser registradas de maneira mais fiel, sem perder o estigma de obra única. Se limitando a este público, acabou não avançando tecnicamente. Por outro lado, a calotipia se desenvolveu muito até 1860 e foi explorada pelos fotógrafos interessados o processo precisou sofrer mudança quanto à questão de direitos autorais. Na ocasião da notícia ter se espalhado pelo mundo, sua repercussão foi imensa.

Outros pesquisadores apareceram no cenário reivindicando o invento para si com um grande interesse comercial envolvido, já que experiências similares eram feitas em várias partes do mundo. Dentre eles, William Fox Talbot, que trabalhava na Inglaterra desde 1833. Sua dificuldade também foi encontrar um meio eficaz para fixar as imagens e utilizava como base papel impregnado com emulsão de sais de prata. Denominado Calótipo, ele conseguiu impressões diretas, por contato sobre papel. Mas Talbot também experimentou colocar o papel diretamente na câmara escura e obteve pouco antes de Daguerre resultados satisfatórios. Porém, por não ter conseguido como este uma forma eficaz de fixar a prata sensibilizada, cogita-se que ele não tenha dito nada em relação à sua descoberta. A fixação numa solução de sal de cozinha também usada por Talbot, não funcionava com uma folha de papel que se desmanchava depois de um tempo, como funcionava com uma chapa de metal. Como Niépce, ele também ambicionava desenvolver uma maneira de copiar as imagens, motivo pelo qual se manteve nas experiências com papel. Talbot tinha em seu convívio o cientista John William Frederick Herschel, que, após tomar conhecimento do anúncio de Daguerre, também se interessou em obter a imagem fotográfica.

Herschel possuía a ambição de registrar corpos visíveis no céu e buscava para isso um método de obter as imagens da abóbada celeste obtidas por um grande telescópio construído por ele próprio. Herschel e Talbot trocaram experiências e informações durante algumas semanas, quando em uma destas tentativas, Herschel testou vários sais de prata, tais como cloreto, nitrato, carbonato e acetato, concluindo que o nitrato era o mais sensível. Quanto à fixação, ele se lembrou de que já havia testado alguns anos antes o hipossulfito de sódio (atual tiosulfato) para deter a ação da luz sobre a prata. Retomando as experiências com o mesmo material, e novas técnicas e perspectivas, concluiu a perfeição do resultado, e resolveu o problema da fixação fotográfica.

Tendo descoberto um método eficiente de fixar as imagens, Talbot patenteou o calótipo numa tentativa de brigar com a patente de Daguerre. Herschel, entretanto, o

desaconselhou, uma vez que na oportunidade em que viu os daguerreótipos considerou o trabalho de Talbot vago e desfocado. De fato, a cópia em papel tinha desvantagens quanto à nitidez e definição, tendo em vista que o processo de Daguerre era direto e o de Talbot exigia cópia em material translúcido, que implicava numa qualidade muito inferior. Entretanto o seu processo era uma imagem que já se formava na medida de sua exposição, sem ficar latente. O controle do tempo de exposição era feito na própria observação da imagem. O método tornava a fotografia bem lenta em termos de tempo de exposição, que sem dúvida colaborava, no caso de retratos, para não representar concorrência ao daguerreótipo.

Talbot descobriu uma fórmula para obter imagens negativas latentes no calótipo. As folhas de papel eram inicialmente sensibilizadas com nitrato de prata e depois com iodeto de potássio, que formava o iodeto de prata. Este era altamente sensível à luz, reduzindo consideravelmente o tempo de exposição, de horas para minutos, e revelados em solução de ácido gálico e nitrato de prata. Posteriormente, fixados com o tiosulfato de sódio eram rapidamente obtidas imagens negativas. Porém, ainda era mais vantajoso usar o sistema de imagem evidente para fazer cópias por contato. Os papéis sensibilizados com cloreto de prata possibilitavam o controle da intensidade dos tons de cópia pela observação. Assim, a fotografia em papel aos poucos ocupou o lugar do daguerreótipo, precisando de ajustes apenas na qualidade da imagem.

Outro importante personagem na descoberta da fotografia foi o desenhista e tipógrafo Hercules Florence. Francês radicado no Brasil desenvolveu pesquisas com o intuito de captar imagens pelo contato de objetos e desenhos em um papel ou placa sensibilizada e posteriormente exposta à luz (KOSSOY, 1980). Ele procurava um modo de reproduzir tipos gráficos, pois tinha grande dificuldade de publicar seus manuscritos. As poucas tipografias disponíveis pertenciam a um mesmo dono, monopolizando a produção impressa. Investigando os efeitos de materiais fotossensíveis e tomando conhecimento dos efeitos do nitrato de prata, Florence desenvolveu um processo de fixação de imagens em papel sensível. De modo ainda rudimentar, através de cloreto de ouro, o agente fixador deveria ser amônia. Em sua ausência, Florence utilizou a própria urina para estabilizar as imagens, obtendo resultados satisfatórios. Em seguida utilizou outras substâncias mais baratas que o sal de ouro, entre eles, o nitrato de prata. Baseado nesses resultados desenvolveu depois um método de impressão em papel a partir de originais desenhados em vidro, obtendo cópias por contato de excelente qualidade.

Muitas descobertas feitas isoladamente por Florence se pareciam com as que Daguerre, Talbot e Herschel fizeram na Europa. Suas dificuldades na construção de sua própria câmara escura e a busca pelos próprios métodos, praticamente sem auxílio, tornam

de grande valor sua descoberta. Apesar de Florence não ter nomeado seu processo pela câmara escura, o sistema de impressão por contato em negativo foi chamado de Fotografia, por ele e seu colaborador, o boticário Joaquim Corrêa de Mello. Ao que tudo indica, o termo foi utilizado a partir dessa situação.

As patentes que Daguerre e Talbot conduziram ao campo da fotografia foram extremamente profícuas para a evolução tecnológica. Naquela época, os fotógrafos mudavam as fórmulas para evitar o pagamento de elevados tributos, gerando uma variedade de processos com conseqüente evolução comercial, que desembocou na fotografia contemporânea.

Os usos da fotografia: apontamentos e construções

Ao longo da história, a fotografia foi marcada por controvérsias atreladas aos seus usos e funções. Benjamin (1996, p. 167) coloca que mesmo na reprodução mais perfeita, falta um elemento, “o aqui e agora da obra de arte, sua essência única”, se desdobrando toda a história da arte nessa essência.

Um dos seguidores de Benjamin, Siegfried Kracauer, orientou seu ensaio sobre a fotografia com o objetivo de esclarecer a natureza de cada mídia, sugerindo um duplo movimento: a exclusão da fotografia considerada experimental, artística ou da "província daquilo que é próprio da fotografia" por um lado, e, por outro, a expansão do conceito tradicional de arte.

Para Benjamin, a fotografia é da ordem da empiria, não como uma técnica fria de objetualização, mas como algo a ser operado por um sujeito que não receia aproximar-se demasiadamente de seu objeto e de fato, deseja-o junto a si. Ela demonstrou ainda uma capacidade em relação aos objetos, que foi associada como revolucionária. Para Benjamin, a miniaturização, permitia a "manipulação" daquilo que, por sua escala, se sustentava fora do alcance das massas. A conveniência epistemológica e política da miniaturização das grandes obras do passado e dos bens culturais é a inclusão no domínio da história enquanto elementos espirituais de um campo de luta próprio, pois, a cultura não é livre da barbárie, assim como o processo de sua transmissão. Já Vilém Flusser entende que imagens são mediações entre o homem e o mundo, cujo propósito é representá-lo. “As imagens são códigos que traduzem eventos e situações”, substituem eventos por cenas, dominando a dialética interna da imagem própria de todas as mediações. (FLUSSER, 1998, p. 28).

Acreditava que as imagens técnicas são imagens acima de tudo, independentemente de como foram produzidas.

Escrevendo sobre suas inquietações a respeito da fotografia, Barthes retifica que ela é uma mensagem sem código, afirmando não ser útil questionar se esta é analógica ou codificada. O importante seria a sua força de constatação: “o poder de autenticidade sobrepõe-se ao poder de representação” (BARTHES, 1984, p. 132). Uma das concepções deste mesmo autor afirma que a fotografia atesta que algo existiu no tempo em que foi tirada. Dessa forma, o corte da realidade torna a fotografia dependente, pois é impossível se fotografar o nada.

Desde que foi inventada, adquiriu um status de verdade, e fazer uma divisão exata das maneiras que pode ser utilizada, seria reduzi-la. Suas funções não possuem limites claros entre si e, em algumas situações, esse limite pode até se dissipar por completo. O fato é que as possibilidades são extremamente amplas, dificultando uma possível pretensão de englobar uma lista. As imagens, de certa forma, são determinadas culturalmente e pela técnica de cada época assumindo gêneros híbridos, portanto um valor polissêmico.

Maria Eliza Borges enfatiza que “dentre as linguagens da modalidade fotográfica, o retrato pode ser visto como uma porta de acesso privilegiada [...] para percebermos a natureza polissêmica e híbrida da imagem fotográfica” (BORGES, 2003, p. 41). Assim, por polissemia, pode-se entender que apesar das luzes, cores, formas e a realidade estarem impressas na imagem, os sentimentos, só estarão presentes se o fotógrafo estiver suscetível a expressar algo além do que vê, e não apenas o objeto fotografado.

No século XIX, a fotografia foi utilizada para conhecer o mundo, no século XX para interpretá-lo e no XXI seu conceito se modifica e fica cada vez mais distante da verossimilhança. Até início do século XX, prevaleciam os retratos e as paisagens, tanto por questões técnicas, pois não havia possibilidade de se registrar imagens em movimento, quanto ideológicas, pois a fotografia era vista como um registro do real. Foi a partir desse século que a prática fotográfica se propagou para diversas áreas e se consolidou como arte. Diante do impacto da técnica fotográfica, a repercussão dividiu opiniões expressas em visões de otimismo em relação aos benefícios da nova forma de criar imagens, e pessimismo diante da ameaça desta técnica em substituir formas tradicionais de representação, como a pintura. Charles Baudelaire (1976), por exemplo, criticou a técnica de criar imagens afirmando que a fotografia não poderia tomar o lugar da pintura, pois a primeira pertencia ao domínio documental, do registro do real, e a segunda ao imaginário.

O processo de maturação da conservação em fotografia enquanto bem cultural, assumiu significados pautados em valores de cunho prático, mas também formais,

históricos, simbólicos e memoriais. Nesse sentido, Yacy Ara Froner esclarece que a teoria e a prática da Ciência da Conservação foram formalizadas enquanto disciplina apoiada sob outras áreas do conhecimento (2001, p.93). Tradicionalmente, a epistemologia está voltada para o conhecimento do mundo com embasamento na lógica e na verdade. Contudo, a verdade compreendida correspondente aos atos e enunciados se tornam impossíveis na imagem fotográfica pelo fato de ser necessário selecionar uma definição verdadeira que supere a relação de atos e enunciados. Portanto, o único discurso que pode recorrer a uma lógica da verdade do conhecimento científico, é o discurso verbal.

Para reconhecer uma epistemologia da imagem e definir seus princípios teóricos, Villafañe e Minguez (1996, p.21) descrevem que as teorias da imagem são caracterizadas pelos seguintes pontos:

- A imprecisão do objeto científico;
- A condição pré-teórica da disciplina;
- Uma escassa base conceitual;
- Uma difícil definição científica;
- Limites disciplinares imprecisos e
- Pluridisciplinaridade entrópica.

Kossov (2001, p.45) considera que são estabelecidos três estágios marcantes na existência da fotografia: 1) há um propósito para que ela exista que pode ter partido do próprio fotógrafo ou de alguém que o competiu de fazê-lo; 2) foi o lugar onde ela foi realizada; e 3) os caminhos por ela percorridos, assim como as emoções e as sensações que uma imagem pode prover. Vários registros históricos são narrados através de imagens por proporcionarem segurança na informação prestada. A interpretação dos documentos fica clara, e com a visualização mais simplificada, quando a imagem é utilizada como referência.

Para Dubois (1998, p. 26), a relação da imagem fotográfica com seu referente, ou com o real, no decorrer dos tempos, desde os primórdios da fotografia aos dias recentes, pode ser lida: a. como espelho do real – o discurso da mimese – semelhança entre a imagem fotográfica e o real; b. como transformação do real – discurso do código e da desconstrução – modifica o capturado por meio de cortes, cores e enquadramentos, permitindo uma transformação da realidade e c. como índice, quando o retorno ao referente é eminente, ou seja, o referente adere.

Uma imagem fotográfica pode ter traços dos três signos, mas, conforme Dubois “a fotografia é, primeiramente, índice. Somente depois pode tornar-se semelhante (ícone) e adquirir sentido (símbolo)” (DUBOIS, 1998, p.47). Ele acredita que as máquinas intervêm no processo de composição da imagem, pois são intermediárias que inserem o homem em um processo de construção simbólica com o mesmo princípio de representação. (DUBOIS, 2004, p.38).

Schaeffer (1996) considera que a imagem fotográfica também é um índice, sobretudo por causa do conhecimento e saber implícito de dispõe o funcionamento do dispositivo fotográfico, que ele chama de *arché*. Todavia, cautelosamente pondera que a fotografia não é genuinamente indicial, pois possui também a particularidade de *analogon*. O índice não sobrevive sem o ícone porque a única maneira de se reconhecer um índice em algum objeto é identificá-lo analogicamente. Dessa maneira, a imagem fotográfica ocupa caráter intermediário na categorização de Peirce: um ícone indicial ou icônico, prevalecendo ora a função indicial, ora a icônica, não sendo estável.

Para Schaeffer (1996), a recepção de imagens depende substancialmente do repertório do observador, que por sua vez se caracteriza sempre como individual e ausente de traços de codificação, afinal não há uma maneira universal de leitura da imagem fotográfica. Benjamim (1986, p. 167) pondera que, mesmo na reprodução mais perfeita, falta um elemento, “o aqui e agora da obra de arte, sua essência única”, e é nessa essência que se desdobra toda a história da arte.

A fotografia é uma tentativa de criar referência para uma utilização no futuro. A categoria das comumente fotos para lembrança sugere vaga preocupação com a composição e resultado final. O que importa é mostrar através da típica foto de álbum, que aquele fato aconteceu, e ter uma base para recordações futuras. Entretanto, nesse contexto, a memória remete-se a fragmentos de lembranças individuais de modo a confrontar a fotografia aos fatos com objetivo de coletivizar o individualizado, estabelecendo uma relação com o tempo presente, revendo o passado a fim de compreendê-lo.

Almeida entende que “fotografando tudo, por toda parte, os homens deixaram de guardar memórias, recordações, lembranças, para guardar antes imagens” e “nelas se inscreve para sempre a marca da ausência, do espaço ou do tempo. Atestam e patenteiam a ausência”. (ALMEIDA, 1995, p.69). Ele enfatiza que, cada vez mais a fotografia promove um lugar alargado para o esquecimento, quando reporta, mas não recorda.

Já para Le Goff, a fotografia é uma das manifestações importantes e significativas da memória coletiva. Ela a revoluciona multiplicando, democratizando e dando-lhe uma precisão e verdade visuais nunca antes atingidas, permitindo, dessa forma, guardar a

memória do tempo e da evolução cronológica (LE GOFF, 2003, p.460). Pierre Nora (1997) nota que, no século XX, o texto visual, sobretudo a fotografia, passa a fazer parte da escrita da história. Apreende a fotografia como o momentâneo retirado da oscilação constante, uma manifestação representativa de uma realidade longínqua, um *analogon* do que foi o passado e uma semelhança de descontinuidade derivada de uma combinação de distância e aproximação. Assim, as fotografias trabalhadas como documento incitam a discussão acerca das fontes visuais, situando-as em um determinado momento em que a historiografia ocidental começa a ser estabelecida por diferentes olhares, abordagens e objetos, expandindo a noção de fonte documental. O registro exerce a função de documento capaz de contribuir para a preservação e evolução da memória, no sentido de acompanhar os grupos vivos.

A fotografia enquanto produto cultural traduz o mundo como uma construção feita pelo fotógrafo, um sujeito mediador que seleciona elementos e os enquadra na bidimensionalidade de um espaço a ser recortado. Entre este indivíduo e o retratado está a tecnologia, que possibilita a fixação da cena elegida. Sendo a fotografia um produto cultural, a sua construção faz parte de um determinado contexto histórico, que influencia na constituição da visão do fotógrafo, nas representações sociais e no próprio equipamento empregado para a produção da imagem.

A história da fotografia confunde-se em diferentes abordagens aplicadas à imagem fotográfica. É possível afirmar que a imagem fotográfica deixou de ser considerada apenas como um ícone análogo ao objeto, e passou a ser a implicação de um trabalho de produção de sentido, amparada sobre códigos normatizados culturalmente. Ou seja, uma mensagem processada temporalmente, cujos pilares são culturais, mas admitem papéis diferenciados, que vão conforme o contexto veiculado e a condição que ocupam no interior da mensagem. Nas novas tendências, a fotografia admite uma leitura aberta da realidade e do cotidiano. Antagônica ao momento em que os fotógrafos eram colocados diante de duas atitudes: optar pela realidade, reproduzindo objetos, fatos e pessoas com objetivo de captura do real ou o mimetismo nas imagens; ou pela ficção através da manipulação de imagens sem o intuito de atingir o real. (BARTHES, 1984). Tais mudanças ocorrem em função da introdução de novas tecnologias, que permitem ao fotógrafo fundir meios de composição, mistura, sobreposição e empilhamento de procedimentos com variadas fontes do cinema, desenho, vídeo ou texto, por exemplo.

Enfim, as presumíveis aproximações entre os teóricos que tratam da história social da fotografia e semiótica da imagem podem ser intuídas pela concordância de que ela é fundamentalmente uma representação visual.

Referências

- ALMEIDA, Bernardo Pinto de. Imagem da Fotografia. Assírio e Alvin, Lisboa, 1995.
- BARTHES, Roland. A câmara clara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUDELAIRE, Charles. Le public moderne et la photographie: oeuvres complètes. Paris: Gallimard, 1976.
- BENJAMIN, W. "Pequena história da fotografia". In: _____. Obras escolhidas. 2ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- _____. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". In: _____. Obras escolhidas. 2ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BOURDIEU, Pierre. Un arte medio. Barcelona: Edición Gustavo Gili, 1965.
- BORGES, Maria Eliza Linhares. História & Fotografia. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- CANABARRO, I. Fotografia, História e cultura fotográfica: Aproximações. Estudos Ibero-Americanos. PUCRS, 2005.
- DUBOIS, P. O ato fotográfico. Campinas: Papirus, 1998.
- _____. Máquinas de imagens: uma questão de linha geral. In: DUBOIS, Phillipe. Cinema, vídeo, Godard. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- FLUSSER, Vilém. Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1998.
- FREUND, Gisèle. La Fotografia Como Documento Social. Barcelona, G. Gili, 1976.
- FRONER, Yacy Ara. Os domínios da memória: um estudo sobre a construção do pensamento preservacionista nos campi da Museologia, Arqueologia e Ciência da Conservação. 2001. 478 f. Tese (Doutorado em História Econômica) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.
- NORA, Pierre. Historiens, photographes: voir et devoir. In: CAUJOLLES, Cristian (Dir.). Éthique, esthétique, politique. Arles: Actes Sud, 1997.
- KOSSOY, Boris. Hercules Florence. São Paulo: Ed. Duas cidades, 1980.
- _____. A fotografia como fonte histórica: Introdução à pesquisa e interpretação das imagens do passado. São Paulo, SICCT, 1980.
- _____. Fotografia e história. 2.ed. São Paulo: Cotia: Ateliê Editorial, 2001.
- KRACAUER, Siegfried. "Photography". In: TRACHTENBERG, Alan (org.). Classic Essays on Photography. New Haven (Conn.): Leete's Island Books, 1980.
- _____. Fotografia e memória: a reconstituição por meio da fotografia. In: SEMAIN, Etienne (org). O fotográfico. São Paulo: Hucitec, 1998.
- LE GOFF, Jacques. Mirages de l'histoire. In: La Recherche Photographique, Nº.18. Paris: Paris Audiovisuel, 1995.
- _____. História e Memória. 5ª Ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.
- PEIRCE, Charles. Collected Papers, Harvard Press. Vol. II, New York, 1960.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico. Tradução de Eleonora Bottmann. Campinas: Papirus, 1996.
- SOUSA, Jorge Pedro. Uma História Crítica do Fotorjornalismo Ocidental. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.
- SPENCER, David. Color Photography In Practice. Londres: Life & Sons, 1980.
- VILLAFANE, Justo, MINGUEZ, Norberto. Principios de la teoría general de la imagen. Ediciones Pirámide, Madrid, 1996.