

## As fotografias de arquivo e suas (im)possibilidades ao contar a história \*

Archival photographs and their (im)possibilities when telling the story

Magdalena BROQUETAS SAN MARTÍN \*\*

**Resumo:** o texto aqui traduzido apresenta algumas reflexões sobre a análise da imagem como documento. Através de alguns exemplos concretos, o artigo procura fornecer um panorama geral sobre as condições necessárias para que as fotografias de arquivo possam ser utilizadas como fontes primárias para a história e para o conhecimento mais profundo da sociedade. [Resumo dos editores].

**Palavras-chave:** contextualização arquivística; direitos humanos; fontes históricas primárias; fotografia uruguaia.

**Abstract:** The translated text presents some reflections on the analysis of the image as a document. Through some concrete examples the article seeks to provide an overview of required conditions for archival photographs to be used as primary sources for history and for deeper knowledge of society. [Abstract by the editors].

**Keywords:** Archival contextualization; human rights; primary historical sources; Uruguayan photography.

A ideia generalizada de que uma imagem vale mais que mil palavras esconde, pelo menos, dois grandes pressupostos que poderiam ser assim sintetizados: as imagens possuem a capacidade intrínseca de contar e/ou explicar, ao que se agrega seu caráter objetivo, como prova indiscutível do que aconteceu no passado. A, também frequente, comparação das imagens com "espelhos" ou "janelas" que refletem — quando não revelam — fragmentos dos acontecimentos, ratifica essa percepção. Essas impressões foram consolidadas em empreendimentos comerciais (como fascículos de histórias gráficas, onde as fotografias são colocadas como representações genéricas do passado). No campo da história acadêmica, as imagens foram usadas, principalmente, como ilustrações, ou "instantâneos" decorativos, inseridos em paralelo às fontes documentais. Neste sentido, partimos de uma escassa, ou inexistente, crítica dos testemunhos visuais que, tal como nos textos escritos, colocam problemas específicos e tem características próprias.

Se a falta de uma cultura visual, e de atitude crítica em relação às imagens, somadas à situação de dispersão, à escassa documentação e à falta de políticas de

---

\* Versão original disponível no portal do Centro de Fotografia de Montevideo (CdF-Uruguai): Broquetas San Martín (2013). Tradução Rafael Dias da Silva; e-mail [oarquivista@gmail.com](mailto:oarquivista@gmail.com)

\*\* Licenciada em Ciências Históricas pela Universidad da República (UdelaR-Uruguai) e Doutora em História pela Universidad Nacional de La Plata (UNLP-Argentina). Pesquisadora e professora do Departamento de História del Uruguay na UdelaR. Coordenadora da Área de Investigación no CdF. E-mail: [magdalena.broquetas@gmail.com](mailto:magdalena.broquetas@gmail.com)

preservação de arquivos fotográficos, pode-se concluir que o valor documental das imagens é consideravelmente reduzido. Lourdes Roca e Fernando Aguayo (2005) demonstram, no caso mexicano, alguns aspectos alarmantes em relação à situação dos acervos de imagens, que podem ser amplamente transportados para a realidade uruguaia. Entre eles, se destaca a incorporação tardia, e problemática, da fotografia aos arquivos — ao que se poderia acrescentar sua separação, arbitrária, dos *corpus* documentais escritos —, as dificuldades para sua localização, a dispersão de fundos e coleções — sem os correspondentes mecanismos de reintegração e fácil localização —, e a falta de pessoal especializado em catalogação e análise de arquivos audiovisuais — ou em sua conservação preventiva e restauração.

Em suma, muito longe dessa suposta eloquência, as relações entre as imagens técnicas e o tempo passado (ou as possibilidades de conhecê-lo através delas) são muito mais complexas e merecem várias precauções metodológicas, demandando saberes específicos. Através de alguns exemplos concretos neste artigo, se trabalhará sobre essa complexidade, com a intenção de fornecer um panorama muito geral sobre as condições necessárias para que as fotografias de arquivo possam ser utilizadas como fontes primárias para a história e para o conhecimento mais profundo do social.

### **Uma primeira distinção através das categorias de uso: arquivos públicos e privados**

Tentando mudar o prisma sob o qual contemplamos as imagens fotográficas, como ponto de partida, consideremos estar diante de objetos mudos que exigem diferentes pontos de apoio para abrir o caminho para o passado nelas representado. Sobre esse ponto, John Berger e Jonh Mohr (2007) afirmam que a única evidência irrefutável diante de uma fotografia é que o que esteve na frente da objetiva existiu de fato, mesmo que a imagem, por si mesma, não nos diga nada sobre o significado da mencionada existência. É nesse sentido que as fotografias pertencem ao passado, posto que fixam, recortam e isolam coordenadas do espaço-temporais concretas, preservando o aspecto do representado, porém sendo incapazes de transportar seu significado através do tempo. Isso responde à distância — o abismo, dito por Berger e Mohr — que divide o momento registrado e o momento de olhar, pautada pela descontinuidade entre o tempo e o espaço (Berger & Mohr, 2007, pp. 89-91).

Nessa perspectiva, as fotografias são marcadas por uma ambiguidade intrínseca, que se presta a múltiplas, e contraditórias, interpretações, dependendo do momento e das condições de leitura de quem as observa. Assim, longe de "falar" por conta própria, as fotografias fazem sentido sempre, e quando, possamos reconstruir seu contexto de produção ou, em outras palavras, dependem do grau de descontinuidade entre o passado registrado e o presente do observador. Uma primeira e substancial distinção entre as fotografias que são mantidas na esfera privada e aquelas que, por diferentes formas, acabam por estar nos arquivos públicos, nos ajudará a melhor

entender a noção de descontinuidade e suas variações de intensidade. Vejamos dois exemplos.

*Fotografias íntimas: o papel do custodiador e a multiplicação de significados*

Em primeiro lugar, imaginemos que em nossa pesquisa aos arquivos nos deparemos com a figura 1 sem os dados complementares, o que é algo frequente na prática de pesquisadores acostumados a trabalhar com imagens. O que podemos saber dela e, em que medida, uma imagem fotográfica, nestas condições, adquire um caráter documental? Um observador ocidental pode deduzir que se trata de um grupo de jovens retratado, em uma aparente cerimônia de casamento. Esta última informação é inferida pelos trajes do casal ao centro (particularmente pela roupa da noiva), que levanta a taça em um sinal de comemoração.

**Figura 1:** Elena Lerena e Alberto Corchs em seu casamento. Foto: Marcos Caridad Jordán, abril/1972.



**Fonte:** Centro de Fotografia de Montevideo -Foto 203FPMFUDD.

O tom monocromático, juntamente com um certo desbotamento da imagem<sup>1</sup>, fornece algumas pistas sobre a data aproximada da tomada, que pareceria ser anterior 1980, quando a fotografia familiar em cores foi popularizada; as vestimentas e a aparência geral dos fotografados ajudam a corroborar essa hipótese, embora não permitam se aproximar de uma década específica. Além disso, também não sabemos

<sup>1</sup> Por questões editoriais, as imagens reproduzidas neste artigo estão em preto e branco, o que impede o reconhecimento das cores e tonalidades originais.

o local onde a foto foi tirada e nem quem são as pessoas retratadas; tampouco temos algum outro dado para descobrir quem, e por qual razão, fez a foto. Depois de um diagnóstico com tão pouca informação específica, fica difícil usar essa fotografia para entender, com uma abordagem fidedigna, qualquer acontecimento do passado. A leitura desta imagem, sem outros dados, além da informação gráfica visível, lança um testemunho duvidoso e incerto, limitador de sua capacidade evocativa, bem como do seu uso potencial de prova ou documento.

Em síntese, apesar de ser uma foto familiar — se nossas inferências forem comprovadas —, que registra um evento privado, sua localização isolada em um arquivo é impeditiva para que se avance na reconstrução do contexto. Pois bem, essa situação muda radicalmente quando nos deparamos com arquivos privados, que permanecem custodiados por seus familiares, ou por pessoas com algum vínculo com seu conteúdo, ou ainda quando sua permanência em um arquivo público está acompanhada de informação complementar, que facilita o acesso ao seu contexto original. Chegou, então, o momento de revelar que a figura 1 é parte de um arquivo familiar e integra um fundo privado de uma instituição pública. Vamos ver, a seguir, em que medida as possibilidades de leitura e uso mudam substancialmente. Conforme inferimos em nossos questionamentos iniciais, esta fotografia é testemunho de um casamento celebrado no início da década de 1970: o de Elena Lerena e Alberto Corchs (quinta e sexta pessoas, da esquerda para a direita), ocorrido em abril de 1972, na Igreja Conventuales, na cidade de Montevideú.

Tomada por Marcos Caridad Jordán (amigo do casal, aficionado por fotografia e colega de estudos de Alberto), no momento da sua criação, essa fotografia captou um acontecimento privado, gerando uma imagem de um rito social — bastante frequente na época —, destinada a integrar um álbum familiar particular. No entanto, um evento posterior, e definidor na vida de ambos, afetou o significado original e diversificou seus possíveis usos. Após o golpe de Estado de 27 de junho de 1973, as atividades políticas e sindicais foram proibidas. Em outubro, uma bomba explodiu na Faculdade de Engenharia da Universidad de la República, pela qual se responsabilizou os *Grupos de Acción Unificadora* (GAU) — organização onde militavam Alberto e Elena. O casal, diante do recrudescimento da repressão de Estado, decidiu abandonar imediatamente o país, vindo a se estabelecer em Buenos Aires, onde, em 1974, nasceu o filho Alejandro. Em 21 de dezembro de 1977, Alberto foi sequestrado em plena rua por um grupo de homens armados, que o levaram ao seu apartamento para esperar a chegada de Elena. Ambos foram detidos em centros clandestinos e, desde então, continuam desaparecidos. Atualmente, essa fotografia faz parte do álbum familiar custodiado por Alejandro, que encontra nele apoio material para elaborar sua história familiar, assim como sustentáculo simbólico para a sua própria identidade. Como costuma ocorrer com as fotografias de uso privado, na medida em que exista um narrador-transmissor, se dirime o já mencionado abismo entre sua criação e o momento em que se olha. Quando é possível restaurar o contexto, a

imagem mantém seu sentido original e, simultaneamente, propicia a lembrança e contribui para a construção da memória de um grupo reduzido.

No entanto, as fotografias familiares também podem adquirir caráter documental, tornando-se vestígios de interesse social, transcendendo o círculo íntimo e restrito de onde provém. A fotografia do casamento de Elena e Alberto integra um fundo privado de uma instituição pública e, junto com outras, forma um "álbum familiar" (o de Alberto), organizado por seu filho Alejandro diante da possibilidade de doação<sup>2</sup>. A seleção incluiu fotografias representativas de diferentes momentos da vida de seus pais: várias delas testemunham ritos socialmente difundidos e marcos em suas biografias; outras mostram os protagonistas em contextos familiares ou de amizade. Paralelamente a esta dimensão, as fotografias são, por sua vez, testemunhos de duas histórias de vida, que adquiriram dimensão pública após seus sequestros e desaparecimentos. São, portanto, testemunho das trajetórias de vida de dois militantes de uma organização de esquerda, que, como outras, foi posta da clandestinidade durante a ditadura, quando vários membros foram presos ou desapareceram. Pela sua natureza, elas se opõem às fotos de procurados, nas quais o rosto se transforma em símbolo, mudando uma identidade individual para a de um coletivo homogêneo<sup>3</sup>.

Como resultado da explosão de outubro de 1973 na Faculdade de Engenharia, faleceu o autor desta imagem, que passou a ser reivindicado pelo movimento estudantil como um dos seus mártires, que, por conta desse evento fatídico, agregou outra camada de significado a uma fotografia, cujo itinerário foi enriquecendo seu significado original.

### *A ambiguidade das fotografias públicas: o perigo da arbitrariedade em "objetos mortos"*

As possibilidades de atribuir valor documental às fotografias concebidas para uso público (arquivos de jornais, repositórios de órgãos públicos, entre outros) são ainda mais complexas. Com frequência os grandes arquivos estatais, ou de imprensa, permanecem em depósito, acompanhados de pouca ou nenhuma referência de seus

---

<sup>2</sup> Este *corpus* pertence ao acervo do CdF e integra um conjunto de cerca de vinte álbuns com características semelhantes, nos quais se reconstrói a biografia de outros detidos desaparecidos. Veja o projeto *Álbum de família* em <http://cdf.montevideo.gub.uy/investigacion/35> A descrição detalhada deste fundo pode ser vista na tabela de classificação de fundos do CdF, no guia da instituição, em <https://issuu.com/cmdf/docs/guia>

<sup>3</sup> O uso de fotografias exibindo os rostos das vítimas foi (e continua sendo) uma das ferramentas de denúncia utilizada pelos movimentos sociais de oposição às ditaduras do Cone Sul da América Latina, as quais, dentre as modalidades repressivas, praticaram o desaparecimento forçado de pessoas. Montadas como cartazes, estas fotografias, nas quais se elimina toda a informação que transcende o rosto do desaparecido — já que cada imagem simboliza o coletivo em seu conjunto —, passaram a fazer parte do *corpus* de elementos e práticas de protesto que caracterizam as ações desses movimentos. Sobre os usos dessas fotografias de rostos por parte dos movimentos de direitos humanos e a complementaridade da fotografia familiar, ver Broquetas San Martín (2008).

conteúdos. Sem uma história particular que devolva a imagem ao seu contexto, a fotografia se presta a usos arbitrários: pode, nesse caso, contar *qualquer* história, diferente, ou mesmo contrária, ao seu significado original. Assim, pois, separadas de seu contexto original, essas fotografias equivalem a "objetos mortos" (cf. Berger, 1998).

Vejam, a seguir, uma série de imagens pertencentes a um fundo composto por fotografias produzidas por uma agência que atuou durante os últimos anos da ditadura no Uruguai. Em um contexto marcado por uma forte censura à mídia, o coletivo *Camaratres* gerou fotografias que interpelavam a imagem oficial da ditadura, com a finalidade de alimentar a incipiente imprensa de oposição. Entre os negativos de formato 35mm que compõem o Arquivo *Camaratres*<sup>4</sup>, há onze fotogramas que parecem constituir uma série, na qual se distingue agentes de segurança em uma circunstância repressiva. Os observadores, que na sua bagagem de conhecimento possuem noções espaciais da cidade de Montevideu, reconhecerão a Biblioteca Nacional (localizada na cêntrica avenida motevideana 18 de Julio) como o cenário dos acontecimentos. O período no qual os fotógrafos da *Camaratres* desenvolveram suas atividades (1983-1985) fornece datas-limites que contribuem para a periodização da série, ainda que, por se tratar de fotografia de imprensa, não se deve descartar o uso de imagens de arquivo. Diante da ausência de informações concretas, esta série (ou cada um dos fotogramas que a compõe) poderia testemunhar *qualquer* um dos atos da repressão ditatorial, configurando uma espécie de uso metonímico, no qual uma imagem alusiva à prática de castigos violentos infligidos à população acaba representando "a repressão", como uma prática comum nas manifestações públicas. No entanto, não há nada distante à generalidade do que uma fotografia, tomada em um dado instante, correspondendo a uma situação particular e de um modo específico.

**Figura 2:** Repressão a uma manifestação antiditatorial. Agência *Camaratres*, 04/junho/1984.



**Fonte:** Centro de Fotografia de Montevideo -Fotos 0026\_26FPCT.

<sup>4</sup> O Arquivo *Camaratres* pertence a dois de seus integrantes — Cyro Giambruno e José Luis Sosa — e foi digitalizado parcialmente para uma exposição realizada pelo CdF, em 2008.

**Figuras 3, 4 e 5:** Repressão a uma manifestação antiditatorial. Agência *Camaratres*, 04/junho/1984.



**Fonte:** Centro de Fotografia de Montevideo -Fotos 0026\_31FPCT , 0026\_35FPCT e 0026\_33FPCT ,

Neste caso, mais uma vez, podemos resolver o mistério que paira sobre as fotografias em questão. A maioria dos fotogramas analisados foi publicado no jornal *Aquí*, em 5 de junho de 1984 (figura 6), na qualidade de testemunhos da brutal repressão ocorrida na véspera, durante uma passeata contra a ditadura, nas imediações da Universidad de la República. Uma das fotografias, na qual membros do corpo de *granaderos* avançam com veemência — apesar da presença de uma pessoa caída —, foi a capa da edição com a seguinte manchete: “*A hora da repressão. Passeatas pacíficas dissolvidas na porrada*”. Na capa, ainda, se anuncia a publicação de “*fotos exclusivas*”, fazendo alusão à presença — incomum na imprensa da época — desse tipo de registro gráfico, que, por outro lado, representavam risco para os autores e editores que — como pode ser visto no ângulo superior esquerdo — eram objeto de frequentes censuras. No interior do exemplar (figura 7), seis das onze fotografias que compõem a série foram publicadas, levemente reenquadradas, como uma sequência voltada para narrar a brutalidade desencadeada pelas forças de segurança contra um jovem manifestante. Desse modo, o texto que acompanha a série enfatiza a crueldade policial, o que é ratificado pelas imagens selecionadas. Não é por acaso que, entre os poucos fotogramas não publicados, há a captura de um instante no qual um policial apoia sua mão no ombro de um jovem surrado, que retorna depois haver sido estado deitado no meio da rua (vide figura 5).

Figura 6: Capa do jornal *Aquí*, Montevideu. 05/junho/1984.

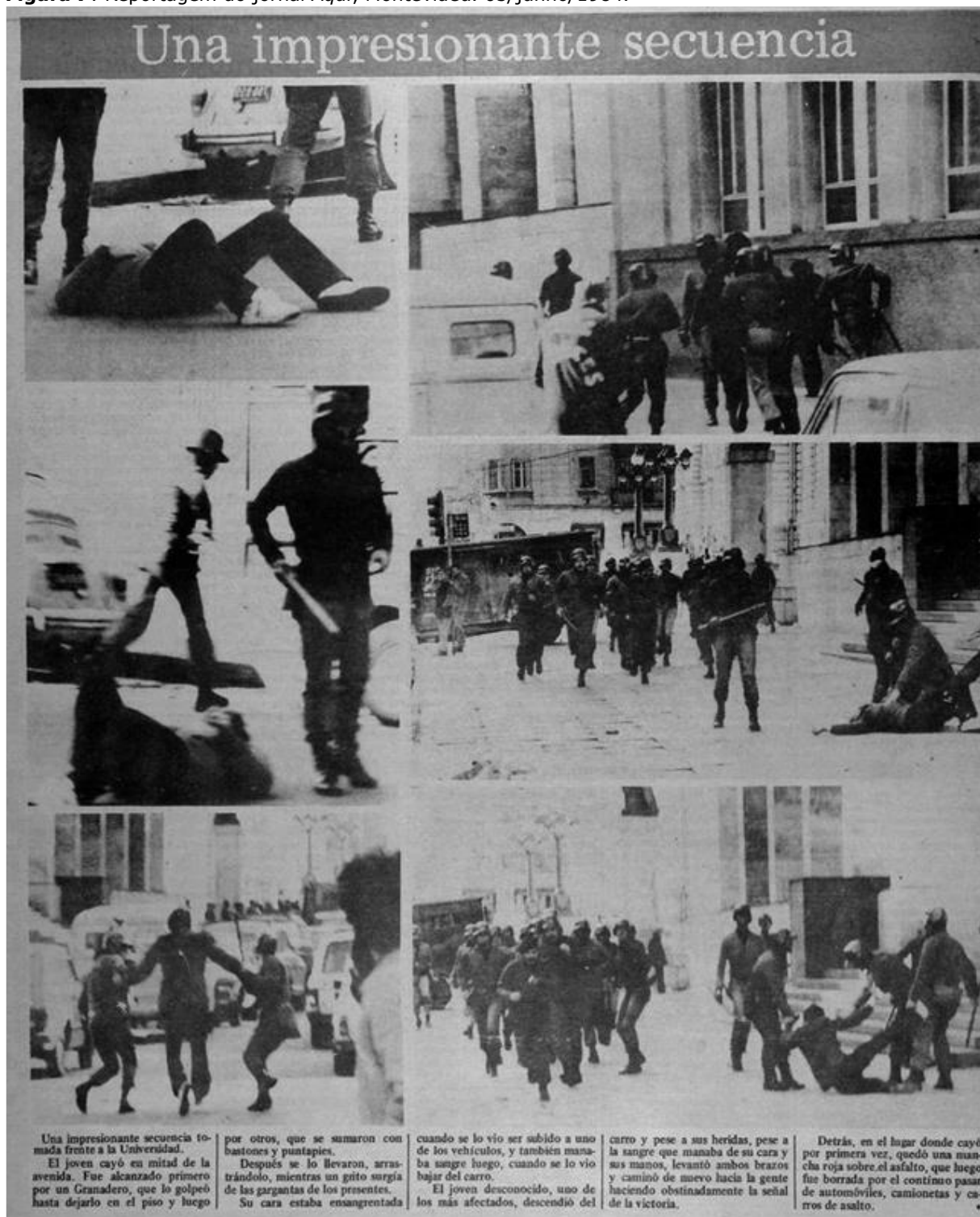


Fonte: Broquetas San Martín (2013, p. 97).

É importante notar que, na sequência de arquivos dessa imagem (figura 5), se antecede a identificação do fotógrafo por parte do *granadeiro* fotografado, que poderia ter mudado sua atitude ao ser interpelado pela câmera. No entanto, não se deve deixar de lado a intenção da mensagem emitida pelos editores, em função da qual foram selecionadas imagens, que ratificaram graficamente o caráter desumano

da repressão policial. Uma foto ambígua, na qual a mão sobre um ombro pode ser interpretada como um traço humanitário, não teve lugar na sequência publicada. Desde já, esta reflexão não pretende apontar o lado humano das forças repressivas da ditadura, porém observar a complexa dialética entre a fotografia original (neste caso, integrando uma sequência) e o material editado.

**Figura 7:** Reportagem do jornal *Aquí*, Montevideu. 05/junho/1984.



**Fonte:** Broquetas San Martín (2013, p. 96).

Por sua vez, a descontextualização e o uso arbitrário das imagens tendem a ser características inerentes das histórias gráficas — termo que designa os fascículos ilustrados —, construídas como crônicas e compostas por muitas imagens, geralmente concebidas com fins comerciais e desenvolvidas fora dos centros de produção de conhecimento histórico e de pesquisa. Nelas, a função das imagens consiste em ilustrar textos que foram escritos a margem de seus conteúdos. Nessa direção, o historiador John Mraz destacou que as histórias gráficas "mostram pouco respeito pelo que as fotos nos poderiam dizer sobre o passado" (Mraz, 2007, p. 27). Um exemplo retirado das *"Mil fotos olvidadas de El País"* confirma esta tendência no nível local. De acordo com uma estrutura na qual se representam grandes marcos políticos, sociais e culturais do Uruguai no século XX, a seção dedicada a *"Luis Batlle y los colegiados colorados"* é composta por duas colunas de texto que contém informações biográficas sobre o político colorado e uma fotografia (figura 8). Nela, o então presidente Luis Batlle se encontra em uma mesa luxuosa, vestido com a faixa presidencial, participando de um banquete e acompanhado por comensais desconhecidos. O breve texto, que funciona como legenda da imagem, informa que se trata de "Luis Batlle em uma caia de gala" e acrescenta:

O Presidente em uma elegante ceia diplomática no Palácio Taranco, sentado ao lado de uma dama peruana. A Guerra da Coréia permitiu que o Uruguai vivesse um último momento de expansão, mas terminada a mesma, começaram a se fazer sentir as consequências de uma crise econômica que, em poucos anos, multiplicou o custo de vida e levou à estagnação da produção nacional, motivando a restrição de gastos, que, à época desta foto, ainda não se se verificavam (Luis Batlle en una cena de gala, 2008).

**Figura 8:** Luis Batlle em um jantar de gala, 2008.



**Fonte:** Broquetas San Martín (2013, p. 99).

Tais dados não nos informam nada sobre a identidade do retratados, bem como sobre o motivo e a data da foto, que representa "um" dos muitos "jantares diplomáticos" oferecidos pela Presidência; neste caso, no Palácio Taranco. Como é frequente nas histórias gráficas, também não há aqui informações sobre o autor ou o fundo do qual procede essa fotografia. E tampouco pode passar despercebido o efeito gerado ao se olhar a foto uma segunda vez, já que a ostentação luxuosa da cena contrasta com o argumento central do texto, que menciona a crise econômica do período.

Através de diferentes exemplos de fotografias concebidas no âmbito privado e público, concluímos sobre a importância de se recuperar a especificidade daquilo que foi fotografado e as limitações com as quais nos deparamos naqueles casos em que as imagens de arquivo não contam com informações adicionais. Na próxima seção, vou propor algumas premissas fundamentais para evitar a arbitrariedade, os usos anacrônicos e a subutilização de imagens fotográficas, reduzidas a simples ilustrações decorativas. Proporemos, em síntese, um método para que as fotografias possam ser integradas com seriedade aos *corpora* documentais da pesquisa histórica.

## De ornamentos a documentos

A utilização de fotografias como fonte histórica requer conhecimentos e habilidades específicas que derivam do reconhecimento de sua dupla natureza como fenômeno social e processo técnico. Precisamente, o fato de as imagens fotográficas se destacarem por sua dimensão técnica lhes confere características peculiares, diferentes das de outras manifestações iconográficas. Nesse sentido, uma avaliação rigorosa de seu conteúdo deve partir da contemplação dos seguintes aspectos: as técnicas fotográficas que deram origem as imagens; o contexto de sua criação; seus usos de época e suas possíveis relações com textos linguísticos ou outras imagens.

### *A dimensão técnica*

Desde o surgimento dos primeiros procedimentos comerciais em 1839, foram muitas as técnicas fotográficas desenvolvidas, transformando-se em uma busca científica ao mesmo tempo em que se tornava um negócio disseminado em numerosos âmbitos da vida humana. No entanto, apenas alguns processos foram consolidados comercialmente e deles deriva a maior parte da produção fotográfica preservada nos arquivos<sup>5</sup>. Na medida em que cada processo fotográfico afeta na aparência visual das imagens e fornece informação sobre as condições em que foram realizadas, esta é uma das primeiras particularidades a ser desvendada para que a fotografia possa ser usada como uma fonte documental.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Sobre os primeiros processos fotográficos e sua chegada a Uruguai ver C. Von Sanden (2011).

<sup>6</sup> A análise documental de fotografias constitui atualmente um campo complexo que envolve saberes de diversas disciplinas. Neste artigo, dirigido a um público amplo, são mencionados

No estudo sobre a fotografia como um recurso de ensino para a história, Gerardo Kurz sintetizou o caráter indissociável da imagem e o processo que lhe deu origem aludindo ao "binômio constituído pelo conteúdo e o continente" (1994, p. 19). Retomando essas expressões, pode-se dizer que a avaliação adequada do continente quanto à suas possibilidades e limites evitará juízos anacrônicos, ou interpretações equivocadas, em relação ao seu conteúdo. Como exemplo, vamos pensar que o desconhecimento de uma característica fundamental do daguerreotipo (primeiro processo fotográfico comercializado), que é a sua incapacidade de registrar o movimento, devido aos longos tempos de exposição necessários para a formação da imagem dentro da câmera escura, poderia induzir afirmações errôneas em relação ao conteúdo gráfico observado. Ainda que, em uma proporção muito menor, a ausência da instantaneidade foi recorrente até o último quarto do século XIX, quando se expandiu o uso de negativos mais sensíveis, capazes de capturar o movimento em milésimos de segundo.

Em arquivos com pouca informação, o discernimento da aparência externa dos processos fotográficos mais comuns contribuirá para a datação das imagens e para gerar um alerta quanto o uso de reproduções. Ao observar a figura 9, sem conhecimento dos processos fotográficos mais comuns, se poderia pensar que se trata de uma fotografia de época, tomada no espaço atualmente ocupado pela *Plaza Cagancha*, onde em 1867 foi construída a *Columna de la Paz*.

**Figura 9:** Praça Cagancha antes do início da construção da *Columna de la Paz*, 1965 (reprodução posterior).



**Fonte:** Centro de Fotografia de Montevideo -Foto 23B.

apenas alguns aspectos das críticas externa e interna. Para panoramas detalhados ver F. Del Valle Gastaminza (2005) e P. Amador (2004).

No entanto, para um conhecedor dos principais processos, a tonalidade desta cópia fotográfica revela uma antiguidade muito menor. Fixada em um papel de gelatina e prata, por revelação — recém empregado no Uruguai nas primeiras décadas do século XX —, a fotografia em questão é uma reprodução posterior. Esta distinção é importante, já que muda o foco de interesse: não é o objeto quem nos permitirá dirimir as incógnitas, embora a imagem transporte no tempo a aparência de um lugar emblemático no centro de Montevideú.

### *Intencionalidade e ponto de vista*

Ao fato de que a técnica incide historicamente nas possibilidades de representação deve-se considerar, ainda, que o produto final é também resultado de certas convenções e intencionalidades, associadas aos diferentes usos das imagens, e a aspectos de ordem simbólica e das mentalidades. Um bom exemplo dessa justaposição pode ser encontrado na fotografia de guerra decimonônica: um campo no qual se misturam as limitações da técnica com a finalidade política dos registros. A Guerra da Crimeia (1853-1856), um dos primeiros episódios bélicos fotografados, ficou representada nas imagens feitas por Roger Fenton como um traço da vida cotidiana — à margem dos campos de batalha — composto por fotos dirigidas, nas quais os retratados posam simulando executar atividades rotineiras. Durante os meses em que desenvolveu seu trabalho, Fenton fotografou o entorno e a vida cotidiana dos oficiais e a tropa ao ar livre, excluindo do registro as cenas de combate e as consequências trágicas da guerra<sup>7</sup>. Em grande medida, estas ausências foram por conta de limitações tecnológicas, uma vez que, além de câmeras volumosas e pesadas, na época se usavam negativos de vidro em colódio úmido; uma técnica que requeira a sensibilização artesanal das placas anteriormente à tomada e sua revelação imediata. No entanto, o tipo de registro feito deveu-se, fundamentalmente, às condições políticas e comerciais que cercaram a empreitada<sup>8</sup>. Fenton tinha instruções precisas do Ministério da Guerra para evitar fotografias de soldados mortos, mutilados ou doentes e contava com o apoio financeiro de uma empresa que tinha interesse em vender suas fotos, sempre que elas oferecessem uma imagem favorável da participação britânica no conflito. Devido a essa restrição, costuma-se dizer que as imagens da Guerra da Criméia são censuradas de antemão. A primeira reportagem fotográfica bélico da América do Sul foi a da Guerra da Tríplice Aliança (1864-1870), na qual Uruguai, Brasil e Argentina invadiram o Paraguai. Animados pelo sucesso comercial alcançado meses antes, através da venda de

---

<sup>7</sup> Para um panorama da fotografia de guerra no século XIX, ver Marien (2006) e Pérez Gallardo (2007).

<sup>8</sup> Um ponto de vista diferente pode ser encontrado na cobertura fotográfica da guerra de secessão americana (1861-1865), realizada pouco depois da Guerra da Criméia. Na oportunidade o governo não enviou correspondentes para registrar a guerra, com os condicionantes já mencionados. Tratou-se, porém, de um empreendimento privado, com fins comerciais, que não escondeu as desastrosas consequências do conflito.

imagens que registraram a destruição edílica da cidade de Paysandú, bombardeada pelo exército brasileiro, em dezembro de 1864, os donos do estúdio fotográfico *Bate y Ca.* conseguiram que o governo uruguaio autorizasse a presença de um fotógrafo na zona de combate. As imagens feitas pelo correspondente fotográfico Javier López, que entre junho e setembro de 1866 fez duas viagens ao Paraguai, representam, de modo similar às de Fenton, os chefes militares das forças aliadas e os soldados durante seu tempo livre. O registro ainda inclui acampamentos, paisagens e retratos de populações indígenas e de prisioneiros paraguaios, bem como os cadáveres de seus combatentes (Bruno, 2011). Apresentados como registros objetivos, as imagens do *Bate y Ca.*, constituíram o suporte visual de um discurso heroico sobre a participação oriental no conflito. Estas considerações nos alertam que o uso de uma imagem, como fonte de informação, deve, primeiro, abordar o estudo dos objetivos pelo qual foi criada por seu autor, sem se esquecer que, muitas vezes, a chave para sua interpretação não está tanto nas escolhas de seu criador, porém nos propósitos de quem a encomendou.

### *As Imagens como reflexos*

Os usos de época das imagens nos remetem, por sua vez, às convenções na representação. A margem das limitações técnicas, essas normas tácitas têm variado historicamente, em função de questões culturais e ideológicas, determinantes na condição social e na visão do mundo dos sujeitos fotografados. Isto se evidencia através de retratos fotográficos que, longe de serem "espelhos" das qualidades físicas, ou o caráter da pessoa retratada, tornam-se "reflexos" dos valores, das aspirações sociais e das mentalidades dominantes<sup>9</sup>. Portanto, do mesmo modo que na fotografia de guerra, ao examinar retratos fotográficos se deveria evitar a "tentação do realismo", que geralmente invade o observador desprevenido (Burke, 2005, p. 25). Da mesma forma, no que diz respeito ao retrato decimonônico, é conveniente ter em mente a herança das convenções do gênero pictórico, posto que — devido ao caráter pré-industrial das primeiras duas décadas — exigia profissionais com competências específicas, entre os quais estavam artistas, miniaturistas e retratistas à óleo, que se aventuraram nesta nova forma de representação<sup>10</sup>. Através de um novo exemplo, e da análise em camadas, vamos descobrir dados que, *a priori*, poderiam passar despercebidos, procurando sempre potencializar o uso das imagens na pesquisa social.

O aspecto externo e a pose do retratado na figura 10 assemelham-se a centenas de retratos em papel que, tal como este, integram o acervo do *Museo Histórico Nacional*

<sup>9</sup> As noções de "espelho" e "reflexo" são empregadas por Peter Burke para se referir às fontes visuais em geral; Cf. Burke (2005, p. 37).

<sup>10</sup> Para um panorama das origens do retrato fotográfico e seus desenvolvimentos durante o século XIX e os primeiros anos do século XX, ver: M. García Felguera (2007); A. Roullié (1988); J. Sagne (1998); e G. Freund (2006, pp. 29-35).

(conforme indicam as marcas institucionais), composto principalmente por imagens do século XIX e das duas primeiras décadas do século XX.

**Figura 10:** Juan Carlos Fernández, 19/junho/1895.



**Fonte:** Museo Histórico Nacional - Caixa 40, foto 34.

Embora o verso foto (figura 11) contenha informações sobre o retratado e a data de realização, vamos analisar primeiro os elementos que nos poderiam dar pistas para a datação e a interpretação do conteúdo. Algumas indicações derivadas da crítica externa (ou a análise do "continente") — como o tipo muito fino de papel, fixado sobre um suporte secundário de cartão e a tonalidade marrom — permitem inscrever a fotografia-objeto no universo das representações do século XIX, ou nos primeiros



começaram a ser frequentes a partir da década de 1860, consolidando-se na década seguinte, quando os estúdios fotográficos foram transformados em grandes estabelecimentos, que contavam com vários cômodos e bem equipados com objetos e decorações, ambientados com cenários arquetípicos, onde os critérios estéticos adotados eram derivados das tendências em voga no campo pictórico<sup>11</sup>. Este tipo de estúdio acompanhou o processo de popularização da fotografia que, embora ainda não contemplasse os setores sociais mais baixos, pela primeira vez, em sua curta história, transcendia o caráter de objeto de luxo, demandado exclusivamente pelas altas classes.

Os primeiros processos fotográficos, como o daguerreotipo ou o ambrótipo, geraram imagens únicas, em suportes caros (metal e vidro), fechados em delicados estojos, ou molduras, nos quais o foco apontava para o rosto do retratado, assemelhando-se a miniatura pintada<sup>12</sup>. Esse quadro se modificou a partir da adoção comercial dos processos negativo-positivo (que possibilitava a obtenção de muitas cópias a partir de um negativo original) e da generalização do uso de papel como suporte das cópias. Como acontece frequentemente com novidades técnicas, essas mudanças afetaram diretamente o público-alvo e os costumes dos fotógrafos e dos retratados. Assim, os retratos desta segunda época se diferenciam por apresentar composições estereotipadas, nas quais os indivíduos eram fotografados de corpo inteiro, posando em função de sua condição social, ou de outras marcas identitárias. Essas representações outorgavam especial importância aos símbolos externos, constitutivos do universo burguês, em detrimento das características individuais dos sujeitos fotografados. Sobre este aspecto, deve-se notar que não apenas se perdeu a proximidade do rosto, mas que foi estabelecido, predominantemente, o uso do retoque, a fim de homogeneizar e "embelezar" — de acordo com o gosto da época — os retratados. Em síntese, as decisões estritamente fotográficas (como enquadramento, uso de luz, profundidade de campo), bem como o uso de objetos simbólicos, cortinas pintadas e outros elementos cenográficos, apontavam para a criação de um retrato funcional ao imaginário dos setores que o demandavam.

---

<sup>11</sup> Sobre o desenvolvimento do retrato fotográfico do século XIX no Uruguai ver Broquetas San Martín (2011).

<sup>12</sup> Desde 1824, Louis Jacques Mandé Daguerre (cenógrafo e pintor, conhecido por ter decorado a Ópera de Paris) vinha desenvolvendo pesquisas sobre procedimentos fotográficos. Em 1829 se associou com Joseph-Nicéphore Niépce, que já havia conseguido capturar em uma placa de metal imagens produzidas pela câmera escura. Niépce morreu em 1833 e Daguerre continuou pesquisando e aperfeiçoando a técnica, até que, em 1838, ele anunciou publicamente que havia descoberto como fixar essas imagens de forma definitiva. Esse novo procedimento, batizado por seu autor com o nome de "daguerreotipo", resultou em imagens únicas em placas de cobre polidas com prata — que ele submetia à ação dos vapores de iodo, antes de serem expostas à luz —, que apresentavam grande nitidez e muito boa definição. Na década de 1850, surgiu uma nova técnica chamada "ambrotipia". Na aparência e na apresentação, os ambrótipos se assemelhavam aos daguerreotipos, porém eram feitos em vidro, a partir do princípio do colódio úmido, apresentando um custo menor. O daguerreotipo chegou ao Uruguai em 1840 e o ambrótipo em 1856.

No exemplo comentado, a informação contida no verso da fotografia permite avançar em sua contextualização. Nela se sobrepõem textos e temporalidades diversas, a partir das quais é possível ter acesso aos conteúdos específicos e aprofundar acerca das funções sociais deste tipo de representação. Como prova de afeto, Juan Carlos Fernández presenteou esta fotografia ao seu irmão Manolo, em 19 de junho de 1895, em Montevideu, imortalizado, pelo estúdio de Federico Brunel, com trajes e cenografia militar. A troca e a entrega de fotografias como símbolo de afeto ou amizade, foi outro dos usos mais difundidos dos retratos fotográficos, desde os últimos anos do século XIX, que seria ainda mais potencializado com o boom dos cartões postais. Assim, essa imagem, testemunho de uma vida e emblema de afeto, reproduz um tipo de uso pessoal e privado, que se sobrepunha ao da fotografia como símbolo de *status*.

No entanto, as fotografias tendem a percorrer caminhos incertos e, como muitas vezes acontece, o significado dessa imagem-objeto excede o valor que possa haver tido em um intercâmbio fraternal. Como se fosse um mural, dois anos depois, essa mesma fotografia atuou como suporte material do luto sofrido por seu dono ante a perda do irmão, morto na guerra civil. Depositária de sentimentos íntimos, adquire, por sua vez, uma dimensão comemorativa, que evoca o caráter glorioso dessa morte ocorrida por conta de "*uma ferida recebida no combate das Três Árboles*".

Equiparando as fotografias ao universo mais geral das representações iconográficas, Peter Burke (2005, p. 38) argumenta que "em certo nível, as imagens são uma fonte pouco confiável, um espelho distorcido". Não obstante, "compensam essa desvantagem, fornecendo bons testemunhos em outro nível, de modo que o historiador possa converter esse defeito em virtude" (Burke, 2005, p. 38). Isto foi demonstrado através da decodificação da informação oculta de um retrato, considerado como uma fonte privilegiada para o estudo das transformações, tanto nos valores sociais, como nas mentalidades dominantes. Como vimos, a reposição do contexto original — o que supõe uma operação de historicização da fotografia-objeto —, e a leitura de seus temas nas entrelinhas, possibilitam incursões mais complexas aos conteúdos das fotografias, transformando-as em ferramentas com sentido e valor no amplo universo dos arquivos.

## Referências

- Aguayo Hernández, F., & Roca Ortiz, L. (2005). *Imágenes e investigación social: estudio introductorio*. (página web). Recuperado de [http://durito.nongnu.org/docs/Aguayo\\_Roca\\_2.html](http://durito.nongnu.org/docs/Aguayo_Roca_2.html)
- Amador, P. (2004). La imagen fotográfica y su lectura. In P. Amador, J. Robledano, & R. Ruiz. (Eds.). *Segundas Jornadas de imagen, cultura y tecnología* (pp. 225-239). Madrid: Archivana.

- Berger, J. (1998). Usos de la Fotografía. In J. Berger (Ed.). *Mirar* (pp. 67-84). Buenos Aires: La Flor.
- Berger, J., & Mohr, J. (2007). *Otra manera de contar*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Broquetas San Martín, M. (2008). Fotografía y desaparecidos: Proyecto Álbum de familia. In A. Rico (Ed.). *Historia reciente: historia en discusión* (pp. 121-139). Montevideo, CEIU-FHCE
- Broquetas San Martín, M. (2011). El retrato fotográfico desde sus orígenes hasta comienzos del siglo XX: negocio y medio de auto representación social, 1840-1900. In M. Broquetas San Martín (Ed.). *Fotografía en Uruguay: historia y usos sociales, 1840-1930* (pp. 40-68). Montevideo: CdF. Recuperado de [http://www.rehime.com.ar/escritos/documentos/idexalfa/b/broquetas/broquetas%20-%20Fotografia\\_e\\_historia.pdf](http://www.rehime.com.ar/escritos/documentos/idexalfa/b/broquetas/broquetas%20-%20Fotografia_e_historia.pdf)
- Broquetas San Martín, M. (2013). Las fotografías de archivo y sus (im)posibilidades al contar la historia. *Lo que los archivos cuentan 2*, 87-109. Recuperado de [http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/bitstream/123456789/50481/1/fotografias\\_archivo.pdf](http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/bitstream/123456789/50481/1/fotografias_archivo.pdf)
- Bruno, M. (2011). Fotografía militar. guerra e identidad a través de las imágenes. 1865-1910. In M. Broquetas San Martín (Ed.). *Fotografía en Uruguay: historia y usos sociales, 1840-1930* (pp. 70-98). Montevideo: CdF. Recuperado de [http://www.rehime.com.ar/escritos/documentos/idexalfa/b/broquetas/broquetas%20-%20Fotografia\\_e\\_historia.pdf](http://www.rehime.com.ar/escritos/documentos/idexalfa/b/broquetas/broquetas%20-%20Fotografia_e_historia.pdf)
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Del Valle Gastaminza, F. (2005). La fotografía como objeto desde la perspectiva del análisis documental. In Aguayo Hernández, F., & Roca Ortiz, L. (Eds.). (2005). *Imágenes e investigación social* (pp. 219-242). México: Instituto Mora.
- Freund, G. (2006). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- García Felguera, M. (2007). Expansión y profesionalización. In M. Souges. (Ed.). *Historia general de la fotografía* (pp. 69-113). Madrid: Cátedra.
- Kurtz, G. (1994). *La fotografía, recurso didáctico para la historia: desarrollo, entendimiento y práctica*. Andorra La Vella: Consejería de Educación de la Embajada de España en el Principado de Andorra.
- Luis Batlle en una cena de gala (2008). In *Mil fotos rescatadas del olvido* (vol. 6, pp. 06-27). Montevideo: El País.
- Marien, M. (2006). War and photography. In M. Marien. (Ed.). *Photography: a culture history* (pp. 46-49). London: Laurence King.

- Mraz, J. (2007). ¿Fotohistoria o historia gráfica?: el pasado mexicano en fotografía. *Cuicuilco*, 14 (41), 11-41. Recuperado de [http://200.188.19.20/islandora\\_74/islandora/object/issue:738](http://200.188.19.20/islandora_74/islandora/object/issue:738)
- Pérez Gallardo, H. (2007). El reportaje gráfico. In M. Souges. (Ed.). *Historia general de la fotografía* (pp. 367-491). Madrid: Cátedra.
- Roullié, A. (1988). La expansión de la fotografía. In J. Lemagny, & A. Roullié. (Eds.). *Historia de la fotografía* (pp. 28-51). Barcelona: Alcor.
- Sagne, J. (1998). Al kind of portraits: the photographer's studio. In M. Frizot. (Ed.). *A new history of photography* (pp. 102-129). Köln: Könemann.
- Von Sanden, C. (2011). Una nueva tecnología, un nuevo negocio, un nuevo arte: llegada del daguerrotipo a Montevideo y su primera década en Uruguay, 1840-1851. In M. Broquetas San Martín (Ed.). *Fotografía en Uruguay: historia y usos sociales, 1840-1930* (pp. 18-39). Montevideo: CdF. Recuperado de [http://www.rehime.com.ar/escritos/documentos/idexalfa/b/broquetas/broquetas%20-%20Fotografia\\_e\\_historia.pdf](http://www.rehime.com.ar/escritos/documentos/idexalfa/b/broquetas/broquetas%20-%20Fotografia_e_historia.pdf)

Recebido: 04/dezembro/2018; aceito: 07/dezembro/2018