

MARCOS MARINI

**A FOTOGRAFIA, A MÍDIA DIGITAL E HILDEGARD ROSENTHAL NA
HISTORIOGRAFIA**

Monografia apresentada à Pontifícia
Universidade Católica de São Paulo, como
parte das exigências para obtenção do
título de Especialista em História,
Sociedade e Cultura.

**ORIENTADOR: PROFESSOR DOUTOR
AMILCAR TORRÃO FILHO**

**SÃO PAULO
2013**

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO: HISTÓRIA, SOCIEDADE E CULTURA

**A FOTOGRAFIA, A MÍDIA DIGITAL E HILDEGARD ROSENTHAL NA
HISTORIOGRAFIA**

MARCOS MARINI

SÃO PAULO
2013

Marini, Marcos

A fotografia, a mídia digital e Hildegard Rosenthal na historiografia. – São Paulo, 2013.

53 f.

Trabalho de Conclusão de Curso - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Orientador: Prof^o. Dr. Amilcar Torrão Filho

1. História 2. Fotografia 3. Fotografia Digital 4. Acervo 5. Preservação digital
I. Título

Dedico este trabalho aos meus pais José e Luiza
e minha esposa Patricia.

AGRADECIMENTOS

A minha esposa, Patricia Kitamura, pela sua presença e disposição em ajudar-me em todo processo acadêmico, tanto na faculdade, quanto na pós graduação. Seu apoio é essencial para ser quem eu sou hoje, além de ser uma grande companheira em minha vida.

Ao meu orientador, Professor Doutor Amilcar Torrão Filho, por ter aceito de prontidão meu trabalho e por suas sugestões.

Agradeço ao Senac Lapa Scipião, principalmente Wilson Krette Junior, gerente da unidade, por ter aprovado minha bolsa de estudos e aos amigos Iomar Travaglin, Luís Fernando Silva Ramos e Cleber Vanderlei Roher, da mesma instituição, que sempre me incentivaram.

Por fim não poderia deixar de agradecer aos meus pais Luiza e José, por tudo que me proporcionaram, sobretudo nas questões relacionadas aos princípios e a ética.

RESUMO

O trabalho trata das relações da história com a fotografia, procurando definir a leitura de imagens fotográficas como fonte para a historiografia. Tem como ainda o Instituto Moreira Salles, guardião do grande acervo fotográfico, da obra de Hildegard Rosenthal, relacionando as pessoas com a cidade de São Paulo.

ABSTRACT

The work deals with the relationship of the story with the photograph looking set to read images as source for history. It is still the Instituto Moreira Salles guardian of large photographic collection of the work of Hildegard Rosenthal connecting people with the city of São Paulo.

SUMÁRIO

Introdução	9
1. Breve história da fotografia	12
2. Fotografia como documento histórico	20
3. Fotografia e o processo de digitalização de acervos institucionais	25
4. O processo de digitalização do Instituto Moreira Salles	32
5. Vida e obra de Hildegard Rosenthal	35
5.1. Seu livro: Metrópole Hildegard Rosenthal	37
6. Hildegard Rosenthal e seus personagens do cotidiano	39
7. Conclusão	48
Referências das imagens	49
Bibliografia	52

INTRODUÇÃO

A pesquisa aborda a historiografia diante o fenômeno do digital: o processo de migração dos acervos fotográficos físicos para o digital, com a finalidade de manter a preservação da memória e conscientizar as pessoas sobre a importância dos cuidados sobre acervos fotográficos de instituições. Desde o final da década de 90, a internet vem alcançando todas as camadas da população, possibilitando uma comunicação instantânea e sem fronteiras físicas. Ou seja, ela inseriu a quebra do tempo e espaço no cotidiano de cada indivíduo. Desde então, os meios de comunicação são transformados em digital. E àqueles que ainda mantêm sua estrutura inicial, no caso da mídia impressa (papel), possuem sua versão no digital. Textos, imagens, vídeos, músicas, entre outros, resumem-se em combinações binárias (0 e 1) em que qualquer aparelho eletrônico digital é capaz de reproduzi-lo, assim como multiplicá-lo (através da cópia ilimitada).

Poucos historiadores utilizam, como fonte de pesquisa, acervos digitais. Segundo Fabio Chang de Almeida, Doutor em História pela UFRGS, tal fato se deve à escola metódica, dita positivista do século XIX, em que o historiador deveria trabalhar, sobretudo, com documentos oficiais registrados em papel. Para Almeida:

“Os primeiros trabalhos nesse sentido estão sendo produzidos agora e ainda enfrentam a resistência dos historiadores mais cautelosos e também daqueles mais apegados à tradição. Cabe a estes trabalhos pioneiros romper definitivamente esta barreira. Para tanto, se faz necessária a sistematização teórica e metodológica que vai pautar o novo paradigma. Isto só será concretizado quando houver um número significativo de pesquisas que utilizem fontes digitais. O método será construído analisando os erros e acertos efetuados nesse processo.” (Almeida, 2010, P.3).

Com base nos apontamentos de Almeida, será utilizado como fonte de pesquisa para a monografia o Instituto Moreira Salles (IMS), fundado em 1992, que desde junho de 2000 possui um espaço de Reserva Técnica Fotográfica anexado ao

seu centro cultural. Os principais cuidados técnicos do instituto sobre seu acervo são pertinentes à preservação, conservação e acondicionamento de materiais fotográficos e principalmente sobre memória.

Através das fontes obtidas no IMS teremos como foco a produção fotográfica da Suíça Hildegard Rosenthal, que em 1937 veio para o Brasil se refugiar do nazismo, passando a viver em São Paulo pelo resto de sua vida. Segundo Maria Luiza Ferreira de Oliveira, historiadora e autora do livro *Metrópole Hildegard Rosenthal*:

“Nas fotos de Hildegard Rosenthal, vemos a cidade das crianças pobres, dos carroceiros, dos trabalhadores, das moças passeadoras, dos artistas, dos homens solitários na praça à noite, dos moços e moças na sorveteria na liberdade, dos passantes no trânsito, dos prédios altos, das fábricas, da vila operária...” (OLIVEIRA, *Metrópole Hildegard Rosenthal*).

Através das análises, leituras e observações apontadas pela organizadora do livro *Metrópole*, sobre as imagens de Rosenthal, veremos uma São Paulo em transformação urbana, bem como a relação das pessoas com a cidade.

Por tanto, no capítulo 1 haverá uma breve história da fotografia, desde o surgimento das câmeras escuras até os dias atuais com as câmeras fotográficas digitais. No capítulo 2, a fotografia como documento histórico, no qual serão levantados aspectos em torno do lugar e do papel das imagens fotográficas digitalizadas na pesquisa histórica. Já no capítulo 3 será tratado a fotografia e o processo de digitalização de acervos institucionais e pessoais. Tendo tratado esses temas centrais (história da fotografia, fotografia como documento e fotografia e digitalização), será tratado o processo de digitalização do IMS (Instituto Moreira Salles) sobre acervo da fotógrafa, Hildegard Rosenthal, e as preocupações do instituto com a conservação e a preservação no processo de digitalização de seu acervo (capítulo 4). Por fim, no capítulo 5 abordarei narrativamente as imagens de Hildegard Rosenthal sobre a cidade de São Paulo. Finalizando com um convite a uma reflexão sobre preservação e memória sobre acervos fotográficos. Pois, a conclusão (capítulo 6) sobre o significado da mídia digital na história não pode ser

realizada, já que a era digital (comparada a da mídia impressa, do rádio e da televisão) ainda está no seu começo.

BREVE HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA

A palavra que hoje conhecemos como “fotografia”, possui a origem grega composta de dois termos: luz (foto) e escrita (grafia). Assim, a fotografia é a escrita através da luz. No século XIX, no ano de 1826 foi realizada a primeira imagem fotográfica (figura 1), por Joseph Nicéphore Niépce. Depois de expor a uma câmara escura uma placa de estanho com betume branco da Judeia por aproximadamente 8 horas.



1

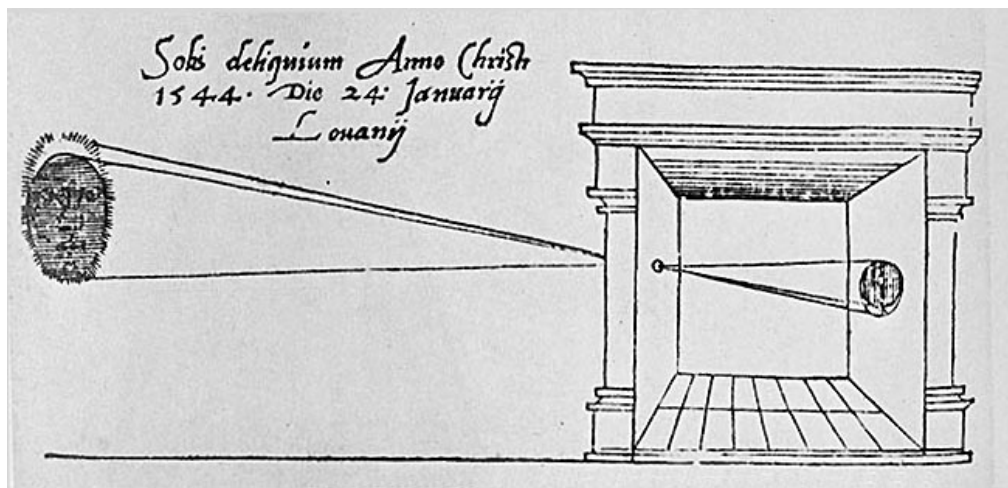
O processo foi se aprimorando e definindo novas e modernas técnicas fotográficas, que hoje conhecemos como sociedade icônica, ou seja, sociedade em que todos produzem e consomem imagens.

“Quando, depois de cerca de cinco anos de esforços, Niépce e Daguerre lograram simultaneamente em fazê-lo, o Estado interveio, em vista das dificuldades pelos inventores para patentear sua descoberta, e, depois de indenizá-los, colocou a invenção em domínio público. Com isso, foram criadas as condições para um desenvolvimento contínuo e acelerado, que por muito tempo, exclui qualquer investigação retrospectiva.” (BENJAMIM, 2012, p. 97).

A partir de então, dá-se início a uma profunda e vasta revolução cultural da humanidade, que permitiu ao homem reorganizar sua imaginação sobre o mundo, até então representado subjetivamente pelos pintores e escultores. A imagem fotográfica, como tal a conhecemos hoje, como “espelho do mundo”, teve suas origens antes mesmo de ser fixada permanentemente sobre uma superfície coberta com químicos. Segundo Flávio Shimoda, professor e diretor da Faculdade de Artes Visuais da Pontifícia Universidade Católica da Campinas, diz que:

“A fotografia não pode ser definida como uma invenção isolada de um ou de alguns pesquisadores ou inventores em um lugar qualquer do mundo, pois os conhecimentos que constituem o conjunto técnico da tecnologia fotográfica foram adquiridos pela humanidade ao longo de sua história. (SHIMODA, 2009, p.18).”

Assim sendo, a ciência exata para o berço da formação da imagem remonta à antiguidade da civilização oriental e ocidental. O conhecimento câmara escura (figura 2) no século V a. C, tanto na China (com Mo Tzu) como também na Grécia (com Aristóteles e Platão).



Aristóteles descreveu esquematicamente o fenômeno, ao observar um eclipse solar. Em sua descrição, a imagem do sol projetada no solo, por entre um furo de uma folha de uma árvore. Aristóteles notou que quanto menor fosse o furo melhor era a nitidez da imagem. Nos livros VI e VII da República, Platão fala por metáforas. Em sua Alegoria da Caverna, pode ser interpretada como uma descrição do fenômeno de uma câmara escura. No mito, os homens veem o mundo por meio das imagens projetadas no interior da caverna pela luz que passa pela entrada. Conforme nos sinaliza Borges, “Tanto Aristóteles quanto Platão concordam que a visão é o mais completo e o mais nobre de todos os sentidos”. (BORGES, 2011, p. 25).

Durante a Idade Média, encontramos registros históricos de Ibn al Haitam, conhecido como Alhazen. Ele é considerado o pai do sistema óptico, por ter projetado uma câmara escura com lentes para a corte de Constantinopla no século XI, com a finalidade de observar um eclipse solar. No fim da Idade Média, a câmara obscura passou a ser utilizada como instrumento para observação astrológica, conforme relatos do filósofo Roger Bacon (1214-1294) e do erudito hebreu, Levi Bem Gershon (1288-1344).

Com o renascimento, a utilização frequente da câmara escura, estimulada por Leonardo da Vinci (1452-1519) entre os artistas, faz com que ela se torna-se um instrumento de auxílio para a pintura e o desenho. É desse período, que em 1545 o físico e matemático Reiner Gemma Frisius faz a ilustração gráfica mais antiga da câmara obscura, representada na (figura 2) mostrada acima. Conforme sua

utilização tornou-se popular, fez com que físicos e matemáticos empenhem-se em melhorar a nitidez e intensificar sua luminosidade. Em 1550 o físico, Gerolamo Cardano, acopla na câmara obscura lentes convexas junto ao orifício, para uma melhor definição das imagens projetadas pelo aparelho. Com a utilização de lentes acopladas no orifício das câmaras escuras, elas passam a ter imagens mais nítidas e luminosas, além da implementação de dispositivos focais, como sistemas de controle da passagem da luz, bem como de espelhos para inversão da imagem. Conseqüentemente a câmara passa a ser utilizada por diversos artistas e estudiosos, principalmente para estudos topográficos. No século XVII, Daniel Schwenter, professor de matemática, faz o primeiro sistema combinado de lentes para utilização na câmara escura, originando no século XIX a câmara fotográfica.

Com o aperfeiçoamento das câmaras escuras, o elemento que faltava para a fixação da imagem (e dar início ao domínio da fotografia) era o conhecimento químico. Algumas substâncias químicas, pesquisadas por alquimistas, permitiam a gravação de informações através da luminosidade. Desde a antiguidade o conhecimento por elementos químicos que reagem expostos a luz era conhecido pelos alquimistas, no entanto, somente com início do pensamento científico, no Renascimento, é que os estudos passam a ser sistematizados e documentados historicamente.

“Segundo um dos mais antigos relatos, do início do século XVII, o cientista italiano Ângelo Sala, observa que certos compostos de prata escureciam quando expostos a luz.” (SHIMODA, 2009, p. 23).

No século XVII, o cientista italiano Ângelo Sala, da universidade alemã Altdorf, verificou que certos compostos de prata escureciam, ou seja, oxidavam quando expostos à luz. Essa alteração inicialmente foi atribuída ao calor. Porém, na mesma universidade, o professor de anatomia, Johann Heirich Schulze, conseguiu comprovar que a reação da prata ocorria por ação da luz e não pela temperatura elevada. Apesar da descoberta, somente no século XIX foi possível gravar imagens luminosas com os experimentos de Niepce. Entretanto, em 1802, o Journal of the Royal Institution publicou a descrição do primeiro processo documentado de impressão de silhuetas de folhas e vegetais sobre couro. O autor do processo,

Thomas Wedgwood, baseou-se nos conhecimentos descritos por Schulze. Apesar de seus esforços pelo feito, Wedgwood não conseguiu fixar a imagem gravada por não ter conseguido eliminar a prata, que não havia sido exposta à luz, provocando o escurecimento total das imagens.

O processo de fixação da imagem que girava em torno da fotografia, de estabelecer a gravação da imagem permanentemente, se deu em 1826 por Joseph Nicéphore Niépce, expondo a imagem por 8 horas, através de uma câmara escura. Em uma placa de estanho com betume branco da Judeia, batizou o processo de “heliografia”, ou seja, gravura com a luz solar.

Coincidentemente em 1832, o francês Antoine Hercules Romuald Florence, isolado na Vila de São Carlos (atual Campinas, São Paulo), desenvolveu o processo de impressão de imagens por meio da ação da luz. Este processo foi batizado de *Photographie*, um termo que ocorreu a Florence naturalmente, em tempos em que a produção científica e artística, no contexto socioeconômico não era favorável ao Brasil da época.

Boris Kossoy, fotógrafo, historiador de fotografia, museólogo, arquiteto, professor da Universidade de São Paulo (USP) e autor do livro: *Hercules Florence, 1833: A Descoberta isolada da fotografia no Brasil*, diz que a história de Florence como um dos inventores da fotografia demorou mais cem anos para ser reconhecida. Arnaldo Machado Florence, bisneto de Florence, após o contato inicial com Kossoy cedeu manuscritos originais: dois exemplares copiados por processos fotográficos e outros documentos. Estes foram criteriosamente verificados, avaliados e interpretados por Kossoy que comprovou sua autenticidade. Assim, foi possível a confrontação histórica que tornou o caso de Hercules Forence um fato isolado das práticas dos percussores: Niepce, Daguerre, Fox Talbot, entre outros.

No ano de 1829, Niépce associa-se a Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), um pesquisador interessado no processo de registro de imagens pela ação da luz. Em 1839, após a fotografia ter-se tornado domínio público, diante das dificuldades dos sócios Niépce e Daguerre, o processo de impressão de imagens pela ação da luz, começou a se tornar um produto de consumo cultural, com o nome

de daguerreótipo. Entretanto, esse processo não permitia que fossem geradas outras cópias a partir da original. Foi Willian Fox-Talbot (1800-1877) quem introduziu ao processo fotográfico a reprodutibilidade. A reprodução em infinitas cópias positivas a partir da imagem original negativa foi batizado de Calotipia. Talbot também foi quem passou a divulgar na Europa a palavra fotografia como termo genérico para a técnica de registro da luz, por sugestão do matemático e astrônomo Jonh Frederick William Herschel (1792-1871). Ele também foi o primeiro a publicar um livro com fotografias, *The Pencil of nature*, em 1844.

“Outros nomes, a exemplo de Florence, poderiam ser citados como o de Hippolyte Bayard (1801-1887), para narrarmos o surgimento da fotografia, pois, como toda história, esta carrega consigo, antes de ser uma verdade esclarecedora, uma visão ideológica sobre o desenvolvimento da fotografia como um advento social.” (SHIMODA, 2009, p. 29).

A invenção da fotografia como produto industrial marca um período no século XIX de intensas transformações sociais na Europa baseado, principalmente, na revolução industrial. Durante o século XIX, houveram mudanças significativas na sociedade, política e economia que deram início ao chamado “mundo moderno”. As características dessa modernidade são evidenciadas pela rápida velocidade dessas mudanças. A produção industrial criou novas realidades sociais para o mercado de consumo em massa. O sistema de transporte e de comunicação também contribuíram para a aceleração da vida moderna. Esse novo contexto causou o desenvolvimento simultâneo em diferentes espaços geográficos, possibilitando a tecnologia de produção e reprodução da imagem. Segundo o filósofo, Vilém Flusser, em seu livro *Filosofia da caixa preta*, propõe analisar o aparecimento social da imagem fotográfica como uma revolução que irá determinar a formação cultural das sociedades no século XX. Para ele a fotografia inaugura a era do aparelho, uma nova forma de relação social da realidade através da imagem fotográfica. Essa relação permitiu projetar reações coletivas do mercado de consumo em massa. O sucesso da fotografia se apresenta por conta das forças estabelecidas pelo surgimento e desenvolvimento do capitalismo. Com a perda da patente fotográfica de Daguerre, criam-se condições para o desenvolvimento comercial da fotografia. Dessa forma, ocorreu o surgimento de vários estúdios fotográficos comerciais,

principalmente na área de retratos. Empresas como as inglesas, Wratten & Wainwright e The Liverpool Dry Plate Co., em 1880, monopolizaram a produção de insumos fotográficos, como papéis e películas. Também entre 1882 e 1883, as empresas alemãs Otto Perutz (em Munich) e a Agfa Ag (em Berlim) começam suas produções de placas secas. Em 1888, nos Estados Unidos, a Eastman Co. começou a produção da câmara fotográfica Kodak nº 1, com o famoso *slogan*: “*Você aperta o botão e nós fazemos o resto*” (figura 3). Assim, popularizou o consumo de fotografia, tornando o registro de imagens uma prática social. No ano de 1902, a Kodak já era responsável por 85% da produção mundial das câmeras e filmes fotográficos.



3

A fotografia tradicional com seu mecanismo de captura de imagens por meio da luz e o manuseio do equipamento fotográfico pouco se diferenciam das câmeras digitais atuais. O consumo fotográfico continua da mesma forma nos dias de hoje. O consumidor de imagens fotográficas, seja através câmaras analógicas, seja de câmaras digitais, registra suas fotos através de uma câmara escura.

A toda essa tecnologia aplicada à fotografia devemos atribuir ao desenvolvimento e conhecimento da humanidade ao longo da história, principalmente aos três últimos séculos.

No séc. XIX, com a invenção e o aperfeiçoamento da fotografia tradicional química. Ao séc. XX, a evolução das aplicações e controles da fotografia. Como por exemplo: o surgimento da fotografia em cores, o surgimento do cinema, da televisão, da holografia, do 3D, entre outras formas. Como, também, para a produção de imagens baseadas no processo de informações binárias (código de computador) com o advento dos computadores pessoais, passando a estabelecer uma nova relação de produção, reprodução e transmissão de imagens. Segundo Shimoda, no século XXI o computador invadiu de tal forma as medições das relações sociais, tornando-se intrinsecamente associado à imagem. Fazendo com que o homem das sociedades pós-modernas do século XXI relacione-se com a realidade e a história, por intermédio de imagens digitais.

FOTOGRAFIA COMO DOCUMENTO HISTÓRICO

Peter Burke, professor de História Cultural na Universidade de Cambridge e autor do livro *Testemunha Ocular*, encoraja o historiador sobre o uso de imagens como evidência histórica, porém com certo discernimento. Segundo ele, nos últimos tempos, existem historiadores que além focarem suas pesquisas em documentos políticos e em tendências econômicas, também focam em seus trabalhos na história das mentalidades, na história da vida cotidiana, na história da cultura material, na história do corpo e na história iconográfica. Caso esses historiadores tivessem se limitado às fontes tradicionais, não seria possível desenvolver pesquisas nestes campos relativamente novos.

“É bem possível que historiadores ainda não considerem a evidência de imagens com bastante seriedade, a tal ponto que uma discussão recente falou da “invisibilidade do visual...” (BURKE, 2001, p. 12).

Na sua análise, Burke descreve o que um historiador de arte observou: “historiadores (...) preferem lidar com textos e fatos políticos ou econômicos e não com níveis mais profundos de experiência que as imagens sondam.” (BURKE, 2001, p.12) Quando alguns historiadores introduzem em seus trabalhos imagens, as mesmas, são tratadas como meras ilustrações, reproduzidas nos livros sem acrescentarem nenhum comentário sobre elas. Quando explicadas, elas são utilizadas apenas para ilustrar conclusões. Este é o ponto de advertência do autor, pois as imagens possibilitam um pensamento mais intenso e profundo, não apenas limitado em sua superficialidade como meras figuras ilustrativas. Para ele, este é o grande potencial das imagens que os historiadores deveriam usufruir em suas pesquisas.

Burke ainda afirma que, nos próximos anos, as gerações mais novas que serão alfabetizadas em um mundo saturado de imagens (expostas pela televisão e computadores) terão a tendência de substituir muitos textos por imagens. Sendo assim, as evidências históricas textuais (que fazem parte de toda a historiografia

como conhecemos hoje) serão tão importantes quanto as imagens produzidas por essa nova geração. Porém, as imagens podem excluir verdades, no sentido que pode ser usada como uma ferramenta de manipulação. Segundo Burke, isso refere-se ao esquecimento das convenções visuais aceitas como naturais ou verdadeiras, já que a imagem pode induzir a uma propaganda enganosa e a visões estereotipadas.

Em relação à pintura e fotografia, Walter Benjamin faz referência ao famoso pintor e fotógrafo inglês, David Octavius Hill. Inicialmente, ele utilizava a fotografia como base para suas pinturas. Em 1843, Hill pintou o afresco ([figura 4](#)) pintura sobre uma parede, para a igreja escocesa, a partir de uma grande série de retratos fotográficos. Porém, com o passar do tempo a fotografia como auxílio para sua pintura, tomou lugar de destaque e exclusividade. Segundo Benjamin, “foram esses modestos meios auxiliares, destinados ao uso do próprio artista, que transmitiram seu nome à história, ao passo que ele desapareceu como pintor.” (BENJAMIM, 2012, p. 99).



4

Benjamin, analisando a fotografia de David Octavius Hill, descreve:

“Mas na fotografia surge algo de estranho e de novo: na vendedora de peixes de New Haven, olhando o chão com um recato tão displicente e tão sedutor, preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo Hill, algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome

daquela que viveu ali, que também aqui ainda é real, e que quer reduzir-se totalmente à “arte” (BENJAMIN, 2012, p. 100).

O autor trata da relação criada por uma fotografia que é distinta a de uma pintura. Relata que a vendedora de peixes “ainda é real”, ou seja, aquela que é retratado na fotografia ainda é um personagem de grande importância para quem vê a imagem. Já na pintura Benjamin exemplifica através dos quadros que são deixados como patrimônio de família. Inicialmente, parentes próximos ainda perguntam sobre o(s) retratado(s) nas pinturas. Porém, depois de algumas gerações essa importância desaparece. Em sua conclusão, os quadros com o passar do tempo, valem exclusivamente como testemunho das capacidades artísticas daquele que os pintou. Diferentemente, da fotografia que além do valor artístico do fotógrafo também prevalece à relação íntima com o retratado e seu contexto.

Iara Lis Schiavinatto, docente da Universidade Estadual de Campinas, analisou o artigo de François Hartog: *Sobre o campo de visibilidade: entre o passado e o futuro*. Nele ela considera que a historicidade adquire anseios, métodos, conceitos e valores. A noção que se estabelece sobre o regime de historicidade contemporânea está vinculada à dimensão cotidiana da cultura histórica que nos dias de hoje transpõe as produções midiáticas.

O patrimônio, os museus, as memórias de família e outros mais, diferenciam protagonistas, procedências e debates, até mesmo, o regime da historicidade não se preocupa e nem se poupa de indagar compreensões da cultura histórica no senso comum, ou seja, existe uma grande homogeneidade para compreensão dos fatos, em que sua produção é realizada incessantemente, por uma economia, sobretudo midiática do presente, que deseja sua imediata historização. O passado já é pensado como histórico, sobre a proteção de arquivos, dos patrimônios de museus e da memória.

“Este regime de historicidade contemporâneo evidencia, em nós, a expansão do presente rumo ao passado e futuro. O presente em si não se basta, busca conquistar o passado e o futuro, em um movimento contínuo, como se nada pudesse ser esquecido ou perdido.” (SCHIAVINATTO, 2012, p. 94).

Pensando na dimensão da historicidade, a memória é assunto de inúmeras áreas da medicina, das ciências humanas, da história, da antropologia, da sociologia, da literatura, todas elas buscam a compreensão epistemológica. Veruska Anacirema Santos da Silva, mestranda da Universidade Estadual do Sudeste da Bahia, faz uma consideração sobre o conceito de semióforo, desenvolvida pelo historiador Krystof Pomian. Ela relaciona o termo como traço presente na formação de memória. Segundo Pomian, uma coleção, seja um conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporariamente ou definitivamente em um local fechado como museus, preparados para expô-los ao público, podem ser considerados objetos preciosos, ou seja, eles reforçam a ideia da formação da memória. Assim sendo, a pressão exercida sobre o Estado para que os objetos se tornem acessíveis para as pessoas que não podem comprá-los, seja por seu valor financeiro ou histórico, proporcionará ao expectador, o prazer estético, os conhecimentos históricos, científicos e seu prestígio. Para Pomian, todas as coleções estudadas cumprem a mesma função, que é a de permitir aos objetos que as compõe, desempenhem o papel intermediário entre o espectador, independente de quem eles sejam. Isso vem da necessidade de assegurar a comunicação entre as gerações seguintes, transmitindo aos jovens o saber dos mais velhos, sendo assim uma maneira de comunicar aos mais novos o que nunca virão e que talvez jamais verão. Isso é o que atribui ao fato, do que se vê é apenas uma parte do que existe.

“A oposição entre o invisível e o visível é antes de mais nada que existe entre aquilo de que se fala e aquilo que se percebe, entre o universo do discurso e o mundo da visão”. (POMIAN, 1984, p. 68).

Em outro livro de Peter Burke, *A Escola dos Annales*, Marc Block um dos fundadores da Escola dos Annales modificou a pesquisa histórica. Pois, abriu novas possibilidades antes rejeitadas pelos historiadores, como o estudo de atividades humanas, até então pouco pesquisadas. Rompendo, dessa forma, com os paradigmas das ciências sociais e privilegiando os métodos interdisciplinares. Segundo Borges, Marc Bloch já advertia sobre a necessidade de se “observar as imagens e compreender sua dimensão ideológica”.

“A necessidade de uma história mais abrangente e totalizante nascia do fato de que o homem se sentia como um ser cuja complexidade em sua maneira de sentir, pensar e agir, não podia reduzir-se a um pálido reflexo de jogos de poder, ou de maneiras de sentir, pensar e agir dos poderosos do momento. Fazer uma outra história, na expressão usada por Febvre, era portanto menos redescobrir o homem do que, enfim, descobri-lo na plenitude de suas virtualidades, que se inscreviam concretamente em suas realizações históricas. Abre-se, em consequência, o leque de possibilidades do fazer historiográfico, da mesma maneira que se impõe a esse fazer a necessidade de ir buscar junto a outras ciências do homem os conceitos e os instrumentos que permitiriam ao historiador ampliar sua visão do homem.” (BURKE, 2012, p.4).

Para a doutora em sociologia, Maria Elisa Linhares Borges, da Universidade Federal de Minas Gerais, que nos últimos anos dedica-se a estudos relacionados ao uso de imagens visuais no ensino e na pesquisa em História, ressalta que a prática da pesquisa histórica continuará por mais algumas décadas, sobre tudo, em privilegiar o documento escrito. Quando Braudel, um dos integrantes da Escola dos Annales, se dirigia aos futuros historiadores, motivando-os a utilizarem fontes imagéticas, os mesmos não se sentiam à vontade, como se sentiam confortáveis com as fontes escritas, como cita Borges.

FOTOGRAFIA E O PROCESSO DE DIGITALIZAÇÃO DE ACERVOS INSTITUCIONAIS

A velocidade tornou-se praticamente um lema da vida moderna desde o surgimento da industrialização, chegando ao seu ápice com o advento do digital: a instantaneidade. Além disso, mundo físico e sólido não mais existe dentro da internet, ou seja, não há mais materialidade. A era da mídia digital refere-se ao que o filósofo, Zygmunt Bauman, denomina de “modernidade líquida”.

“...os líquidos, diferentemente dos sólidos, não mantêm sua forma com facilidade. Os fluídos, por assim dizer, não fixam o espaço nem prendem o tempo. Enquanto sólidos tem dimensões espaciais claras, mas neutralizam o impacto e, portanto, diminuem a significação do tempo (resistem efetivamente a seu fluxo ou o tornam irrelevantes), os fluídos não se atêm muito a qualquer forma e estão constantemente prontos (e propensos) a mudá-la; assim, para eles, o que conta é o tempo, mas do que o espaço que lhes toca ocupar; espaço que, afinal, preenchem apenas “por um momento”. (...) Os fluídos se movem facilmente. Eles “fluem”, “escorrem”, “esvaem-se”, “respingam”, “transbordam”, “vazam”, “inundam”, “borrifam”, “pingam”; são “filtrados”, “destilados”; diferentemente dos sólidos, não são facilmente contidos – contornam certos obstáculos, dissolvem outros e invadem ou inundam seu caminho.” (BAUMAN, 2001, p.8).

As correspondências e documentos escritos (até então, fontes de pesquisas dos historiadores) foram substituídos por e-mails digitados (correspondências eletrônicas) enviados aos destinatários instantaneamente. Assim como, a relação humana está vinculada, grande parte, ao virtual em softwares e aplicativos eletrônicos. Neles não só os textos digitados, como também, as imagens captadas através de câmeras (embutidas nos aparelhos) não passam de arquivos eletrônicos sem materialidade. Existindo somente no mundo virtualizado, diferente dos documentos históricos arquivados em bibliotecas e museus. A própria mídia impressa está iniciando sua migração para este novo meio, ou seja, o “papel” é

substituído por arquivos em que o leitor faz o download (transferência de dados de um servidor para um aparelho receptor: computador, smartphone ou tablet). Isto porque, a própria relação do homem com o mundo tende a ser cada vez mais instantânea. A impressão no papel, assim como, sua montagem em um suporte material (livro, folder, catálogos, entre outros) demandam muito tempo de fabricação e distribuição até ser realmente consumido, ou seja, folheado, visto e lido. A fotografia também abandonou quase que por completo o uso do papel fotográfico na sua produção em massa. Como visto no capítulo anterior, uma das fontes de caráter significativo para pesquisas historiográficas é a fotografia. Além de servir como suporte para reproduções de documentos históricos, também possui sua função primordial de registro, ou seja, é um instrumento para documentação fotográfica de uma realidade vivida. Como afirma Sontag, “Fotos fornecem um testemunho. Algo que ouvimos falar, mas de que duvidamos parece comprovado quando nos mostram uma foto.” (SONTAG, 2004, P. 16).

A pesquisa historiográfica digital ainda é algo novo. Porém, a confirmação de que esta mídia está cada vez mais fazendo parte do relacionamento humano é evidente. Como toda novidade, existe receio no uso de fontes digitais por parte dos pesquisadores e acadêmicos. Apesar, de outras áreas de conhecimento como a fotografia já ter migrado quase que totalmente para o virtual. O fato é que ainda coexistem tanto os documentos físicos e os digitais. Entretanto, nas gerações futuras o físico, a escrita, ou seja, tudo que possui materialidade será substituída por códigos de computador; letras e imagens serão vistas tão somente com intermédio de aparatos eletrônicos.

“A aceitação dessa nova categoria de documentação implicará, necessariamente, em uma mudança de paradigma que se concretizará ao longo do tempo. Os primeiros trabalhos nesse sentido estão sendo produzidos agora e ainda enfrentam a resistência dos historiadores mais cautelosos e também daqueles mais apegados à tradição. Cabe a estes trabalhos pioneiros romper definitivamente esta barreira.” (ALMEIDA, 2010, p.3).

Na pesquisa sobre o historiador e as fontes digitais, Fabio Chang de Almeida coloca o forte vínculo existente entre o historiador e o papel. Mesmo que segundo ele, “o reinado do papel” começou a ruir a partir da concepção histórica difundida com a Escola dos Annales.” (ALMEIDA, 2010, p.2). Nessa linha de pensamento, se colocado no contexto atual da modernidade líquida de Zygmunt Bauman, “... o computador e a Internet seriam os dois principais agentes da modernidade incumbidos de retirar a materialidade do texto e transformá-lo em algo virtual e impalpável” (RANGEL, 2007, p. 9). Ou seja, hoje mais do que nunca o papel está sendo desvinculado com a sociedade. Ainda, ao uso em massa da mídia digital “criou-se um novo espaço de sociabilidade: o ciberespaço.” (ALMEIDA, 2010, P.12). O termo ciberespaço citado por Almeida também é utilizado por Pierre Lèvy, filósofo da informação, que estuda as interações entre a internet e sociedade. Para Lèvy, o ciberespaço engloba toda a infraestrutura da internet: as informações disponíveis através dela e as pessoas que a mantêm e a utilizam.

“Começamos pegando uma fotografia de uma cerejeira florida, obtida pela captura ótica da imagem e da reação química com cloreto de prata. Digitalizamos a foto com a ajuda de um scanner. Ela encontra-se agora sob a forma de números no disco rígido do computador. Em um sentido, a foto foi “desmaterializada”, já que a série de números é uma descrição muito precisa da foto da cerejeira florida e não mais uma imagem bidimensional”. (LÉVY, 2011, p. 56).

O “papel” na pesquisa do historiador sempre forneceu credibilidade aos documentos. A questão do uso de fontes digitais pode não estar somente na aceitação do digital como uma mídia dominante na sociedade, mas também sua origem duvidosa. Uma das grandes questões do digital, além do tempo e espaço, também é seu caráter colaborativo. Como por exemplo, a enciclopédia virtual Wikipedia, em que qualquer pessoa pode acrescentar conteúdos. Mas, para planos acadêmicos torna-se um texto sem “autor/pesquisador”. Isso acontece com a fotografia digital, pois as multiplicações dos arquivos fazem com que se percam os créditos. Em contraponto, existem organizações na internet que favorecem essa pesquisa como sites que disponibilizam para downloads pesquisas acadêmicas

relacionadas a instituições de ensino por todo o país (e até mundial). Como também há as grandes instituições públicas e privadas (como os museus e bibliotecas) que migraram para o digital, como analisa Rangel:

“A internet, usada como agente agregador, motiva a democratização de acesso a fontes documentais que anteriormente eram de difícil apreensão. A busca por documentos no meio eletrônico tornou-se a forma mais eficaz e rápida de ter acesso a um material investigativo. Grandes acervos encontram-se disponíveis. A Biblioteca Nacional, uma das instituições de afluência à memória mais importantes do país, tomou a iniciativa de disponibilizar sua documentação em páginas eletrônicas, trazendo enormes benefícios aos diversos campos das ciências humanas.” (RANGEL, 2007, p. 10).

O fato é que não existe nenhuma forma de organização virtual que divulgue essas fontes de pesquisas digitais ou que seja responsável pela pesquisa historiográfica digital. Já no campo da fotografia, existem iniciativas como o Creative Commons¹ que possuem a preservação dos créditos com a autorização do uso das imagens e suas restrições. Rangel analisa esta questão:

“A Internet é o reflexo da total ausência de fronteiras entre o escritor ou autor de um certo conteúdo e o leitor, que se torna parte integrante e agente interventor das obras digitais. O autor teme, portanto, pela autenticidade de seu trabalho, já que a Internet o torna público e sondável por qualquer navegador: “Para os autores de hoje, o perigo de perder seus direitos é, de fato, mais difundido que o de perder sua liberdade”. Assim nos postamos frente à uma problemática bastante atual. Ao mesmo tempo em que o profissional da História encontra fissuras suficientes para embrenhar-se no mundo informatizado, a vulnerabilidade também o ataca, a partir do momento em que seu texto torna-se um texto eletrônico possibilitando “reescrituras múltiplas” e apropriações desmedidas.” (RANGEL, 2007, p. 8).

¹ Segundo o próprio site (www.creativecommons.org.br), Creative Commons é uma “organização sem fins lucrativos, que permite o compartilhamento e o uso da criatividade e do conhecimento através de licenças jurídicas gratuitas”. Trata-se de uma alternativa para preservação dos direitos autorais dentro da internet.

Além disso, o autor de *Introdução à Preservação Digital* : conceitos, estratégias e atuais consensos, Miguel Ferreira, afirma que o material digital carrega consigo um problema estrutural que coloca em risco a sua longevidade. Embora um documento digital possa ser copiado infinitas vezes sem qualquer perda de qualidade, este exige a presença de um contexto tecnológico para que possa ser consumido de forma inteligível por um ser humano. Esta dependência tecnológica torna-o vulnerável à rápida obsolescência a que geralmente a tecnologia está sujeita. O assunto sobre preservação digital é um tema novo, vasto e complexo, porque ele apenas se desenvolveu de forma visível há pouco mais de dez anos. É um tema amplo e complexo, pois o conjunto de questões e problemas de natureza conceitual, teórica, prática e tecnológica é enorme.

O não uso das fontes de pesquisas digitais é um grande entrave para a historiografia digital. Porém, deve-se aprofundar mais seus questionamentos, com o intuito de saber as barreiras existentes que geram essa problemática.

“A Internet configura-se como uma nova categoria de fontes documentais para pesquisas históricas. Em especial os pesquisadores do Tempo Presente, após o advento da Internet, passaram a contar com um aporte quase inesgotável de novas fontes. Contudo, quase na segunda década do século XXI, ainda são poucas as pesquisas históricas que utilizam a Internet como fonte primária.” (ALMEIDA, 2010, p.1).

Existem pesquisadores como Millard Schisler, coordenador de preservação da Cinemateca Brasileira, que se dedica à pesquisa sobre conservação, preservação e digitalização. Para isso, ele oferece oficinas de digitalização e arquivamento de imagens digitais. Segundo algumas de suas orientações, apenas digitalizar e publicar na internet não garante que o acervo venha a ser consultado. Para ele, um projeto de digitalização precisa estar conectado com outras ações que dão visibilidade à instituição. A missão de instituições, como o Instituto Moreira Salles (IMS), deve ser clara com relação ao seu acervo para não correr o risco de diluir as atividades de um projeto de digitalização. Questões políticas e de gerenciamento da coleção devem ser pensadas, definindo qual seu papel dentro da sociedade. Não basta apenas dar acesso, é importante conservar e preservar o material. Millard também ressalta que: “*conservar é muito mais barato do que*

restaurar.” Para que um projeto de digitalização vingue, deve-se pensar na preservação e restauração do material que será digitalizado. Em um projeto de digitalização, o fundamental é priorizar o que é mais importante para a instituição. Nem sempre o que está mais danificado é mais importante, pois envolve questões e decisões políticas da própria instituição. Deve-se partir da execução de um inventário e da avaliação da coleção para saber por onde começar. É essencial elaborar um projeto para que o serviço tenha continuidade. A catalogação deve obrigatoriamente fazer parte desse projeto, pois o acesso ao material digitalizado só será possível se o mesmo estiver catalogado.

Historicamente, acervos guardam fisicamente objetos. Com o domínio do digital sobre os meios de comunicação, é preciso pensar em guardar esses objetos digitalmente. Se não existir a migração das informações, corre o risco de ter uma coleção morta, e isso está intimamente ligado à questão da memória. É o caso do blog² chamado *“um lugar, um tempo, uma imagem...”* que é mantido por três membros: Tatiane Cornetti, Ana Paula da Silva Moreno e Iomar Travaglin. Este projeto possui o ideal de manter e preservar a memória atrás das imagens. Juntos, desejam resgatar a memória social ao mesmo tempo em que se discute a valorização do cotidiano e do cidadão comum através das imagens. O foco é mostrar os infinitos olhares sobre as imagens e compor uma fonte de pesquisa para estudos de gênero, de história, indumentária e patrimônio histórico. Segundo eles, “a fotografia trouxe um importante registro iconográfico que pode representar importante fonte de estudos sociais. De um contexto puramente doméstico passou a representar uma forma de legitimação de “Status” impregnada de símbolos inseridos na reportagem jornalística que se formalizou e faz parte da história pessoal de todos”.

“A palavra de ordem é adaptação. É compreensível que a historiografia não acompanhe imediatamente todas as evoluções tecnológicas. Todavia, tratando-se de informática, as evoluções são muito rápidas, os impactos sociais são extremamente significativos e a necessidade de

² Disponível em: <<http://umlugarumtempoumaimagem.blogspot.com.br>>. Acesso em: 18 ago. 2013

adaptação torna-se mais urgente. A historiografia não pode se isolar da realidade que pretende estudar”. (ALMEIDA, 2010, p.3).

Fazer e refletir sobre novas possibilidades para a historiografia, através da iconografia fotográfica, poderá ser muito benéfico para as futuras gerações, como nos aponta Almeida, sobre tudo nas questões relacionadas as novas tecnologias.

O PROCESSO DE DIGITALIZAÇÃO DO INSTITUTO MOREIRA SALLES

O Instituto Moreira Salles (IMS), localizado no Rio de Janeiro³, foi fundado pelo embaixador e banqueiro Walther Moreira Salles (1912-2001) em 1992 (figura5). Trata-se de uma entidade civil sem fins lucrativos que tem por finalidade exclusiva a promoção e o desenvolvimento de programas culturais. Desde junho de 2000, possui um espaço de Reserva Técnica Fotográfica anexado ao seu centro cultural. Com cerca de 600 metros quadrados distribuídos em três pavimentos. É o maior edifício do gênero no Brasil em termos de conjunto integrado a funções voltadas especificamente para recepção, restauração, guarda e divulgação de acervos históricos fotográficos. Pelos três andares do prédio estão localizados, além da Reserva Técnica Fotográfica, laboratórios fotográficos e de restauro, assim como, salas de pesquisa e consulta. A ideia de construir a reserva veio em 1998, quando o IMS adquiriu a Coleção Gilberto Ferrez⁴. Gradualmente todo o material foi duplicado fisicamente e reproduzido digitalmente, visando o acesso das obras para pesquisa pela internet ou presencialmente diretamente no IMS do Rio de Janeiro e em São Paulo.



5

³ Endereço: Rua Marquês de São Vicente, 476, Gávea, Rio de Janeiro – RJ.

⁴ Gilberto Ferrez historiador brasileiro, neto do fotógrafo Marc Ferrez. Seu trabalho concentrou-se na história da iconografia brasileira.

A reserva técnica do IMS destina-se a abrigar coleções de fotografia da instituição. Em 2000, já incorporava mais de 65 mil imagens com ênfase para iconografia urbana das grandes capitais brasileiras nos séculos XIX e XX. Com a prestação de serviços arquivísticos e de conservação de nível internacional, o Instituto Moreira Salles procura responder à confiança de doadores e promover o interesse pelos acervos a ele confiados. Para garantir a segurança na guarda dos acervos, o prédio possui portas corta-fogo e dispositivos que fecham os dutos de ar condicionado em caso de detecção de incêndio. A disposição das lajes, segundo uma técnica específica, garante a proteção contra penetração de águas da chuva.

Hoje com mais de 550 mil fotografias em seu acervo, o Instituto Moreira Salles possui o mais importante conjunto de fotografias do século XIX no Brasil. A maior parte delas é dedicada ao Rio de Janeiro, então a capital do Império, como também o melhor conjunto relativo à fotografia nacional da primeira metade do século XX. Entre as coleções desse conjunto, destacam-se as de Marc Ferrez ([figura6](#)), Madalena Schwartz, José Medeiros, Claude Lévi-Strauss, entre outros. Os principais temas do conjunto são: as transformações da paisagem urbana brasileira ao longo dos séculos XIX e XX; a arquitetura colonial e moderna do Brasil; o retrato na fotografia brasileira do século XIX e XX; a cultura e as festas populares nas diversas regiões do país (em registros que cobrem especialmente o período compreendido entre as décadas de 1940 e 1970); a urbanização e o desenvolvimento industrial decorrentes dos investimentos em energia elétrica realizados no início do século XX; o mundo do trabalho, a paisagem natural, rural e urbana.

6



Como observado no capítulo 2, Walter Benjamin, acredita que o processo de reprodução da imagem fotográfica, abriu mão das responsabilidades artísticas. Por sua facilidade técnica, as reproduções fotográficas obtiveram tamanha aceleração, comparado ao mesmo nível da fala. Ainda em suas conclusões, as imagens fotográficas inquietam o observador, que deve buscar um caminho definido para se aproximar delas, como por exemplo, legendas explicativas, que para ele, são indicadores de um caminho, diferentes dos títulos de um quadro. É justamente neste sentido que o trabalho realizado pelo Instituto possui uma grande importância, principalmente quanto a sua iniciativa a preservação histórica das fotografias dos séculos XIX e XX; assim como, suas digitalizações para que sejam disponíveis também no universo virtual.

Para Pierre Lévy, é preciso realizar com maior urgência e pensar na virtualização. Porém, existem muitos intelectuais dispostos a espalhar a confusão e o pânico a respeito virtualização emergente da civilização.

“Uma das mais interessantes entre as vias abertas às pesquisas artísticas contemporâneas é provavelmente a descoberta e a exploração das novas formas de verdade obscuramente arrastadas pela dinâmica da virtualização”. (LÉVY, 2011, p. 148).

VIDA E OBRA DE HILDEGARD ROSENTHAL

As obras da fotógrafa suíça Hildegard Rosenthal (1913-1990), que integram o acervo do Instituto Moreira Salles (IMS), ajudou a estabelecer a memória iconográfica de São Paulo ao registrar a cidade na década de 1940. Nas suas fotografias, ela explorava uma São Paulo em total desenvolvimento populacional e industrial. As imagens de Hildegard apontam claramente sua opção pelo ser humano. Hildegard focava na(s) pessoa(s), presente(s) em quase todos os seus 3.4 mil negativos, registrando cenas urbanas de diversas cidades, tipos humanos e retratos de personalidades do meio cultural e artístico de sua época. Hildegard deixou seu país devido ao avanço do regime nazista que assombrava a Europa. No Brasil, foi uma das primeiras mulheres a atuar como fotojornalista.

Hildegard Rosenthal (1913-1990) viveu até a adolescência em Frankfurt, na Alemanha, onde estudou pedagogia de 1929 a 1933. Morou em Paris entre 1934 e 1935. De volta a Frankfurt, estudou fotografia com Paul Wolff (1887-1951), um especialista em câmeras de pequeno formato e técnicas de laboratório no Instituto Gaedel. Em consequência do regime nazista, veio para São Paulo em 1937. No mesmo ano, começou a trabalhar como orientadora de laboratório na empresa de materiais e serviços fotográficos Kosmos. Pouco tempo depois, foi contratada como fotojornalista pela agência Press Information, na qual passou a realizar reportagens para periódicos nacionais e internacionais. Nesse período, documentou São Paulo, Rio de Janeiro, o interior paulista e cidades do sul do Brasil. Além de retratar diversas personalidades da cena cultural e artística paulistana, como Lasar Segall (pintor) ([figura7](#)), Guilherme de Almeida (escritor), Alfredo Volpi (pintor), Yolanda Mohalyi (pintora), Anatol Rosenfeld (escritor e crítico de teatro alemão) e Jorge Amado (escritor). Segundo Boris Kossoy, suas fotos permaneceram pouco conhecidas quando foi “redescoberta” em 1974, pelo historiador de arte, Walter Zanini, que fez uma retrospectiva de sua obra no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). Segundo nos aponta Kossoy “Foi a partir

de então que se começou a perceber sua importância no contexto da história da fotografia no Brasil” (KOSSOY, 1980, p. 82).

Infelizmente não existem muitos registros a respeito da obra da fotógrafa, apenas um depoimento, realizado no Museu da Imagem e do Som, em que ela falou sobre sua trajetória pessoal e profissional. No ano 1996, o Instituto Moreira Salles adquire os mais de três mil negativos da fotógrafa, a fim de preservar sua memória e suas imagens.

“Com a aquisição, pelo Instituto Moreira Salles, do remanescente de seu acervo – e em função de seu tratamento adequado do ponto da conservação técnica e organização documental, fica preservado este importante elo da memória fotográfica de São Paulo dos anos 30/40, decisivo tanto para a iconografia paulista daquela época, como para a própria história da fotografia no Brasil.” (KOSSOY, 1980, p. 83).



7

Na imagem fotográfica de Hildegard, acima, o pintor Lasar Segall em seu estúdio, executando um retrato em uma de suas telas. É possível notarmos que tanto retratista, quanto retratado sentem-se à vontade com a presença da fotógrafa.

5.1

SEU LIVRO: METRÓPOLE HILDEGAR ROSENTHAL

O livro, *Metrópole Hildegard Rosenthal*, é uma publicação realizada pelo Instituto Moreira Salles que dá continuidade à coleção iniciada por *Paranoia*, de Wesley Duke Lee e Roberto Piva, *Sequências*, de Otto Stupakoff e *Norte*, Marcel Gautherot, com excelente impressão e acabamento. O livro possui mais de 100 imagens, extraídas dos 3 mil negativos do Instituto Moreira Salles, e é analisado em cinco capítulos: “Cenas Urbanas”, “Edifícios e Grafismos”, “Interior”, “Noite/Chuva” e “Retratos” que traçam uma pequena parte do acervo da fotógrafa pertencente ao IMS. A organização e texto de introdução são da historiadora Maria Luiza Ferreira de Oliveira. Segundo ela, Hildegard Rosenthal registrou o tecido urbano em plena transformação. Entretanto, vistos hoje, suas imagens tornaram-se uma memória importante na história da construção da cidade. Ela também fotografou cidades muito pequenas, como Pirapora do Bom Jesus, registrando circos, espetáculos populares, crianças locais e outras festividades encontrados no interior de São Paulo.

Segundo o fotógrafo, Juan Esteves, alguns dos registros de Hildegard, ([figura 5](#)) se comparam ao do famoso fotógrafo Húngaro, Brassai (ou seu verdadeiro nome, Gyula Halász, 1889-1984) que viveu em Paris registrando o cotidiano e as noites chuvosas parisienses ([figura 6](#)). Em suas análises, Esteves aponta que Rosenthal também se interessou pela noite da metrópole, diferentemente da São Paulo diurna. Segundo a observação da historiadora Maria Luzia, especialmente com os reflexos formados pelas poças de chuva.



8



9

Há também uma série com poucas fotos de autorretratos, onde ela aparece na cozinha, ao telefone e escrevendo, sempre com um cigarro na boca. Oposto a estes, de *femme fatale* com luvas e rede no rosto, como abaixo na [\(figura 7\)](#).



10

Nas fotos de Hildegard como afirma Oliveira, “Hildegard procurou um novo ritmo para seu registro cotidiano.” (METRÓPOLE, Hildegard Rosenthal).

HILDEGARD ROSENTHAL E SEUS PERSONAGENS DO COTIDIANO

Segundo o argentino Alberto Manguel, autor do livro *Lendo Imagens* (2001), as pinturas, esculturas, fotografias, entre outros tipos de obras, podem ser pesquisados como narrativas históricas, aguardando um narrador que possa interpretá-las. Ele acredita que quando lemos imagens, assumimos sobre elas uma posição temporal, através da arte de narrar histórias de amor ou ódio, atribuindo sobre elas, histórias infinitas e inesgotáveis. Porém, nenhuma narrativa por uma imagem é definitiva ou exclusiva. Ainda em suas conclusões, podemos observar mais ou menos informações em uma imagem, examinando profundamente. Sendo assim, possível descobrir mais evidências ou, até mesmo, associando e combinando imagens de outros autores e estilos artísticos.

Para a doutora Analise Dutra Pillar, que segue a linha de pesquisa em arte e educação na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, há múltiplas definições de imagens. Para ela, hoje, a imagem é um elemento central da comunicação por possuir uma ampla difusão e se multiplicar repetidamente, fazendo com que as imagens prolonguem sua existência no tempo.

“Construímos nossa narrativa por meio de ecos de outras narrativas, por meio de ilusão do auto reflexo, por meio do conhecimento técnico e histórico, por meio da fofoca, dos devaneios, dos preconceitos, da iluminação, dos escrúpulos, da ingenuidade, da compaixão, do engenho.”
(MANGUEL, 2001, p. 28).

Nesse sentido, as imagens escolhidas para as narrativas de Hildegard Rosenthal constroem a memória fotográfica da São Paulo, na década de 40, em plena expansão populacional e industrial, que transformaria a capital paulista numa metrópole. Como propõe Manguel, as possibilidades narrativas das imagens de Rosenthal são inúmeras. Nelas ressaltam a qualidade estética sobre um olhar

peculiar e estrangeiro em torno da cidade e seus habitantes como, por exemplo, em um de seus flagras, em que duas meninas orientais (parecendo ser irmãs), tomam sorvete de palito na rua (talvez de uma sorveteria ou de um vendedor de ambulante) com suas roupas idênticas: vestido escuro, camisas brancas com gola e laço (possivelmente estudantes de um colégio), no bairro da liberdade em São Paulo (1940) conforme o título da obra (figura 8).

“Eu não uso equipamento, eu uso uma câmera, pois não quero depender de equipamentos, isso me irrita. Uso a minha sensibilidade, os meus olhos e a luz.” (METRÓPOLE, Hildegard Rosenthal).



11

Em um outro momento de captura fotográfica (figura 9) realizado por Rosenthal no mesmo bairro da foto anterior, mais especificamente, na Confeitaria e Sorveteria Motomu. Ao centro da imagem, três moças (bem enfeitadas com vestidos e saltos altos) saem da sorveteria. Aparentemente realizando um passeio, enquanto

um rapaz parado de terno e gravata toma sorvete na frente da sorveteria. Vale a pena notarmos que no canto direito da imagem, existe uma garotinha, varrendo a entrada de uma casa, onde há uma placa, logo acima, com a ilustração de um bebê e escrito “parteira”. Algumas dessas mulheres atuavam como profissionais ou não em obstetrícia; popularmente chamadas de parteiras, trabalhavam de forma autônoma, realizando os partos na casa das clientes e muitas delas auxiliavam médicos na hora do nascimento dos bebês.



12

Hildegard também não deixou de registrar as crianças pobres, como na [\(figura 10\)](#), retratando um carregador na feira. Ela não se preocupou com a ideia de nitidez ao fundo da imagem, como podemos observar na imagem do garoto com a feira desfocada ao fundo. Esse efeito de pouca nitidez é causado pela objetiva da câmera fotográfica, chamado tecnicamente de profundidade de campo. Muitos fotógrafos utilizam esse recurso técnico para dar uma linguagem mais pessoal para suas fotos, assim como a inclinação da câmera fotográfica, como podemos observar na mesma imagem.

“Trabalho muito com o campo, eu não tenho dúvidas em deixar a frente e o fundo sem nitidez, eu acho que isso dá vida às coisas, se nós temos tudo nítido de frente para trás, não se vive.” (METRÓPOLE, Hildegard Rosenthal).



13

Segundo a historiadora Maria Luiza, Hildegard declarou certa vez que

crianças eram seu assunto preferido e o que fazia de melhor.



Nesta fotomontagem (figura 11) do menino vendendo o jornal Folha da Manhã. O jornal Folha começou sua história em 1921 com a Folha da Manhã e a Folha da Noite. Após 24 anos, surge a Folha da Tarde. Em 1º de janeiro de 1960, os três títulos da empresa se fundem e surge o jornal Folha de São Paulo.

“São raros os exemplos de fotomontagens na obra de Hildebrandt, apesar de ela afirmar: “eu fiz [...] fotomontagens, que naquela época [...] não se conhecia”. De qualquer modo, pelo exemplar conhecido (o de um menino gigante jornaleiro, distribuindo o Jornal da Manhã pelas ruas, muito acima dos edifícios), é de se crer que as fotomontagens de Hildebrandt se voltassem mais em direção do experimentalismo característico daqueles anos do que num sentido propriamente político.” (KOSSOY, 1980, p. 91).

Em sua fotomontagem, Hildegard, embora a imagem não apresente uma conotação política, fica clara sua influenciada pelo movimento dadaísta da Alemanha. Recortes de jornais e fotografias eram utilizados, pelo movimento, para as fotomontagens como arma incisiva e irônica contra o governo. Na imagem acima, é mostrada uma São Paulo em plena transformação. A cidade convivia com construções novas, como acima do lado esquerdo ao fundo, o imponente Edifício Martinelli. Atrás do garoto está a famosa Av. São João. Nesta mesma década, começariam os projetos de Prestes Maia, e São Paulo, conseqüentemente, começa a sofrer fortes mudanças.



15

Na ([figura 12](#)) vemos no primeiro plano dois guardas caminhando no Viaduto do Chá com edifício Martinelli ao fundo (1942). Um deles não aparece devido ao enquadramento de Hildegard. Logo atrás dos guardas, quase no mesmo plano, uma elegante moça vestida com vestido preto posa para foto. As paineiras imperiais que se encontram entre o primeiro plano (guardas e moça) e o segundo plano (Edifício Martinelli) são do Vale do Anhangabaú, espaço onde existia um parque. Em 1930, o parque foi excluído e substituído por uma via expressa.

“Nas fotos de Hildegrad, é de se notar o cuidado na representação feminina, sempre valorizada e independente; uma mulher que assim, como ela própria, deveria trabalhar, mas também guardar um certo mistério, como o que transparece em seu auto-retrato.” (KOSSOY, 1980, p. 97).

Segundo Kossoy, o conjunto de imagens de Hildegard representa um sólido registro da memória arquitetônica da cidade, assim com o elemento humano simboliza o movimento das ruas. Comprova-se tal fato, por ela ter registrado pessoas de diferentes classes socioeconômicas, desde os mais bem vestidos, à gente simples nas feiras livres. Para ele, é incontestável que Hildegard Rosenthal estabeleceu um jeito de realizar fotorreportagens no país, especialmente por ela ter sido, uma das pioneiras no fotojornalismo brasileiro.

CONCLUSÃO

Este capítulo não tem como finalidade dar uma resposta conclusiva sobre a historiografia das imagens fotográficas nos meios digitais, mas possibilitar sua reflexão e sua importância, já que a fotografia passou a ser uma fonte de pesquisa histórica. Apontar iniciativas como do Instituto Moreira Salles quanto à preservação e digitalização da memória contida nas imagens de grandes fotógrafos brasileiros (que fazem parte de seu acervo) é de extrema relevância. Assim, como mostrar suas obras, como foi feito com Hildegard Rosenthal, e suas possíveis interpretações não só em relação às cidades que fotografava, mas, também, com os personagens. Assim como a vendedora de peixes da fotografia de David Octavius Hill (analisado no capítulo 2), apesar do passar dos anos, a personagem ainda continua ser um dos pontos instigantes que faz pensar quem ela foi, onde morava e que tipo de vida tinha. O mesmo ocorre com os personagens de Hildegard Rosenthal. Provavelmente, se esses mesmos personagens registrados pela fotógrafa fossem retratados por pinturas, os questionamentos e as possíveis interpretações seriam totalmente distintos. A fotografia como registro, colocado por Susan Sontag (também no capítulo 3), faz com que ela tenha uma importância histórica muito maior (como visto por Peter Burke no capítulo 2).

Resgatar a memória social é ao mesmo tempo discutir e valorizar o cotidiano e o cidadão comum através das leituras de imagens fotográficas, sejam elas impressas ou digitalizadas. Pesquisar além de fatos políticos e econômicos (como apresentado no capítulo 2 através da pesquisadora Veruska Anacirema Santos da Silva) faz parte da pesquisa do historiador. Este trabalho, portanto, tem como intuito instigar a pesquisa de imagens para historiadores, seja através de instituições, seja por meio dos acervos pessoais. Sobretudo, encorajar historiadores à leitura e interpretações de imagens fotográficas, pois elas nos mostram muito mais do que meras ilustrações. A capacidade do seu uso e uma interpretação profunda será fundamental para historiadores que estarão pesquisando sobre o tempo atual, ou melhor, a “modernidade líquida”. Pensar e fazer algo novo para a historiografia, através da iconografia fotográfica, poderá ter muito a narrar para as futuras gerações.

REFERÊNCIA DAS IMAGENS

1 Foto de Joseph Nicéphore Niepce *'View from the Window at Le Gras'*. França, 1826.

Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2012/12/primeira-fotografia-da-historia-e-exposta-na-alemanha.html>>. Acesso em: 01 abr. 2013.

2 Gravura datada de 24 de Janeiro de 1545 com a inscrição: Solis Designium (Desenho do Sol) demonstrando o principio da Câmara Escura de Orifício.

Disponível em: <<http://fotografia-como-arte.blogspot.com.br/2011/10/camera-escura-o-principio-da-fotografia.html>>. Acesso em: 01 abr. 2013.

3 Uma das primeiras propagandas da Kodak, com o slogan: “*Você aperta o botão e nós fazemos o resto*”, criado por George Eastman.

Disponível em: <<http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/historia-da-kodak/historia-da-kodak-2.php>>. Acesso em 01 abr. 2013.

4 Fotografia de David Octavius Hill, *the First General Assembly of the Free Church of Scotland; signing the Act of Seperation and Deed of Demission - 18th May 1843 (D.O. Hill RSA)*.

Disponível em: <<http://www.gla.ac.uk/services/specialcollections/collectionsa-z/hilladamson/hilladamsonbiographies/>>. Acesso em: 12 mai. 2013.

5 Fotografia do instituto Moreira Salles. Foto: divulgação.

Disponível em: <<http://www.uniqmagazine.com.br/patrimonio-do-rio-instituto-moreira-salles/>>. Acesso em: 14 jul. 2013.

6 Fotografia de Marc Ferrez/ Instituto Moreira Salles, *Entrada da baía, Rio de Janeiro, 1880*.

Disponível em: <<http://www.faap.br/hotsites/panoramas/english.asp>>. Acesso em: 14 jul. 2013.

7 Fotografia de Hildegard Rosenthal/Instituto Moreira Salles, *Lasar Segall, São Paulo, SP 1939 -1941*.

Disponível em: <<http://www.colecaopirellimasp.art.br/autores/108/obra/388>>. Acesso em: 14 jul. 2013.

8 Fotografia de Hildegard Rosenthal/Instituto Moreira Salles, *Viaduto do Chá; ao fundo, à esquerda, o edifício do Mappin, São Paulo, SP, 1940*.

Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/blog/sobre-imagens/mulheres/a-sao-paulo-de-hildegard-rosenthal/>>. Acesso em: 14 jul. 2013.

9 Fotografia de Brassai, *Paris by night, 1930*.

Disponível em: <<http://thinkingform.com/2011/09/09/thinking-brassai-09-09-1899/>>. Acesso em: 14 jul. 2013.

10 Fotografia de Hildegard Rosenthal/Instituto Moreira Salles, *autorretrato, 1940*.

Disponível em: <<http://bibli.org/page/266/>>. Acesso em: 14 jul. 2013.

11 Fotografia de Hildegard Rosenthal/Instituto Moreira Salles, *Meninas no Bairro da Liberdade, São Paulo, SP, 1940*.

Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/blog/sobre-imagens/mulheres/a-sao-paulo-de-hildegard-rosenthal/>>. Acesso em: 14 jul. 2013.

12 Fotografia de Hildegard Rosenthal/Instituto Moreira Salles, *Confeitaria no Bairro da Liberdade, São Paulo, SP, 1940*.

Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/blog/sobre-imagens/mulheres/a-sao-paulo-de-hildegard-rosenthal/>>. Acesso em: 14 jul. 2013.

13 Fotografia de Hildegard Rosenthal/Instituto Moreira Salles, *Carregador de Feira, São Paulo, SP, 1940*.

Disponível em: <<http://blogillustratus.blogspot.com.br/2010/03/hildegard-baum-rosenthal.html>>. Acesso em: 14 jul. 2013.

14 Fotografia de Hildegard Rosenthal/Instituto Moreira Salles, *Menino Jornaleiro – Fotomontagem, 1940.*

Disponível em: <<http://www.elfikurten.com.br/2013/01/centenarios-de-2013-obras-e.html>>. Acesso em: 14 jul. 2013.

15 Fotografia de Hildegard Rosenthal/Instituto Moreira Salles, *Viaduto do Chá com Edifício Martinelli ao fundo, São Paulo, SP, 1942.*

Disponível em: < <http://www.elfikurten.com.br/2013/01/centenarios-de-2013-obras-e.html>>. Acesso em: 14 jul. 2013.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Maria Margarida de. *Introdução à metodologia do trabalho científico*. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2001.

BARBOSA, Ana Mae (Org.). *Inquietações e mudanças no ensino da arte*. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2007.

BAUMAN, Zygmund. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BORGES, Maria Eliza Linhares. *História & Fotografia*. 3. ed. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2011.

BURKE, Peter. *A revolução francesa da historiografia: A Escola dos Annales (1929-1989)*. São Paulo: UNESP.

_____ *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

INNARELLI, Humberto Celeste. *Preservação digital e seus dez mandamentos*. Distrito Federal: SENAC, 2007.

KOSSOY, Borris. *Hercules Florence: 1833, a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. Cotia, SP: Ateliê editorial, 2007.

_____ *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1980.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 2011.

_____ *O que é o virtual*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2011.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

OLIVEIRA, Maria Luiza Ferreira de. *Metrópole / Hildegard Rosenthal*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

SHIMODA, Flavio. *Imagem fotográfica*. Campinas, SP: Alínea, 2009.

VIEIRA, Maria do Pilar de Araujo; PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha. KHOURY, Yara Maria Aun. *A pesquisa em história*. 4. ed. São Paulo: Editora Ática, 2003.

MÍDIAS ELETRÔNCAS:

ALMEIDA, Fabio Chang. *O historiador e as fontes digitais: Uma visão a cerca da internet como fonte primária para pesquisas históricas*. X Encontro estadual de história. Santa Maria, RS, 2010.

Disponível em: <<http://www.academia.edu/424584/O>>. Acesso em: 01 out. 2011.

ABREU, Ana Lucia de. *Acondicionamento e guarda de acervos fotográficos*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2000.

Disponível em: <<http://www.bn.br/portal/arquivos/pdf/manual1.pdf>> e <<http://www.bn.br/portal/arquivos/pdf/manual2.pdf>>. Acesso em: 01 out. 2011.

ESTEVES, Juan. *Metrópole por Juan Esteves*.

Disponível em: <<http://paratyemfoco.com/blog/2010/02/metropoles-de-hildegard-rosenthal-por-juan-esteves/>>. Acesso em: 01 jun. 2013.

FERREIRA, Miguel. *Introdução à preservação digital - Conceitos, Estratégias e Actuais Consensos*. Guimarães: Escola de Engenharia da Universidade do Minho, 2006.

Disponível em: <<http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/5820/1/livro.pdf>>. Acesso em: 24 set. 2011.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: *Enciclopédia Einaudi*. Vol. I: Memória – História. P. 51-86.

Disponível em: < <http://flanelografo.com.br>>. Acesso em 10 abr. 2013.

RANGEL, Livia de Azevedo S. *A historiografia contemporânea, do papel à era digital*. Universidade Federal de Ouro Preto.

Disponível em: < <http://www.seminariodehistoria.ufop.br/7snhh/>>. Acesso em: 12 out. 2011.

SALLES, Instituto Moreira

Disponível em: < <http://ims.uol.com.br/Sobre-IMS/D259>>. Acesso em: 25 jun. 2012.

SILVA, Veruska Anacirema Santos da. *Cinema como semióforo e suas contribuições na formação de memórias sociais*. Revista online do grupo de pesquisa e estudos em cinema e literatura.

Disponível em: < <http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/BaleianaRede/Edicao05/2-semioforo.pdf>>. Acesso em 10 abr. 2013.

SCHIAVINATTO, Iara Lis. *Sobre o campo da visibilidade: entre o passado e o futuro*. Universidad autónoma del Estado de México.

Disponível em: < <http://estudiosterritoriales.org/articulo.oa?id=27315210>>. Acesso em 04 abr. 2013.

SHISLER, Millard. *Digitalização e arquivamento de imagens digitais*. Universidade de São Paulo.

Disponível em: <<http://bibliotecadaeca.wordpress.com/2011/04/05/digitalizacao-e-arquivamento-de-imagens-digitais-com-millard-schisler/>>. Acesso em: 27 jun. 2012.