

História e documento: fato ou fábula?

History and document: fact or fable?

Lucrécia D'Alessio Ferrara¹

ldferrara@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4727-9817>

Maria Cecília Conte Carboni²

cicacarboni@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2404-4484>

Resumo: Este artigo propõe repensar o uso e a interpretação da fotografia enquanto documento histórico. Considerando que a fotografia vai além do registro, promovendo a possibilidade de construção de outra narrativa do evento histórico, o artigo estuda o uso tradicional da fotografia como documento histórico fiel aos fatos. Para o desenvolvimento dessa análise, o conceito de acontecimento mostrou-se eficaz ao ponderar que a fotografia pode ser, ao mesmo tempo, uma forma de registro e, como consequência, documento histórico, mas é necessário considerar que, ao registrar, o olhar fotográfico intervém sobre a narrativa do fato e propõe à Teoria da História a possibilidade de considerar outra interpretação. Nesse sentido, proporciona à História enquanto área de investigação a revisão de sua contribuição científica. O objetivo dessa investigação encontra apoio nas reflexões de vários autores, como: Carlo Ginzburg com seu conceito de rastro, François Dosse com o conceito de acontecimento, assim como Walter Benjamin no debate sobre o conceito de história, além de Lucrécia Ferrara e Tatiana Pontes na análise da linguagem fotográfica como possibilidade de comunicar a realidade. Como exemplo desse desempenho da fotografia, utilizou-se a documentação conservada em acervos de imagens relativos à Revolta de 1924, ocorrida em São Paulo.

Palavras-chave: documento histórico, fotografia, acontecimento, Revolta de 1924, fabulação

Abstract: This article proposes to rethink the use and the interpretation of photography as a historical document. Considering that photography goes beyond the register, enabling the creation of another narrative about the historical event, this piece studies the traditional use of photography as a historical document faithful to the facts. For the development of this analysis, the notion of happening seems to be effective when pondering that photography can be, at the same time, a way of register and, as a consequence, a historical document, but it must be considered that, when the register take place, the photographic view interferes in the narrative of the fact and offers the Theory of History a possibility to consider another version. In this sense, it provides for History, as a research area, a review of its scientific contribution. The aim of this investigation finds support in the thinking of several authors such as: Carlo Ginzburg with his concept of trace, François Dosse with his concept of happening, Walter Benjamin in the discussion about the concept of history, and also Lucrécia Ferrara and Tatiana Pontes in the analysis

1 Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Pós-Graduação de Comunicação e Semiótica. Rua Ministro de Godoy, n° 969, 4º andar, sala 4A-08. Bairro Perdizes. 05015-901, São Paulo, São Paulo, Brasil.

2 Centro Universitário das Américas – FAM, Departamento de Comunicação Social. Rua Augusta, n° 973. Bairro Consolação. 01304-001, São Paulo, São Paulo, Brasil.

of photographic language as a possibility to communicate reality. As an example of this performance of photography, we used a documentation found in photographic archives related to the Revolt of 1924 that occurred in São Paulo.

Keywords: historical document, photograph, happening, Revolt of 1924, fabulation.

1. Fotografia e sua ambiguidade

Na virada do século XIX para o XX, a técnica fotográfica popularizou-se por fixar imagens, e isso lhe deu, por muito tempo, o peso de ser apenas registro documental. Tal entusiasmo talvez venha da necessidade do homem de reproduzir a natureza, o real e, ao mesmo tempo, deixar uma marca que represente sua permanência no mundo, livrando-o do esquecimento. Não por acaso, o surgimento da fotografia se dá durante a revolução industrial e registrou as consequências daquela transformação social: “A fotografia é uma construção humana operando por meio da aquisição de imagens captadas por um aparelho que retém informações luminosas do ambiente, dando a impressão de que o reproduz” (Camargo e Munhoz, 2014, p. 190). Dessa forma, o começo do século XX registra profunda transformação na experiência comunicativa inaugurada pela fotografia.

Em 1912, Eugène Atget fotografou um grupo de pessoas observando um eclipse, em Paris. Tempos depois, Man Ray quis utilizar essa fotografia na revista *La Révolution Surréaliste*, e Atget se recusou a receber os respectivos créditos, afirmando que fazia meros registros, ou seja, não compreendia e nem creditava valor à fotografia enquanto cópia da realidade. “Atget foi um ator que retirou a máscara, descontente com sua profissão, e tentou, igualmente, desmascarar a realidade” (Benjamin, 1996, p. 100).

Os signos fotográficos representam um fato real e, como tal, estão no lugar de algo. Como uma substituição, o signo não é capaz de ser o fato ou mesmo traduzi-lo em seu aspecto de realidade. Essa substituição pode ser mais complexa, pode revelar outras camadas mais ricas de sentidos, não só pela luz, mas também pela sombra, não só pela presença registrada, mas também pela ausência.

Quando se discute a relação entre luz e sombra na fotografia como algo relevante para o registro, falamos da relação técnica que dá origem à fotografia. É através da luz que se permite entrar no aparelho, que a imagem se realiza, se fixa na película ou em um cartão de memória. Entretanto, como sabemos, para que haja luz, é necessário sombra e ela própria pode ser responsável por alguma

“escrita” na fotografia, por exemplo numa fotografia em que se utilize o recurso do contraste; nesse caso, coexistem luz e sombra, aumentando a dramaticidade da cena³.

No registro fotográfico, a presença da imagem é, sem dúvida, o momento mais esperado dessa operação. Com ela, o desejo do visível é protagonista, registra-se para ver e, muitas vezes, guardar e possuir. E quando a fotografia também registra o que, a princípio, não se vê ou não se espera encontrar nela, por estar condicionada a uma noção de presença? Daí, muitas vezes, a surpresa quando a fotografia mostra um invisível ou inesperado real e, desse inesperado, revela-se o ausente e fica inevitavelmente instaurada, talvez, a questão mais polêmica sobre a fotografia, aquela que questiona o domínio do registro ou sua possível falsidade ou fragilidade representativa. Nos dois casos, a fotografia é capaz de trazer outras faces da realidade que vão além do registro. “A fotografia traz, na sua reflexão epistemológica, as marcas da indecidibilidade de sua vocação.” (Barros, 2014, p. 27).

Ao contrário de uma marca representativa, essa estranha marca indecível seria a tradução da veracidade, da comprovação e da evidência, ou revelaria a criação e a subjetividade do fotógrafo como dados ficcionais? A indecidibilidade vem da impossibilidade de se afirmar ser apenas uma marca ou outra. O que é possível dizer é que a fotografia se utiliza dessa ambígua relação entre fidelidade e ultrapassagem do real. Ou ainda, como aponta Boris Kossoy, “Toda fotografia representa o testemunho de uma criação. Por outro lado, ela representará sempre a criação de um testemunho” (Kossoy, 2014, p. 54)

A fotografia promove registro de uma dada situação – física e quimicamente ela consegue cumprir o contrato que lhe deu origem – superando as tentativas que a pintura emprendia em fazer uma cópia da realidade. Entretanto, o discurso, ainda comum em torno da fotografia, pode construir conceitos que a transforma em comprovação de fatos, testemunha de contexto, constatação da experiência ou registro de realidade. Ainda que alguns autores tenham superado essa noção de fotografia como registro da realidade, ela ainda paira, às vezes sutilmente, como um modo de pensar aquela forma de registro.

³ Ainda que esse não seja o tema abordado pelo artigo, vale lembrar que o jogo entre luz e sombra foi explorado pela pintura dos séculos XVII e XVIII e pode ser verificado na obra de Caravaggio ou de outros artistas ao longo de diversos movimentos.

Essa compreensão do desempenho da fotografia, muitas vezes meramente ilustrativa e isenta de problematização, pode estar presente no campo da História e da Comunicação. Muitas vezes, o uso da fotografia tem função auxiliar em pesquisas acadêmicas, sobretudo naquelas que operam com metodologias etnográficas. Ou seja, a fotografia registra o real, mas não é assumida de modo etnográfico.

Considerando sua natureza polissêmica e dependendo de quem faz sua leitura e para qual fim, observa-se que a fotografia permite a possibilidade de reconhecimentos, revelações e ampliações que vão além do documental. Uma mesma fotografia pode estar em diferentes momentos nas folhas de um jornal com função noticiosa e, depois, num museu, numa exposição artística, por exemplo. Assim, diferentes pessoas irão atribuir vários significados a uma mesma imagem, mas não se trata aqui de questionar a autenticidade da fotografia, pois, segundo Meneses, esse “seria o fator de pouca relevância para alterar a trajetória de consumo que ela teve” (Meneses, 2002, p. 139).

É possível, portanto, apreender informações que poderiam passar despercebidas, ver o que primeiramente não foi visto, ou que sequer tenha sido notado, o que demonstra que a fotografia vai além da simples cópia do referente. A finalidade da fotografia não se encerra no registro, ao contrário, é sua porta de entrada, pois o registro se constrói, também, através de elementos, aparentemente, negligenciados pela fruição da visualidade fotográfica. Os olhos podem ser negligentes ou desatentos, mas a fotografia revela uma dimensão invisível do mundo e das coisas. Ao abrir essas dimensões, outras potências se apresentam e revelam rastros de uma realidade localizada exatamente no que se mostra, mas não se vê. A partir dessa constatação, perguntamos: poderia a fotografia documentar exatamente porque registra o irrelevante? Quando se insiste nas perguntas e não nas informações viciadas do referente, é possível ir além do próprio registro?

A própria fotografia é portadora da ambiguidade que a faz se equilibrar entre ser o registro fiel do real ou a máscara de um real, que se tornaria, então, simples virtualidade. Ela mesma propõe fissurar o cerco do referente inabalável em suas certezas e mostrar aquilo que nem sempre se quer ou se pode enxergar. “A percepção dessa ambígua condição da fotografia é fundamental para sua análise e estudo” (Kossoy, 2014, p. 53).

Alguns autores se referem a esses rastros como índices (Pierce, 1995) ou vestígios (Sontag, 2007), mas aqui chamaremos de rastro, inspirados pela reflexão realizada pelo historiador Carlo Ginzburg em sua obra *O fio e os rastros* (2006). É nesta obra também que Ginzburg afirma, de forma mais enfática, a necessidade de duvidar das fontes e documentos históricos. É necessário duvidar

da capacidade documental da fotografia. Não raro, muitos textos que têm como tema a fotografia desenvolvem uma análise feita nas entrelinhas dela, ou desvendam aspectos ocultos que precisam ser ressaltados. Nos dois casos, vai-se além da cena registrada.

Nota-se certo incômodo em tratar tal assunto, talvez pela dificuldade de nomear ou mesmo definir minimamente o que seria essa camada oculta, esse ir além da cena. O próprio incômodo revela o rompimento com a total objetividade fotográfica. A imagem fotográfica *registra*, mas de modo irônico: as chamadas objetivas, conjunto de lentes que compõem o aparato fotográfico, interferem na formação da imagem, quebrando e reorientando o sentido da informação luminosa (Machado, 2015).

Aspectos como esse dissolvem a ideia da comprovação, porque evidenciam como a imagem é formada e revelam o aparente enigma, que nada tem de enigmático, porque são rastros de uma aparência, elementos sutis que estão à deriva na visualidade fotográfica e que, a princípio, não são notados ou são pouco evidentes.

A fotografia, portanto, não pode ser o registro puro e simples de uma imanência do objeto: como produto humano, ela cria também com esses dados luminosos uma realidade que não existe fora dela, nem antes dela, mas precisamente nela (Machado, 2015, p. 48).

2. Fotografia como documento histórico

Por todas as características já indicadas sobre a fotografia, quando se escolhe olhar para o passado através dela, deve-se levar em consideração que ela irá, de alguma forma, furar o cerco da narrativa registrada, pois é da sua natureza mostrar aquilo que nem sempre se quer enxergar, ou mesmo não se vê a princípio no referente fotográfico. A presença da fotografia questiona as abordagens narrativas mais tradicionais que a história realiza diante dos documentos; isso se dá pela natureza fotográfica, ou seja, uma natureza que pretende ser cópia, mas que, na verdade, se presta a ser mais do que isso, pois desvela mais do que copia. Nesse sentido, a fotografia pode ampliar o arco investigativo da história e pode ser vista como um “código histórico-cultural no seio mesmo da vida social” (Meneses, 2002, p. 146).

Não falamos aqui da história da fotografia, mas da fotografia que pode contar história e, talvez, uma outra história. “Creio que não haveria exagero em dizer que sempre existiu um certo preconceito quanto à utilização da fotografia como fonte histórica ou instrumento de pesquisa” (Kossoy, 2014, p. 34).

A prática de contar uma outra história através do que a própria fotografia oferece exige outros caminhos epistemológicos. Através de uma pesquisa que se paute pela verificação empírica, que reúne experiência do olhar perceptivo e atento em busca de diferenças que não confirmam um conhecimento prévio, pode-se verificar ou explorar as características desse documento. Dessa forma, deve-se levar em conta que, em sua relação com a realidade, a fotografia não necessariamente é fiel ao registro e essa infidelidade pode levar ao questionamento da fotografia enquanto documento.

Na década de 70 do século XX, a Nova História trouxe outra compreensão sobre os documentos históricos quando passou a considerar e dar valor a documentos que, antes, eram considerados marginais, como a própria fotografia, diários pessoais ou mesmo elementos da cultura oral e narrativas ficcionais. Referência nesse artigo, Carlo Ginzburg valoriza cientificamente essa marginalidade, o que fica evidente nos livros *O queijo e os vermes* e *O fio e os rastros*. Em parâmetro próximo, Nicolau Sevcenko utiliza a literatura para analisar os acontecimentos e conflitos dos primeiros anos da República no Brasil⁴. Junto a esse novo pensamento da História, também se impôs outra maneira de entender o documento: valorizou-se o diálogo entre o conteúdo do documento, as intenções de quem o lê e o produz e os contextos em que vivem o autor do documento e o seu leitor. Ou ainda, um encontro entre a intencionalidade do fotógrafo ou do historiador e a potencialidade do documento, que não se identificam com um compromisso de atingir a verdade em seu sentido totalizante.

Ante esse debate, Pierre Nora (Le Goff e Nora, 1995) observou que a fotografia se insere como outra escrita da história, permitindo valorizar os arquivos visuais. Além de Nora, outras pesquisas começavam a ecoar nos trabalhos de Jacques Le Goff (1990), Marc Bloch (2002), Peter Burke (1991), Michel Frizot (2001), Roger Chartier (1993), entre outros. Le Goff aponta que o surgimento da imprensa modifica a maneira como construímos a memória, visto que esta, para o autor, é o lugar onde a história cresce.

Com o desenvolvimento de melhores técnicas de revelação e impressão, as fotografias passaram a ser mais utilizadas nos meios impressos. Os jornais passaram a utilizá-la como uma potente informação para os não alfabetizados, inclusive. Desse ponto de vista, se a história cresce no processo de memória, e a memória é o retorno ao tempo presente de algo do passado, a escolha daquilo que será visualizado e lembrado através da uma fotografia reforça o documento. De forma geral, a imprensa é um dos

meios que consolida a ideia de fotografia como documento comprobatório de certo evento ocorrido.

Mas se, segundo Le Goff, a história cresce no presente como lugar da memória, ou seja, como lugar daquilo que permanece, é necessário observar que a História segue construindo uma noção de documento que serve apenas para comprovar e não instigar outras compreensões e outras leituras sobre os eventos. Marc Bloch ressalta a impossibilidade de mudarmos o passado, mas aponta que “o conhecimento do passado é uma coisa em progresso, que incessantemente se transforma e se aperfeiçoa” (Bloch, 2002, p. 64). Ou seja, é possível refletir sobre os dados de um passado que nunca param de se transformar em possibilidade de futuro. Esse incessante progresso do passado sobre o tempo, de que fala Bloch, é a possibilidade de estabelecermos revisitações ao que parecia passado e se mostra, na verdade, um reservatório de outras possibilidades de conhecimento.

Sobre a permanência como lugar da memória e sobre a fotografia que se insere como outra escrita da história, Marc Augé faz, segundo Nora, importante apontamento: “Uma má memória é uma memória falsa, pintada, que nos cola ao presente e afasta o demasiado próximo para nos dar a ilusão da perspectiva” (Augé, 2001, p. 25-26). Uma falsa permanência pode gerar um descolamento real do presente, e, dessa forma, teríamos uma História criadora do passado como verdade; já uma permanência legítima oferece a possibilidade de interpretar o passado, e, assim, teríamos uma História que investiga as possibilidades de compreensão do tempo histórico. Não estaria fora desse panorama certa indecisão investigativa da História, e dessa indecisão, nasce a dúvida, existiria de fato uma ponderável diferença entre História e tempo histórico?

Peter Burke fala de protagonistas históricos que escapam da narrativa oficial: a História passou a ser feita no plural, considerando subjetividades, microfenômenos visuais, pessoas anônimas e o cotidiano, além de repensar os questionamentos feitos aos documentos, até então tidos como únicos portadores dos fatos. Portanto, dentro desse reservatório quase inesgotável, como aponta Burke, o aperfeiçoamento do passado, citado por Bloch, é revisto pelas lentes da pluralidade que constrói uma intrigante reversibilidade do tempo, onde toda camada do fato histórico importa e está a serviço desse aperfeiçoamento.

Contestando e perguntando sobre suas informações e veracidades, modificou-se a maneira como se utiliza o documento histórico, e foi possível, através de uma outra forma, pensar os elementos passíveis de interpretação, verificar como o modo de entender o documento possibilita

⁴ Ver em *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1983.

outros resultados. Ginzburg (2006) assinala, em algumas de suas obras, que não é nova a tendência de tangenciar a documentação histórica através de elementos inventados:

*A ideia de extrair elementos de informação histórica de textos inventados não era nova. Tentativas nessa direção podem ser encontradas também entre historiadores antigos. Tucídides, por exemplo, tentou reconstituir as dimensões das antigas navas gregas servindo-se do catálogo das navas da *Iliada* (Ginzburg, 2006, p. 83).*

Na mesma direção e dando mais volume ao pensamento de Ginzburg, em relação às interpretações sobre os documentos históricos, Le Goff lembra, “o documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder” (Le Goff, 1990, p. 495). Kornis aponta para a necessidade de produção de um olhar sobre a fonte que se opõe à relação ingênua com o documento. A imagem “não ilustra nem reproduz a realidade, ela a reconstrói a partir de uma linguagem própria que é produzida num dado contexto histórico” (Kornis, 1992, p. 238); assim, em um olhar não ingênuo para a fonte, podem-se apreender comportamentos, visões de mundo, valores, identidades e ideologias de uma sociedade.

Em sua obra *O queijo e os vermes* (1998), e anterior a *Ofício e os rastros* (2006), Carlo Ginzburg investiga por que um moleiro pouco alfabetizado, morador de uma aldeia ao norte da Itália, foi vítima da Inquisição medieval como decorrência das suas interpretações da história. Naquele contexto, foi preso e insistentemente interpelado sobre sua curiosa visão de mundo: para ele, o mundo tinha origem na putrefação. Essa era a acusação que o tornou réu durante a Inquisição. O autor conta que em nenhum dos documentos consultados estava descrita a forma de compreensão que o moleiro tinha de suas leituras. O que o autor inteligentemente percebe é que o acusado deformava “palavras e frases; justapunha passagens diversas, fazendo explodir analogias fulminantes” (Ginzburg, 1998, p. 116), mas nada disso constava em documentos: foi necessário que o pesquisador Ginzburg fizesse suas próprias leituras e construísse suas próprias inferências.

O documento traz consigo a possibilidade de expor quem faz sua leitura e a época em que foi feita, o que significa também ressaltar toda parcialidade presente em interpretações de documentos históricos. “[...] as hipóteses, as dúvidas, as incertezas tornavam-se parte da narração; a busca da verdade torna-se parte da exposição da verdade obtida (e necessariamente incompleta)” (Ginzburg, 1998, p. 265).

A fotografia é um registro elaborado por um sujeito que fala sobre si mesmo, sobre seu tempo, mas tem a capacidade de registrar o que o olho humano, muitas vezes, não registra; portanto, ela também se autoregistra, e esse é o dado novo que a fotografia apresenta enquanto documento histórico. Outros tipos de documentos também falam sobre seus autores, seus contextos, mas dificilmente têm a possibilidade de revelar, através da visualidade, algo que a percepção humana não conseguiu perceber; desse modo, coloca em questão as verdades obtidas. Suas verdades incompletas, carregadas de hipóteses e incertezas, incomodam os fatos históricos e a própria produção historiográfica, pois fotografias podem não confirmar os fatos, mas colocá-los em dúvida. Não por acaso, a afirmação de Kossoy necessita ser levada em consideração; “creio que não haveria exagero em dizer que sempre existiu um certo preconceito quanto à utilização da fotografia como fonte histórica ou instrumento de pesquisa” (Kossoy, 2014, p. 34).

3. A história da Revolta de 1924 e suas fotografias

A Revolta faz parte de um conjunto de acontecimentos que abalaram os primeiros anos de República no Brasil. A São Paulo de 1924 é uma cidade em transformação, numa convivência entre o urbano e o rural em busca de uma definição de identidade e à procura de uma essência, “em curso de se tornar uma megalópole moderna” (Sevcenko, 1992, p. 18).

A estratégia dos tenentes revoltosos de 24 é posta em prática no dia 5 de julho:

Divididos em corpos de assalto, avançaram em direção ao largo do Palácio, onde se encontravam algumas secretarias de Estado e o próprio Palácio do Governo. Ainda no centro, ocuparam ruas, abrindo trincheiras, estendendo correntes e improvisando cercas de arame farpado, impedindo assim a circulação dos cidadãos (Cohen, 2007, p. 32).

Como nos lembram vários historiadores, entre eles Anna Maria Martinez Corrêa, a Revolta de 1924 não é um evento isolado. A tentativa de tomada do Forte de Copacabana em 1922, no Rio de Janeiro, a revolta do Rio Grande do Sul, em 1923, a Revolta de 1924 em São Paulo ou a formação da Coluna Prestes, a partir de 1925, revelam o clima de convulsão social e política que se seguiu até a Revolução de 1930⁵. Esses eventos são elos

⁵ Depois de assumir a presidência, Getúlio Vargas esteve à frente de um governo provisório e, por quatro anos, o país permaneceu sem uma constituição federal. Essa lacuna redundou, entre diversos fatores, em outro acontecimento de relevo para São Paulo: a já mencionada Revolução Constitucionalista, em 1932.

de uma corrente de acontecimentos intimamente ligados e fundadores da história recente brasileira. Mas tratá-los isoladamente ou cronologicamente divididos não responde às demandas de interpretação sobre o acontecimento.

O conceito de acontecimento é desafiador, justamente pelo fato de ter ligações com o abstrato, com o campo das virtualidades e, ao mesmo tempo, estabelecer relações com contextos, ou seja, com o campo do concreto. Inevitavelmente quando falamos do campo contextual, falamos de eventos históricos, que podem ser analisados isoladamente, fazendo passar despercebidos, elementos que se articulam e podem atravessar esses eventos, dando lugar ao acontecimento. E, sendo assim, articula-se coerentemente o que se encontrava desarticulado, indo além do evento e se servindo dele.

Entretanto, se compreendermos o acontecimento enquanto devir, ou seja, o tornar-se algo, de natureza evolutiva e não cronológica (Ferrara, 2018), compreende-se que todo tipo de transformação é possível e ocorrerá em movimento permanente. Também é fundamental compreender que sua natureza é da imprevisibilidade e, portanto, é voltado para o futuro, “a partir da brecha que ele forma entre passado e futuro” (Dosse, 2010, p. 100). Essa característica do acontecimento é desarticuladora de certezas sobre eventos históricos e, ao mesmo tempo, propõe outra articulação sobre eles; simultaneamente, lança dúvidas sobre seu uso no contexto histórico e no próprio campo da História. Não se trata de tentar definir o acontecimento através do contexto, mas é “o acontecimento que, através de sua capacidade em romper com a estrutura causal, esclarece seu próprio contexto” (Dosse, 2010, p. 99).

No caso da Revolta de 1924 e dos outros eventos citados, é possível notar que, através do conceito de acontecimento, há articulação entre eles e, neste caso, não guardam nenhuma semelhança com o conceito de evento. O evento apresenta características como a descrição de um fato ocorrido, preso em períodos temporais definidos, isolados, e sua natureza é fixa, quase irreversível, muito distinta do acontecimento que não compreende definições e temporalidades e, como lembra Dosse, “excede em todos os sentidos o que é comprovado” (Dosse, 2010, p. 95). Sendo assim, o acontecimento pode propor outras reflexões cognitivas sobre o contexto.

Na virada do século XIX para o XX, a fotografia já não era mais uma novidade em São Paulo. Apesar de poucos, fotógrafos como Otto Rudolph Quaas, Marc Ferrez, Militão Augusto de Azevedo, Valério Vieira ou Vicenzo Pastore faziam registros da cidade no final do século XIX (Camargo; Mendes, 1992). Nessa época, “[...] meados dos anos 1920, as fotografias são, em sua maioria, de grande formato” (Fernandes, 2006, p. 11), e ainda com negativos de vidro, base flexível ou positivo em papel. As câmeras de grande formato eram robustas, pesadas e geralmente usadas em cima de um tripé. Sua presença e a do fotógrafo raramente eram despercebidas no ambiente. Em decorrência disso, muitas vezes, independentemente de serem realizadas em estúdio ou em local aberto, as fotografias não prescindiam da pose e, portanto, certo ar de artificialidade. Além do aspecto físico do equipamento, sua limitação técnica necessitava que as pessoas fotografadas ficassem imóveis, justamente para que o registro fosse bem feito. De um lado, prevaleceram nesse período os registros dos melhoramentos que o progresso trazia para a zona urbana e as novas construções, enquanto, de outro, os retratos de pessoas e famílias, algo muito mais privado e doméstico.

O conjunto de fotografias da Revolta de 1924 encontrado em quatro acervos de instituições diferentes é, por vezes, redundante em suas cenas, mas cumpre sua função enquanto registro; entretanto, se trabalharmos com elementos negligenciados na visualidade fotográfica e entendidos como rastros, podemos propor perguntas que extrapolam a ideia de registrar. A maioria mostra a destruição da cidade, efeito do conflito entre os tenentes revoltosos e as tropas federais. As fotografias aqui apresentadas estão nos acervos do Museu da Polícia Militar de São Paulo, Fundação de Saneamento e Energia, Instituto Moreira Salles e do jornal *O Estado de S. Paulo*. Nem todas, entretanto, têm autoria conhecida. Apenas duas séries do acervo do Instituto Moreira Salles foram creditadas aos fotógrafos Gustavo Prugner⁶ e A. de Barros Lobo⁷.

Pela proporção entre o total de fotografias e aquelas sem autoria, é preciso considerar que, ao lado dos fotógrafos profissionais, estavam os amadores, algo muito comum naquele período. Quando mencionamos os amadores, referimo-nos àqueles que não tinham a fotografia como ofício profissional, o que não significava

⁶ Gustavo Prugner foi fotógrafo e editor de cartões postais. Conforme depoimento de seu filho, “devido ao sucesso obtido fotografando a Revolução de julho (de 1924), passou a dedicar-se unicamente à produção de cartões postais”. Morreu em São Paulo, em 1931. <http://www.studium.iar.unicamp.br/21/07.html> - Acessado em 19/03/2018. Numa exposição sobre São Paulo promovida pelo Museu da Imagem e do Som, fotos da revolução foram atribuídas a Ginjo (Manuel) e a Geiser (Carlos). A exposição aconteceu no MIS, em fevereiro de 1975. <http://www.studium.iar.unicamp.br/21/07.html> - Acessado em 18/08/2020.

⁷ Aniceto de Barros Lobo, como ficou conhecido A. de Barros Lobo, “é figura importante para o entendimento do estatuto da fotografia profissional em São Paulo. Foi editor, jornalista e publicitário do primeiro periódico paulista sobre fotografia, a *Ilustração Fotográfica*, “uma revista científica mensal e de ensino de photographia e artes correlativas”. O primeiro número, de abril de 1919, vinha encartado junto do caderno *Ilustração* de São Paulo. [...] Os textos, todos escritos por Barros Lobo, tratavam de questões variadas em torno da profissionalização e da institucionalização da fotografia, debatendo direitos autorais, fotografia aérea e concursos, entre outros temas. Em 1914, surgem os primeiros anúncios do estúdio Photo Lobo em jornais. O estabelecimento se apresentava como uma agência jornalística, oferecendo reportagens fotográficas, serviços de reproduções e ampliações, além de distribuição e venda de fotografias para outros veículos de imprensa. Barros Lobo foi também fotógrafo das revistas *Pirralho* e *Careta*.” <https://ims.com.br/2017/01/14/conflitos-os-fotografos/>. Acessado em 18/08/2020.

não ter conhecimento da técnica ou da linguagem: “São muitos os indícios de que a produção amadora durante as três primeiras décadas foi mais intensa do que a registrada” (Camargo; Mendes, 1992, p. 65).

Nas fotografias dos militares e suas ações, vale ressaltar o possível acesso de alguns fotógrafos às tropas, tanto dos revoltosos como àquelas dos federais. Algumas poderiam funcionar como atestados de conquista ou reconquista de um ponto estratégico, com militares vitoriosos protagonizando a cena; outras mostram algo dos bastidores das ações, como os acampamentos, a cozinha improvisada ou os momentos de descanso. Surpreende que algumas fotografias, ainda que poucas, tentem simular uma tomada aérea, vista de um ponto alto da cidade, um prédio talvez, o que demonstra certa ousadia do fotógrafo para procurar um local com esse tipo de perspectiva e nele se posicionar. Diferentemente das narrativas de bomba, tiros e tensão no ar, descritas em publicações, matérias de jornal e diários pessoais, as fotografias podem indiciar outro tipo de interesse dos fotógrafos que não o do simples registro; elas podem indiciar também a convivência ativa entre a população e os combatentes, fotógrafos e câmeras fotográficas, revelando outra revolta ocorrida em São Paulo, em julho de 1924.

O fotógrafo é o vértice que possibilita a produção desses rastros orientadores e negligenciados, trazendo para o imanente uma aproximação mais do que física, para sugerir uma aproximação ideológica entre a população e esses combatentes, fazendo transparecer, além de distintos posicionamentos ideológicos, uma outra dimensão da fotografia, produzida distante do padrão das fotografias de cobertura de guerra, revelando a possibilidade de outro tipo de registro fotográfico, um que fabula, narrando outra Revolta.

O rastro é uma alavanca que mobiliza camadas profundas do evento histórico, porque tem base indagativa,

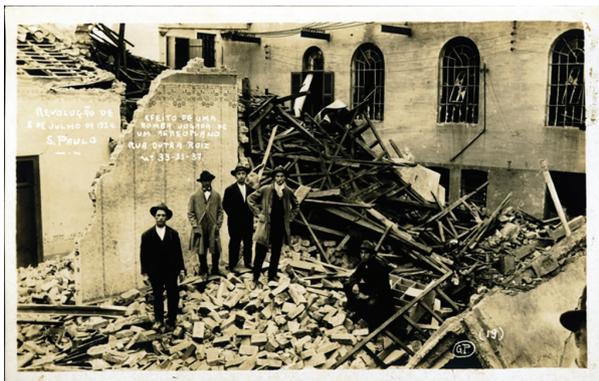


Figura 1: Gustavo Prugner, Efeito de uma bomba jogada de um aeroplano – Rua Dutra Roiz, n.33-35-37, São Paulo, 1924. Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles, São Paulo, 2015



Figura 2: Autoria desconhecida, Sepultura improvisada de revoltosos, à margem do rio Tietê, São Paulo, 1924. Fonte: Acervo Fundação Energia e Saneamento, São Paulo, 2015



Figura 3: Gustavo Prugner, Tropas legalistas de 1924, São Paulo, 1924. Fonte: Acervo Fundação Energia e Saneamento, São Paulo, 2015

nada afirma, mas pergunta. Sua pergunta mobiliza tanto, que alerta, estabelece uma ação e, por vezes, movimenta tanto que pode transformar o evento em acontecimento. Quando se insiste nas perguntas e não nas informações viciadas do referente, é possível criar outras possibilidades de ver e narrar as informações presentes no referente fotográfico, é possível fabular o próprio registro. Então perguntamos: que tipo de conflito foi esse? Como a cidade e seus moradores reagiram ao conflito? Não lhe atribuíram a gravidade devida? Não houve medo? Ou foi maior a pressa dos afazeres cotidianos? A possibilidade da dúvida, por si só, já nos aponta a falha da fotografia como documento histórico daquilo que registra.

Para Pierre Nora, a fotografia, assim como o próprio fotógrafo, estabelecem uma relação descontínua com o tempo passado (Le Goff e Nora, 1995), pois jogam com o tempo cronológico subvertendo sua lógica, indagando

sobre de que tempo fala a fotografia em questão. Já o historiador Paul Veyne nos lembra que os eventos são parciais, incompletos, laterais e que a história tem natureza lacunar. “Como um romance, a história seleciona, simplifica, organiza, faz com que um século caiba numa página e essa síntese da narrativa é tão espontânea quanto a da nossa memória, quando evocamos os dez últimos anos que vivemos” (Veyne, 1998, p. 18).

Entendemos fabulações como uma “atividade transdutora que, mais do que tradução, leva a reconhecer, ou conhecer outra vez, a realidade e o mundo” (Ferrara, 2018, p. 15). Isso significa rever as fotografias da Revolta e compreendê-las de outra forma em um conteúdo fotográfico que não a mostra. No momento em que se afirma que são as fotografias da Revolta ou que mostram a Revolta, elas passam a ser documento de fatos relativos ao evento, mas não necessariamente da própria Revolta. O que muda nesta colocação é o modo como as fotografias podem ser entendidas.

Veyne (1998) ainda lembra que nossa memória condensa o tempo de modo discreto, revela pontos que compõem os fatos, mas que passam despercebidos e, para serem iluminados, requisitam conexões que lhes permitam ganhar força. Essas conexões entre pontos discretos são rastros que falam de uma genealogia histórica entre fatos distantes no tempo, mas fazem ecoar, através da enunciação que os apresenta, a história de outro tempo e, então, o passado faz-se presente.

Genealogicamente, lê-se a história através de enunciações históricas distantes: “o curso dos acontecimentos não caminha numa rota traçada” (Veyne, 1998, p. 45). Os rastros podem revelar informações que ignorávamos por serem aparentemente algo irrelevante ou menor. Em análoga reflexão, Carlo Ginzburg (1989) propõe como fazer uma leitura para distinguir quadros originais de cópias ou mesmo atribuir a autoria correta do quadro ao seu autor:

[...] é preciso não se basear, como normalmente se faz, em características mais vistosas, portanto mais facilmente imitáveis, dos quadros: os olhos erguidos para o céu dos personagens de Perugino, o sorriso dos de Leonardo, e assim por diante. Pelo contrário, é necessário examinar os pormenores mais negligenciáveis, e menos influenciados pelas características da escola a que o pintor pertencia (Ginzburg, 1989, p. 144).

Lembramos aqui a ‘fábula do olhar’ de George Didi-Huberman (2010). O autor fala de um dentro e de um diante da imagem. Deve-se notar a ambivalência entre o estar diante e o estar dentro no caso das fotografias, pois o estar dentro das fotografias é de fato fazer as

perguntas, enquanto o estar diante é aceitá-la apenas como registro. Um estar entre é o lugar da ambivalência, “e essa desconfortável postura define toda a nossa experiência, quando se abre em nós o que nos olha no que vemos” (Didi-Huberman, 2010, p. 234).

As fotografias podem ser portadoras dessas costuras que possibilitam o entrelaçamento entre fatos registrados e novas narrativas, desveladas quando os rastros são iluminados. Portanto, os rastros são enunciados que se rearticulam em diferentes tempos e espaços através do acontecimento. Rastros não podem ser silenciados, pois reclamam e insistem em uma história alternativa àquela já narrada.

[[...] a fotografia revela nesse material os aspectos fisionômicos, mundos de imagens habitando as coisas mais minúsculas, suficientemente ocultas e significativas para encontrarem um refúgio nos sonhos diurnos, e que agora, tornando-se grandes e formuláveis, mostram que a diferença entre a técnica e a magia é uma variável totalmente histórica (Benjamin, 1996, p. 94-95).

Daí sua estranheza inicial e o estímulo que serviu como base para que novas perguntas fossem feitas sobre a fotografia, em especial àquelas que questionam seu valor único como documento: quando se revelam as coisas ocultas, capazes de gerar sonhos diurnos, a fotografia seria mesmo um documento?

A evidência de que houve de fato um conflito armado na cidade está atrelada ao discurso oficial produzido sobre o evento. O exercício de investigação de um evento histórico não significa repisar o já percorrido, é resultado de uma operação reflexiva que, por vezes e de modo estratégico, ignora certos fatos para, cognitivamente, estabelecer novas coordenações que podem levar a outras descobertas: quanto mais o evento se alarga, mais indefinição ganha, reduzindo-se as certezas em torno dele, tornando duvidoso aquilo que, um dia, se soube sobre ele.

A fotografia pode acontecimentalizar o evento, pois inverte esse acordo estatutário clássico que lhe deu status de evidência, ou seja, registra, mas nem sempre documenta. Lembramos que o fato de transformar o substantivo ‘acontecimento’ em verbo já evidencia a ação epistemológica. “[...] é necessário verificar que as polaridades desenvolvidas pelo verbal como sistemas de constrições atingem a comunicação e suas consequências epistemológicas” (Ferrara, 2018, p. 95). Ao transformar o substantivo em verbo, imprime-se a ação epistemológica necessária, enquanto modo de pensar. Sendo assim, a noção de acontecimento possibilita descomprimir e ampliar o evento histórico, retirando-o do isolamento e proporcionando nova coordenação entre fatos.

Diferentemente das fotografias clássicas de cobertura de guerra, que tendem a criar a ideia de testemunho ocular da história, ou, como aponta Ana Maria Mauad, a expressão olho da história, esse não é o caso das fotografias da Revolta de 1924.

*A expressão **O olho da história** foi tomada de empréstimo de Mathew Brady, chefe da equipe fotográfica que cobriu a Guerra Civil norte-americana, ao se relacionar à câmera fotográfica. As fotografias produzidas nos campos de batalha eram consideradas como verdadeiras testemunhas oculares da história, pois desnudavam em imagens a dura realidade da guerra de uma maneira bem diversa dos relatos escritos (Mauad, 2013, p. 15).*

Essas fotografias ocasionalmente repetem os lugares fotografados. Notam-se, porém, pequenas diferenças de planos e enquadramentos. São planos abertos ou médios, configurados com a inserção da figura humana no ambiente e como parte do plano focado. Raros são os planos fechados e, quando realizados, perdem a nitidez e a clareza da imagem, provocando ainda mais a necessidade de interpretação do registro. Pode-se ainda verificar a percepção que os fotografados tinham da presença do fotógrafo, muito provavelmente por conta do tamanho do equipamento e da necessidade da pose. Outro dado pertinente é a precisão perpendicular do enquadramento; nos registros, há sempre referência ao solo e ao céu, com o tema bem ao centro da imagem, o que se relaciona com as características da câmera naquele momento, além das próprias características da construção imagética, que apelava a determinados aspectos vinculados à perspectiva renascentista, na qual os elementos em cena atendem a uma organização para serem vistos, apesar de ser conhecido, em 1924, o construtivismo russo, que propunha romper com o padrão anterior.

São as próprias fotografias da Revolta que trazem à tona a possibilidade de estabelecer outra narrativa; são elas que propõem, sugerem e especulam outra perspectiva sobre o levante, porque mostram a destruição de casas e bairros, ou mesmo um momento em que a tropa se alimentava; verifica-se que não são documentos que mostram a revolta acontecendo, ao contrário, sugerem uma rotina que fica aquém dos possíveis estados da revolta. Fornecem elementos que desestabilizam a narrativa histórica clássica ou oficial sobre o evento, e isso ocorre quando revelam o cotidiano da revolta e seus bastidores, com foco nas perspectivas de rotina da cidade, muito mais do que na violência e medo causados pela revolta.

Podemos dizer que existem dois tipos de registros fotográficos; no primeiro deles, temos fotografias que mostram a cidade danificada pela destruição e testemu-

nhada pelos cidadãos em casas ou fábricas. Os civis estão no quadro como mais um elemento da cena retratada, ou seja, fazem parte do contexto. Em algumas fotografias, percebe-se a tentativa do registro espontâneo, dando visibilidade às estruturas urbanas danificadas, destruídas e ao cotidiano das pessoas junto a elas; em outras, alguns moradores estão em quadro e olhando para a câmera, posam para o fotógrafo como quem se faz presente na cena, assume e testemunha o presente e confirma os danos. O segundo tipo de registro fotográfico volta-se para militares e suas ações nos acampamentos pela hora da alimentação ou em deslocamentos das tropas pela cidade; nessas imagens, raramente existe a presença de civis.

Considerações finais

Nas fotografias é possível ver o evento Revolta de 1924 sob outras perspectivas, algo que indica um descompasso implícito da relação entre registro e documento, um descompasso que pode revelar o emaranhado existente entre realidade e ficção, documento e fabulação. A compreensão sobre o documento fotográfico deveria incluir, portanto, a aceitação de todo tipo de ruído que comporta e que auxilia essa compreensão. Quando se alarga o evento, perdem-se algumas definições sobre ele e as narrativas oficiais podem desconstruir-se. Alargado, o evento rompe seus próprios limites, passando a operar através do acontecimento, que também estabelece coautoria imprevisível com o viver, um viver que é do documento e de seu leitor; tal fato permite que o acontecimento não tenha uma temporalidade determinada.

A fotografia traz rastros que irão propor uma coordenação entre fatos contextuais e experiências, numa nova



Figura 4: Autoria desconhecida, Soldados na hora da alimentação, 1924

Fonte: Acervo Museu da Polícia Militar de São Paulo, 2015



Figura 5: Gustavo Prugner, Incêndios por granada à rua 25 de março, São Paulo, 1924.

Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles, São Paulo, 2015



Figura 6: Gustavo Prugner, Efeito de um granada na rua João Theodoro, n. 22, São Paulo, 1924

Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles, São Paulo, 2015

costura. A coordenação dos rastros requer a investigação sobre o que antes não foi indagado, tornando possível a dúvida que, por sua vez, pede um novo olhar sobre o passado. Na medida em que se contesta o já existente, as possibilidades se abrem cada vez mais, “O acontecimento é o que remete a um verdadeiro reencontro com a alteridade, a um outro dinamismo, a uma primeira vez, à imanência de uma recepção plena, inteira” (Dosse, 2010, p. 87). Os rastros não deveriam ser percebidos como fragilidades por serem ocultos ou não perceptíveis, mas deveriam ser considerados como potência epistemológica e reveladora de outra história.

Susan Sontag, em seus ensaios sobre fotografia, analisa essa característica da fotografia:

Tudo o que o programa de realismo da fotografia de fato implica é a crença de que a realidade está oculta. E, estando oculta, é algo que deve ser desvelado. Tudo que a câmera registra é um desvelamento – quer se trate de algo imperceptível, partes fugazes de um movimento,

uma ordem de coisas que a visão natural é incapaz de perceber ou uma “realidade realçada” (expressão de Moholy-Nagy), quer se trate apenas de um modo elíptico de ver (Sontag, 2007, p. 137).

Sendo assim, voltamos à questão que deu origem a esse artigo, mas também buscamos através de outras perguntas que procuram sugerir, mais do que afirmar: poderia a fotografia documentar, exatamente porque registra o irrelevante, o desfuncional? É possível ir além do próprio registro que dá origem à noção documental? A possibilidade da dúvida, por si só, já não apontaria a falha da fotografia como documento histórico sobre aquilo que registra? Já que são as próprias fotografias da Revolta que trazem à tona a possibilidade de estabelecer outra narrativa?

A revelação presente nos detalhes submersos das narrativas oficiais descritas nos documentos zela pelas



Figura 7: Gustavo Prugner, Efeito de um granada na rua Tabatinguera, São Paulo, 1924

Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles, São Paulo, 2015

potencialidades de outras narrativas, como o faz Carlo Ginzburg, em *O queijo e os vermes*. Além de reconstruir a história de um moleiro na Idade Média, o autor o insere em outro quadro narrativo e, dessa forma, estabelece outra continuidade e ordenação históricas.

A narrativa “[...] não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver” (Benjamin, 1996, p. 204). Ainda que Benjamin fale de narrativa, a fabulação também se vale dessa possibilidade de (re)composição quando ligada à percepção dos rastros como certo grau de imaginação, modelador de outro modo investigativo. No caso das fotografias da Revolta de 1924, os fotógrafos narram o conflito vivido pela e na cidade e, ao mesmo tempo, são moradores dessa mesma cidade conflagrada. Suas experiências estão na fotografia não enquanto um documento, não estão no referente fotográfico, no campo da visualidade, mas nas inferências que se faz ao ler o documento, assim como

fez Ginzburg ao escrever sobre os métodos de leitura do moleiro. Da proximidade que a fotografia mostra entre moradores e revoltosos é possível inferir, por exemplo, uma convivência pacífica entre revoltosos e população, o que poderia estabelecer outras versões sobre a historiografia da Revolta. Dessa maneira, a Revolta de 1924 estaria sendo acontecimentalizada através da *fabulação*, que, nessa proposta, seria fotográfica.

A proximidade ou simpatia entre revoltosos e população demonstra que outras possibilidades de contar a Revolta são possíveis: para isso, é imprescindível estabelecer a rota de fuga daquilo que se apresenta como determinado e previsível. Trata-se também e por consequência de contestar o documento responsável por provar a ocorrência de um determinado evento e partir em direção aos conceitos de acontecimento e de fabulação. Esse rumo desobedece ao discurso da fotografia enquanto documento e, como consequência, coloca em dúvida o evento como narrativa unívoca sobre os fatos históricos.

Não seria o momento de assumir as dúvidas e indecisões que surgem da investigação histórica, e utilizar a chance de compor novas narrativas que aguardam para serem escritas sobre eventos já conhecidos?

Afastando-se das fixas totalidades explicativas, a dimensão política da epistemologia da comunicação, observa os fluxos do dizer e do pensar que, de modo contínuo, transforma a comunicação em área científica que habita e dialoga com todas as demais áreas das ciências humanas (Ferrara, 2018, p. 85).

Para a História, a fotografia ainda é entendida como um registro-documento, como um dos legados da modernidade e seus princípios. Porém, é necessário considerar que ela surge na ambiguidade entre ser cópia ou interpretação e caracteriza-se por trazer ao plano do visível uma cena, mas também revela o que não está neste plano fotografado, obtido muitas vezes através de recursos que o alteram no processo de captação das imagens e segundo o desejo do fotógrafo. São essas as variáveis que podem desequilibrar esse entendimento que a História tem sobre a fotografia enquanto documento. É necessário observar que essas variáveis sempre estiveram na origem e desenvolvimento do fazer fotográfico. Por que não as incorporar às abordagens históricas?

Por isso questionamos se a fotografia é realmente um documento, pois, diferentemente da expectativa de cumprir essa função, falha quando possibilita outras versões sobre aquilo que fotografa. Teria a Revolta de 1924 tido a intensidade e abrangência na cidade como querem atestar as fontes oficiais? Do questionamento do valor documental da fotografia no campo historiográfico e da compreensão de

todas as possibilidades que ela ainda pode fornecer, resulta a possibilidade de outros caminhos a percorrer em várias áreas das ciências humanas que se apresentariam de modo adisciplinar e convergente. Cruzar-se-iam a investigação histórica e a linguagem fotográfica? Tratar-se-ia de uma fragilidade da fotografia enquanto documento histórico ou se apontaria para uma epistemologia que sugeriria a possibilidade da fotografia ser mais um rastro histórico de uma história não acontecida?

Um estar entre (Didi-Huberman, 2010), neste caso, também pode auxiliar a compreender a fabulação como um recurso epistemológico. A fábula, enquanto gênero narrativo, se constitui como um relato vivido geralmente por animais com características humanas, a fim de registrar experiências geradoras de algum tipo de ensinamento. Trata-se de uma alegoria de tradição oral e, por essa razão, dá margem a outras versões, diferentes do relato original, mas com os mesmos personagens, tal como ocorre com o personagem citado por Ginzburg?

Portanto, a fabulação pontua esse entre, esse descompasso que dá margem a perguntas e outras versões. Quando um evento passa a ser acontecimentalizado, ganha atualidade imprevista, mas constante, pois sua narrativa continua a se desenvolver e, nesse sentido, os rastros mostram o quanto sua força está mantida para que possa ainda seguir se desenvolvendo, aberto a novas possibilidades.

Esfinge, o acontecimento é igualmente Fênix que na realidade nunca desaparece. Deixando múltiplos vestígios, ele volta constantemente, com sua presença espectral, para brincar com acontecimentos subsequentes, provocando configurações sempre inéditas. Nesse sentido, poucos são os acontecimentos sobre os quais podemos afirmar que terminaram porque estão ainda suscetíveis de novas atuações (Dosse, 2010, p. 07).

Considerando o debate que o título desse artigo pode desenvolver, vale lembrar o apagamento da história dos povos africanos que chegaram ao Brasil no período da colônia e também do império. Impedidos de manter qualquer vínculo que resgatasse suas origens, foi através da oralidade que os conhecimentos ancestrais foram transmitidos de geração em geração, sem que esse conhecimento dependesse de documentação. Através da oralidade e das fábulas, foi possível a permanência de suas histórias, tradições, valores, ritos e hábitos, muitos deles entre nós até hoje. No ensinamento do preparo de um alimento, transmitiu-se um fato histórico que foi recontado e fabulado de geração em geração. No canto tribal que restou como uma memória de sua terra, deu-se a transmissão da história que pode ter sofrido alguma alteração, pela perspectiva de quem contava e de quem ouvia.

O alimento, a dança ou o canto são documentos fabulados, encontraram uma brecha na duração do acontecimento e persistem hoje e assim continuarão persistentes em fatos fabulados, reinventados a cada relato, a cada geração, atravessando temporalidades e desafiando a fixidez do evento. A manutenção da imprevisibilidade e da dúvida é fundamental para a construção de novos possíveis e outras narrativas/fabulações para a História, para a Comunicação, ou qualquer outra área das Ciências Humanas, pois “o que a ciência constatou, a rememoração pode modificar” (Benjamin, 2007, p. 489).

Referências

- AUGÉ, M. 2001. *As formas do esquecimento*. Lisboa, Íman Edições, 106 p.
- BARROS, A. 2014. Fotografia, olho do pai. In: P. BONI (org.), *Fotografia: usos, repercussões e reflexões*. Londrina, Midiograf, p. 25-42.
- BENJAMIN, W. 1996. *Obras escolhidas: magia, técnica, arte e política*. São Paulo, Editora Brasiliense, 253 p.
- BENJAMIN, W. 2007. *Passagens*. Belo Horizonte, UFMG Editora, 1167 p.
- BLOCH, M. 2002. *Apologia à história*. Rio de Janeiro, Zahar Editora, 160 p.
- BURKE, P. 1991. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo, Editora UNESP, 368 p.
- CAMARGO, I.; MUNHOZ, S. 2014. Xamanismo visual: a noção do indizível na fotografia de Claudia Andujar. In: P. BONI (org.), *Fotografia: usos, repercussões e reflexões*. Londrina, Midiograf, p. 185-208.
- CAMARGO, M.; MENDES, R. 1992. *Fotografia*. São Paulo, Secretaria Municipal de São Paulo, 176 p.
- CHARTIER, R. 1993. *Verbetes Imagens*. In: BURGUIÈRE, André. *Dicionário das ciências históricas*. Rio de Janeiro: Imago, 776p.
- COHEN, I. 2007. *Bombas sobre São Paulo*. São Paulo, Editora UNESP, 143 p.
- CORREA, A. 1976. *A rebelião de 1924 em São Paulo*. São Paulo, Higitex, 201 p.
- DELEUZE, G. 2001. *A lógica do sentido*. Perspectiva, São Paulo, 342 p.
- DIDI-HUBERMAN, G. 2010. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo, Editora 34, 260 p.
- DOSSE, F. 2010. *Renascimento do acontecimento*. São Paulo, Editora UNESP, 361 p.
- FERNANDES, R. 2006. Processos de criação na fotografia. *FACOM*, 16:10-19. Disponível em: http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/Rubens.pdf. Acesso em: 01/09/2020.
- FERRARA, L. 2015. *Comunicação, mediações, interações*. São Paulo, Paulus, 216 p.
- FERRARA, L. 2018. *A comunicação que não vemos*. São Paulo, Paulus, 164 p.
- FRIZOT, M. 2001. (Org). *Nouvelle histoire de la photographie*. Paris: Adan Biro/ Larousse, 45p.
- GINZBURG, C. 2006. *Os fios e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo, Companhia das Letras, 454 p.
- GINZBURG, C. 1989. *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo, Companhia das Letras, 281 p.
- GINZBURG, C. 1998. *O queijo e o vermes*. São Paulo, Companhia das Letras, 309 p.

- KORNIS, M. 1992. História e Cinema: um debate metodológico. *Estudos Históricos*, 5(10):237-250.
- KOSSOY, B. 2014. *Fotografia & história*. 5ª ed. São Paulo, Ateliê Editorial, 182 p.
- LE GOFF, J. 1990. *História e memória*. Campinas, Editora UNICAMP, 504 p.
- LE GOFF, J.; NORA, P. 1988. *História: novos problemas*. Rio de Janeiro, Ed. Francisco Alves, 240 p.
- LE GOFF, J.; NORA, P. 1995. *História e novas abordagens*. Rio de Janeiro, Ed. Francisco Alves, 198 p.
- MACHADO, A. 2015. *A ilusão especular*, São Paulo, Editora G. Gilli, 183 p.
- MAUAD, A. 2013. Fotografia pública e cultura do visual, em perspectiva histórica. *Revista Brasileira de História da Mídia*. 2(2). Disponível em: <https://revistas.ufpi.br/index.php/rbhm/article/view/4056>. Acesso em: 02/09/2020.
- MENESES, U. 2002. A fotografia como documento - Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico. *Tempo*, 14:131-151. Disponível em http://www.researchgate.net/publication/237025443_A_fotografia_como_documento_-_Robert_Capa_e_o_miliciano_abatido_na_Espanha_sugestoes_para_um_estudo_historico. Acesso em: 02/09/2020.
- PEREIRA, D. 2010. *1924 O Diário da Revolução: Os 23 dias que abalaram São Paulo*. São Paulo, Imprensa Oficial, 167 p.
- PIERCE, C. 1995. *Semiótica*. São Paulo, Editora Perspectiva, 337 p.
- SEVCENKO, N. 1992. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo, Companhia das Letras, 390 p.
- SONTAG, S. 2007. *Sobre fotografia*. São Paulo, Companhia das Letras, 223 p.
- VEYNE, P. 1998. *Como se escreve a história e Foucault revoluciona a História*. Brasília, Editora UnB, 285 p.

Submetido em: 17/06/2020

Aceito em: 24/09/2020