

**UNIVERSIDADE DE SOROCABA**  
**PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

**Máira Leão de Campos Andrade**

**A FOTOGRAFIA NA HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO:**  
**fonte de pesquisa e memória**

**Sorocaba/SP**  
**Ago/2004**

**Máira Leão de Campos Andrade**

**A FOTOGRAFIA NA HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO:  
fonte de pesquisa e memória**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade de Sorocaba, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Barreira

**Sorocaba/SP**

**Ago/2004**

A568f Andrade, Máira Leão de Campos  
A fotografia na história da educação : fonte de pesquisa e memória  
/ Máira Leão de Campos Andrade. – Sorocaba,SP, 2004.  
110 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Barreira

Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade de  
Sorocaba, Sorocaba,SP, 2004.

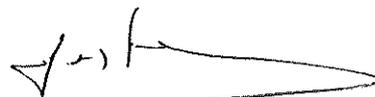
Inclui bibliografias

1. Fotografia na educação. 2. Memória. 3. Método. I. Barreira,  
Luiz Carlos, orient. II. Universidade de Sorocaba. III. Título.

## A fotografia na história da educação:

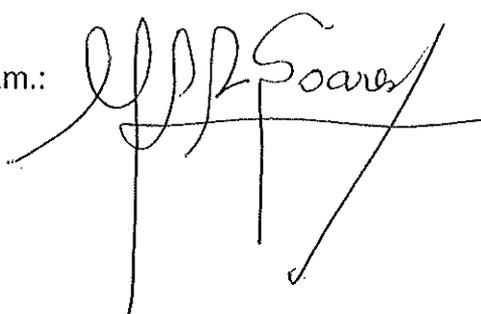
fonte de pesquisa e memória

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade de Sorocaba, pela Banca Examinadora formada pelos seguintes Professores:



Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Barreira

1º Exam.: 

2º Exam.: 

Sorocaba, 20 de agosto de 2004

Dedico este trabalho de pesquisa ao meu marido e meus filhos, pois souberam compreender minha ausência e reanimar freqüentemente meu ânimo, servindo-me de inspiração, e a todos os que possam se utilizar deste conteúdo.

Máira Leão de Campos Andrade

Sou grata ao apoio da Universidade de Sorocaba (UNISO) para a conclusão deste trabalho, à dedicação de meu orientador, Prof. Dr. Luiz Carlos Barreira, e a todos que de alguma forma prestaram valioso auxílio.

Máira Leão de Campos Andrade

"A imaginação é mais importante que o conhecimento."

**Albert Einstein**

## RESUMO

Este trabalho tem por objetivo tecer considerações sobre as diversas visões passíveis de se imputar em qualquer método de análise de fotografias, entendidas, desde logo, como fontes de pesquisa e memória. Não se imagina obter com isto um método puro e científico de análise fotográfica, mesmo porque, pelos próprios elementos que são aqui apresentados, a eleição de um método único está longe de se consolidar no horizonte acadêmico. Este trabalho de pesquisa é um incentivo a se conectar diversas visões de estudos que servem de referência neste campo analítico e que muito contribui em apresentar os elementos que os mesmos tomam como verdadeiros e válidos para a obtenção de suas respectivas análises neste universo de imagens em particular, qual seja, o da fotografia. É didático aclarar e explicitar, desde este resumo introdutório, que a visão que ora se deposita sobre o presente tema é a visão interpretativa lançada sobre os métodos existentes de análise fotográfica, sobretudo na Educação. A orientação do olhar do leitor se faz necessária frente às múltiplas possibilidades de se conduzir o olhar, como se demonstrará no desenvolvimento deste estudo.

Palavras-chave: Educação, Fotografia, Memória, Método.

## ABSTRACT

This work has as objective to make considerations about the several susceptible visions to impute in any method of analysis of pictures, understood, at once, as research sources and memory. It's not the target to obtain with this a pure and scientific method of photographic analysis, even because the own elements that are here presented, the election of one only method is far away from consolidating in the academic horizon. This research work is an incentive because of the connection among several visions of surveys that serve as reference in this analytic field and that contributes a lot in exposing the elements that the ones take as true and valid to obtain from their respective analyses in this universe of images in matter, which is, the photograph. It is didactic to clarify and make understand, from this introductory summary, that the vision by now about the present theme is the interpretative vision facing the existent methods of photographic analysis, especially in the Education. The orientation of the reader's focus is made necessary considering the multiple possibilities of leading the view, as it will be demonstrated in the development of this study.

Key-Words: Education, Photograph, Memory, Method.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<i>Figura 1. Metalinguagem: Retrato de Daguerre e família.....</i>	<i>17</i>
<i>Figura 2. Escola e Civismo: formalidade e disciplina em desfile da Semana da Pátria em Sorocaba.....</i>	<i>25</i>
<i>Figura 3. Retrato de Aniversário em trabalho de Leite (2000). O espelho é o tempo presente imediato enquanto que a foto é representação do passado.....</i>	<i>56</i>
<i>Figura 4. Foto utilizada nas entrevistas de Demartini (1997). Aritmética ensinada pela paisagem de ração de animais .....</i>	<i>68</i>
<i>Figura 5. A fotografia como facilitador nas entrevistas: registro de como as crianças aprendiam o manuseio das "coisas da terra". (Demartini, 1997) .....</i>	<i>68</i>
<i>Figura 6. Sombra e Luz. A presença da rima visual no trabalho de Oliveira (2002) .....</i>	<i>71</i>
<i>Figura 7. As Irmãs Brown. (The Brown Sisters). Registro em trabalho de Nicholas Nixon em foto montagem contemplando os anos de 1975 e 1999.....</i>	<i>77</i>
<i>Figuras 8 e 9. Fotos de Martín Chambi .....</i>	<i>88</i>
<i>Figura 10. Meninos realizam atividade em aula de Educação Física no Parque Dom Pedro, na Moóca, em 1937.....</i>	<i>91</i>
<i>Figura 11. Registro escolar da presença feminina em trabalho de Oliveira (2002) .....</i>	<i>91</i>
<i>Figura 12. Foto escolar "padrão" de Fernando Bonassi: o relato de suas emoções e percepções são complementares à fotografia ou vice-versa .....</i>	<i>93</i>

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	11
1. TECNOLOGIA E MEMÓRIA: o advento da fotografia .....	15
2. MEMÓRIA E HISTÓRIA: estudos iconográficos na História da Educação .....	41
3. HISTÓRIA E MÉTODO: o uso da fotografia como fonte documental legítima e científica .....	65
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	101
REFERÊNCIAS .....	106
BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR .....	109

## INTRODUÇÃO

O simples ato de olhar uma foto traz, de pronto, uma interrogação, um questionamento. Por um lado, tem-se uma quantidade avassaladora de informação visual; por outro, encontra-se a necessidade de se decodificar as imagens, que possuem linguagem própria, buscando-se o elo rompido entre a memória, a história e o presente; reconstituindo uma realidade vivida e, portanto, passada. A linguagem da fotografia está sempre no tempo pretérito.

Como contribuição acadêmica, espera-se que este trabalho auxilie e incentive a construção de uma metodologia tangível, aplicável e eficaz para a utilização do recurso fotográfico como instrumento analítico válido, sobretudo, no estudo da história da educação. Direcionar-se-á este trabalho, portanto, a todo pesquisador ou historiador da Educação que pretenda realizar incursão no universo imagético-investigativo.

Portanto, o objetivo deste trabalho é demonstrar diferentes acepções metodológicas interpretativas do uso da fotografia como fonte historiográfica de pesquisa especialmente na Educação. O trabalho também procura analisar as relações entre a imagem e a fundamentação científica, de forma criteriosa, a partir de núcleos documentais e estudos constituídos essencialmente por fotografias.

A fotografia, pelo relaxamento<sup>1</sup> do conceito tradicional de fonte de pesquisa, vem sendo considerada efetivamente como uma nova possibilidade de revisão do passado histórico, ora ratificando-o, ora representando um contraponto

---

<sup>1</sup> Por relaxamento, entende-se aqui, a aceitação da fotografia como fonte documental e científica de uma realidade e de um tempo, incorporando-se às fontes tradicionalmente aceitas de pesquisa, como documentos escritos e objetos, a imagem fotográfica como recurso analítico válido e científico. Por exemplo, a foto de um objeto passa ser evidência autêntica dele próprio e aceita pelos cientistas sociais. (Bonato, 2003, p. 34)

argumentativo extremamente oportuno e bem alicerçado em teorias contemporâneas. Aparentemente, a fotografia, pela visão contemporânea, não deve ser tratada como um dado, senão uma dúvida, um questionamento, uma revisão.

Neste sentido, é objetivo específico deste trabalho pesquisar a fotografia, seu uso, seus aspectos tecnológicos, enquanto fonte representativa de pesquisa e memória histórica, favorecendo a compreensão do fato, seja na História num sentido amplo, seja na história da educação especificamente.

Explorar as funções das imagens fotográficas é meramente apontar um dos enfoques a que se destinam o presente trabalho. O universo das imagens é muito mais que um suporte à narrativa, quase que uma narrativa autônoma e legítima, desde que o método interpretativo se permita invadir pelo conteúdo funcional do que é visto, percebido pelo campo visual, lido através das imagens.

Dessa forma, sem que se distancie do objetivo da pesquisa, será aplicado o estudo da imagem, tal qual é aqui evidenciado, nas escritas da história da educação. Buscar-se-á estabelecer, na história da educação, a fotografia como fonte de pesquisa e de memória em trabalhos que fizeram uso de imagens fotográficas, ampliando o horizonte de pesquisas nesta área. Tratar-se-á apenas de uma visão dentre tantas que os trabalhos científicos sobre o universo das imagens fotográficas vem produzindo.

Toda fotografia é passado e toda imagem é história. O registro visual, até o apontamento da iconografia como recurso válido de exploração, não ultrapassava, até pouco tempo, na Educação, a condição de mera ilustração. Nos últimos 10 anos a imagem vem conquistando espaços, muitas vezes, como forma privilegiada e dominante de comunicação.

A utilização da fotografia como documento é um conceito que se origina já com os primeiros usos por ela propiciados. A representação fotográfica acompanhou as transformações sociais e necessidades de grupos que dela se serviram. Sua peculiaridade é apresentar duplo sentido: o que expõe e o que oculta. A fotografia como documento apresenta e afirma o fato concreto e ao mesmo tempo possibilita interpretações do que nela se esconde. Essa natureza aparentemente contraditória do documento fotográfico permite explorar uma representação mais tangível da realidade, ou da visualização material das formas dos objetos. Esta realidade revelada traz consigo um campo de significados que pode ser interpretado. Seu poder de síntese está, nesta reunião temporal de dois sentidos que se podem vislumbrar. O corpóreo e o externo, que dão forma às relações que jazem por trás destes objetos.

A compreensão do fato, por intermédio da leitura visual, demonstra sua pluralidade, seja pela diversidade dos recursos técnicos empregados, seja pela multiplicidade dos valores sociais e culturais.

Destaca-se, em especial, que a fotografia congela tempo e espaço num documento histórico, tornando-se um desafio da compreensão e fonte analítica de aprendizado e conclusões particulares.

A hipótese a ser testada será a consideração da imagem visual como parte integrante do processo simbólico, que reformula e dá sentido aos elementos de memória e pesquisa presentes nas relações contempladas pelas Ciências Sociais, com o foco na história da educação. Aparentemente, as imagens assumem funções legitimadoras, reguladoras, compensatórias, propulsoras e pedagógicas, entendidas como indispensáveis na organização e reprodução social.

Assim, para a disposição adequada do tema, elaborou-se o plano de capítulos tal qual se descreve aqui. O primeiro capítulo pautará a fotografia em termos de definições e conceitos aos quais a ela se aplicam, preocupando-se em posicionar corretamente o tema em termos da análise histórica que a fotografia viabiliza tanto do ponto de vista tecnológico quanto científico.

O segundo capítulo apresentará o entrelaçamento entre a fotografia e a análise histórica, segundo sua nova concepção, apresentada no capítulo anterior. A revisão do conceito de fotografia, como será demonstrado pelos trabalhos referenciados, viabiliza uma releitura do passado e melhor projeção do futuro nos trabalhos que se utilizam da fonte iconográfica como meio de pesquisa na história da educação.

O terceiro e último capítulo abordará a fotografia como método analítico e pedagógico, inserindo assim, portanto, a fotografia como instrumento de estudo no campo da Educação, apontando as benesses e as dificuldades de sua utilização como documento analítico válido, compondo-se, assim, num recurso de aprendizagem e estudo.

## 1. TECNOLOGIA E MEMÓRIA: O ADVENTO DA FOTOGRAFIA

“O principal motivo de o passado ser tão fraco  
é a extraordinária força do presente”.

*Carne-Ross*

O propósito deste capítulo inicial é definir teoricamente o objeto de estudo do presente trabalho de pesquisa, qual seja, a fotografia. Será entendida efetivamente a fotografia como fonte relevante de pesquisa quando da sua aceitação dentre os objetos de estudo e lugares-memória, caracterizando uma expansão do olhar científico sobre a matéria investigada e acolhendo, no cerne da análise crítica e científica, a multidiversidade interpretativa que a fotografia disponibiliza. Isto tudo com o fim de aquilatar o indispensável num método que se defina equilibrado e contemplativo do esgotamento das funções da fotografia. Para se conhecer o método se faz necessário conhecer o objeto. Isto explica o porquê deste capítulo introdutório.

Assim, serão pontuadas, no presente capítulo, as formas segundo as quais a fotografia é utilizada e manuseada como fonte de pesquisa. Ainda neste plano, também se objetiva apresentar uma intersecção, dentre as tantas possíveis, entre a fotografia, enquanto fonte de pesquisa, e a pesquisa histórica na área da Educação.

Ao desenvolver pesquisas fundamentais para a invenção da fotografia, Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) talvez não pudesse aquilatar todo o potencial imagético revelado pelo olhar fotográfico. Este físico francês engrossou o *boom* da litografia em seu país, conseguindo reproduzir *A vista da Janela em Le Gras*, tida

como a primeira fotografia da História, em 1826. Tal feito fora obtido, numa câmara escura, reproduzindo a paisagem em uma chapa de estanho.

Daguerre (1787-1851) inventou, a partir do feito de Joseph Nicéphore, a câmara escura para fixação de imagens permanentes numa chapa metálica, reduzindo o tempo de revelação das fotos. Mal se imaginava que o conceito de “permanente” se referiria apenas à descrição de parte do processo fotomecânico de reprodução da realidade da história e seus atores. A observação e leitura do processo fotográfico e da fotografia propriamente dita se revelariam, assim, como “constantes variáveis” ao transcender a idéia de fixo, permanente ou estagnado.

A fotografia despontaria como uma forma inovadora de criação, constitutiva e destrutiva, demolidora e edificadora, lúdica, lúcida e vigorosa.

O surgimento da fotografia aparece, portanto, como subproduto de duas outras invenções preliminares e distintas, segundo relata Dubois (1996):

Sabemos que é bem mais antigo do que a própria fotografia, que está ligado à visão perspectivista do Renascimento, que já o utilizava com freqüência no século XVII, sob a forma da “lanterna mágica” antes de ser a câmara obscura (p. 129).

Ainda para Dubois (1996) os dispositivos óticos

Tinham bem essa função: permitir desenhar ou pintar por transposição direta do referente para a tela-suporte. Em sua caixa, o pintor só tinha de recopiar, reproduzir ou fazer o decalque da imagem que nela se projetava naturalmente (p. 129).

O princípio da exposição fotográfica para Dubois (1996, p. 136, 138) baseia-se em “um papel, um suporte coberto de uma camada de nitrato de prata revela-se sensível à luz e às suas variações; registra-as ele próprio em sua própria matéria por gradações de preto e branco. A fotografia como impressão luminosa está fundada”.

O advento da fotografia promoveu a transformação da realidade para a civilização europeia na segunda metade do século XIX, pelo fato de a fotografia reconhecer e atestar uma realidade em sensíveis transformações.

Conforme explica Dubois (1996, p. 139) “a fotografia jamais cessou de ser trabalhada pelo problema do tempo. Ela o fixa. Parada sobre a imagem. Sombra petrificada. Mumificação do índice. Foto-Medusa”.



*Figura 1. Metalinguagem: Daguerre retratado em daguerreótipo; tirado por Jean Baptiste Sabatier-Blot em 1844.*

*Fonte: Clicio. Fotografia, cursos & consultoria. On line. Disponível em: <http://www.clicio.com.br/interna.asp?cont=75>. Arquivo acessado em 21.05.2004*

Nessa medida, a fotografia é esclarecedora e traz à tona, tornando visível, cenas antes imperceptíveis ao olhar do cotidiano. Assim, desde logo, a fotografia

transforma porque esclarece, porque congela momentos e revela detalhes que o olhar humano desconsidera, anula ou considera como irrelevante.

Reviravoltas peliculadas de corpos que parecem “fora do tempo”, como se diz normalmente. Corpos realmente suspensos. Literalmente: “ó tempo, suspende teu vôo”. A foto de movimento jamais nos diz nada além disso. De fato, exaspera dessa maneira, tornando-o mais manifesto, um traço (o fato de colocar fora-de-campo o tempo crônico) que caracteriza qualquer fotografia-isso foi sublinhado o suficiente a respeito do corte temporal (Dubois, 1996, p. 182).

A Europa do século XIX disseminou informações, imagens e culturas diferentes, pois tornou acessível a cultura retratada e, portanto, perpetuada em diferentes regiões. Com isto, apesar da idéia de globalização das informações e das culturas, atestou-se a aceitação do ser individual ao diferenciá-lo da coletividade. O retratado permite, por esta via, uma análise crítica da realidade vivida por ele próprio.

Desde o surgimento da fotografia, do ponto de vista técnico-operacional, até o que se pode chamar de modernidade, nota-se um enraizamento da função social, coletiva e individual, do registro em imagens.

Afim de pontuar o que se trata aqui por modernidade e aspectos contemporâneos relevantes à composição de onde se passa a presente análise, esclarece Ronna (1999) que:

A "modernidade", neste sentido, se caracterizaria pela transformação do comportamento coletivo, avanço tecnológico e científico, crescimento populacional e econômico (industrial). Todos estes aspectos ocorrendo concomitantemente e de forma acelerada. A "modernidade" se caracterizaria ainda pela desorientação quanto a uma nova conduta humana (p. 9).

Contudo, havia ainda a necessidade de se conseguir reprodutibilidade da fotografia. Foi com Hyppólite Bayard e William Fox Talbot, em 1839, que foram criadas as primeiras cópias sobre papel, produzindo o calótipo, uma espécie de negativo. Com qualidade inferior ao daguerreótipo, os calótipos eram reproduzíveis. Posteriormente, foi criada, então, a técnica do colódio rímido, obtendo-se negativo com qualidade superior à do calótipo em nitidez. Obteve-se, assim, maior difusão das imagens, desprivilegiando-se o uso do daguerreótipo.

O fato de se considerar, nesta dissertação, algo da história da fotografia está na utilidade que a busca deste instrumento representou até que conseguisse obter um resultado satisfatório (redução do tempo de revelação, qualidade na nitidez, velocidade e capacidade de reprodutividade). Na busca do aprimoramento, as próprias qualidades implícitas à fotografia se tornam mais evidentes. Se de um lado o progresso tecnológico invade a operacionalidade da fotografia, por outro, obriga o espectador a uma melhor leitura do que é retratado. A tecnologia abre as portas à análise interpretativa.

É interessante e oportuno questionar se a atividade da fotografia, criou a necessidade de seu uso, ou se foi o contrário. Ao se admitir que a necessidade criou a atividade, se admitiria também que os inventores já conheciam o potencial analítico da fotografia, o que é improvável, pois ainda existe muito o que se explorar no campo fotográfico. É a aceitação da fotografia e sua valorização pelas funções

intrínsecas que a definem. Incorre-se, aparentemente, num equívoco, pois ainda há muito o que se possa desvendar nos estudos que se centralizam na fotografia.

Porém, ao se admitir que a atividade criou a necessidade, nota-se uma aceitação das possíveis contribuições do instrumental imagético nas diversas áreas do conhecimento científico. George Eastman, com este pano de fundo, chegou à película de rolo, barateando o processo fotográfico e, com isso, popularizando e massificando a fotografia. Conseguiu-se retratar uma sociedade emergente, fazendo com que a fotografia se confrontasse diretamente com a pintura devido à nitidez, fidelidade e baixo custo.

Ronna (1999) mostra que com o aparecimento do filme de rolo, das câmaras amadoras e da indústria da revelação houve um “boom” na produção de imagens. Até mesmo a aceitação da fotografia como documento esteve comprometida pela banalização de seu uso.

O indivíduo de classes sociais abastadas ou emergentes enxergava no retrato a manifestação da vontade de ser reconhecido e a ratificação da relação de pertinência que o indivíduo mantinha na classe social. Criava-se, portanto, uma forma de se legitimar e autenticar a sua existência social frente ao advento da “modernidade”, que implicava na aparição dinâmica de um anônimo e indiscriminado conglomerado. Informava-se pela fotografia, a individualidade do ser, ainda que este fosse retratado em grupo. A fotografia traria, então, informações possíveis de se extrair do retrato, por considerar microvisualmente seus elementos constitutivos.

Ao considerar o jogo de olhares dos personagens da ação, é possível diferenciar que na produção cinematográfica, não se deve, em regra geral, olhar para a câmera, ao passo que, na produção fotográfica, é exatamente isto que ocorre.

Dubois (1996) explica que,

Ao contrário, em fotografia, sabemos que o “olhar para a câmera” é uma coisa totalmente normal, ensinada e até instituída. Quase todo retrato (individual ou coletivo) – e aqui também apesar das inúmeras exceções – funciona a partir do princípio fundamental do cara a cara entre o fotógrafo e o modelo. Decerto o olhar nem sempre está exatamente no eixo ótico do aparelho, mas pelo menos é frontal (p. 183).

Dubois (1996) considera ainda que a questão da necessidade da observação do cenário, ou seja, a arquitetura espacial do campo visual fotográfico amplia a visão dos elementos constitutivos da fotografia.

A fotografia, a partir do momento em que é revelada, praticamente organiza seus elementos de forma autônoma. A respeito da autonomia dos elementos fotografados, pode-se citar o exemplo de um recorte, termo utilizado por Philippe Dubois (1996) de espaço celeste, que significa, a organização ou encaminhamento das nuvens será não-ordenado, não-encenado; porém o recorte espacial pode ser escolhido intencionalmente pelo olhar. E mais, cada qual poderá, pelo seu olhar, “enxergar” diferentes formas criadas pelas nuvens ou dentro delas.

A opinião de Dubois (1996) vem ao encontro do que se desenvolve neste trabalho:

A foto não é apenas uma imagem (o produto de uma técnica e de uma ação, o resultado de um fazer e de um saber-fazer, uma representação de papel que se olha simplesmente em sua clausura de objeto finito), é também, em primeiro lugar, um verdadeiro ato icônico, uma imagem, se quisermos, mas em trabalho, algo que não se pode conceber fora de suas circunstâncias, fora do jogo que a anima sem comprová-la literalmente: algo

que é, portanto, ao mesmo tempo e consubstancialmente, uma imagem-ato, estando compreendido que esse "ato" não se limita trivialmente apenas ao gesto da produção propriamente dita da imagem (o gesto da "tomada"), mas inclui também o ato de sua recepção e de sua contemplação (Dubois, 1996, p. 59).

Ou ainda, segundo o pensamento de Chiodetto (2003):

No daguerreótipo, a imagem é formada sobre uma fina camada de prata polida, aplicada sobre uma placa de cobre e sensibilizada em vapor de iodo, por exemplo. As delicadas imagens que resultam desse processo podem ser positivas ou negativas, dependendo do ângulo de visão e da incidência da luz. [...] Emerge a sensação da existência de um campo magnético pelo qual o olhar é bruscamente capturado sem definir, no entanto, se a sedução se dá pela atração ou repulsão, justapostas em alta voltagem. [...] Abre-se mais uma possibilidade semântica, mais alguns binômios que irão desaguar no desejo, masculino/feminino, prazer/dor e tantas outras lutas internas que cabem tanto no espaço de um corpo como num cubo revestido de preto. Diante de tanta dialética, Octávio Paz dá uma dica: "a luta se resolve no poema, com o triunfo da imagem que abraça os contrários sem aniquilá-los (p. E6).

Seguramente, a fotografia tem sua função na documentação, pois é documento que capta e registra fatos e eventos. O dinamismo da ocorrência destes fatos registrados dependerá da expansão e da continuidade do olhar que o fotógrafo deposita sobre a realidade.

Dessa maneira, o olhar do fotógrafo é apenas uma das possibilidades dos diferentes olhares que se podem considerar no instante da fotografia. Por conseguinte, o olhar de um cientista social que elege um método para sua análise acaba agindo da mesma forma. Nota-se que os olhos do fotógrafo não podem ser comandados; nem os do pesquisador. O método, porque é através dele que são

obtidas as conclusões, é o que definirá se o olhar do fotógrafo ou do pesquisador, ou o de ambos, é convincente ou não.

Neste aspecto, argumenta Pedro Meyer (Chiodetto, 2004, p. E6), fotógrafo mexicano, que “nenhuma imagem é inocente”. Existe sempre o viés de quem fotografa, de quem pede a foto, de quem a vê. A visão destes três entes está em contato, ao menos tangencial, com sua memória emocional, suas predileções e uma profusão de sentimentos que a percepção visual estimula. Isto trás complexidade aos estudos que envolvem a fotografia pois a interpretação da análise é de quem vê a foto; quem vê um estudo que envolva fotografia pode ter visto algo que realmente não viu: viu o que o pesquisador enxergou. Não vê o objeto; e se não se esclarece o método, vê tão somente as conclusões a que chegou o pesquisador. É bom lembrar que nem todo o acervo fotográfico a que o pesquisador teve acesso compõe o trabalho como um todo em seu resultado final; ao leitor de um trabalho fotográfico pode caber, no mínimo, um terceira leitura. Quando recebe a informação, ela já vem formatada, modelada, inserida, acoplada, viesada. Perde cientificidade e ganha personalidade. A fotografia, mesmo sendo a segunda narrativa, deve “conversar” diretamente com a primeira narrativa, que é o texto.

Deve-se, neste íterim, questionar ou identificar o agente motivador da fotografia; ou seja, quem solicitou que aquela foto fosse realizada, quais os preparativos e os antecedentes pelos quais passaram os agentes-atores da foto em questão, qual a finalidade da foto solicitada, etc. Ou, o que é perfeitamente aceitável e possível, que o fortuito do acaso tenha sido o motor de cada elemento constitutivo do ato fotográfico.

Por isso, a expressão “ato fotográfico” revela com exatidão aquilo que é propósito da fotografia, ou seja, um “flash” de realidade, às vezes explícita, às vezes

oculta, ora encenada, ora casual. E mais, o termo “revelação da foto”, conceito popular do aspecto técnico do surgimento da imagem, parece, por vezes, redundante e pleonástico, uma vez que, a fotografia, mesmo sem intenção ou propósito, acaba “revelando” uma realidade dinâmica, analítica e sensível ao olhar do fotógrafo e ao olhar interpretativo do senso comum ou da ótica acadêmica.

Em estática comparativa, instrumental teórico basicamente estatístico, a foto encontra também uma utilização eficiente. Estudar o comportamento de uma variável com base em estática comparativa é observá-la em dois momentos distintos e procurar desvendar o comportamento da variável em exame neste hiato de tempo.

O que aconteceu num dado momento fotografado, o que ocorreu entre dois momentos fotografados, ou ainda, o ocorrido antes e depois dele. Tudo é importante.

A fotografia, pela descontinuidade entre os momentos, permite a especulação, a sedução e o estímulo da imaginação. A ausência do registro temporal linear e contínuo permite uma análise estática comparativa entre dois momentos que o olhar fotográfico registra.

Pode-se, assim, especular o ocorrido entre dois registros fotográficos de uma mesma cena. No entanto, um registro fotográfico único e isolado não diminui o potencial analítico e interpretativo, senão se recrudesce ao se pautar o ambiente e o cenário no qual a foto se insere. É a foto no fato. Por sua vez, o fato na foto é a visão superficial de quem simplesmente vê o óbvio. Existem questionamentos que devem ser feitos para validar a foto e o próprio fato na foto. A eficiência do método interpretativo também deve se dar conta disso.

Não se pode comandar os olhos que enxergam a fotografia. Curioso é que, muitas vezes, o que se deseja ocultar no ato da fotografia é facilmente perceptível ao olhar. A realidade escondida fala, grita e transborda as margens da fotografia.

Exemplo claro seria a rigidez e formalidade à qual eram submetidos os alunos em fotos de formatura ou de apresentação e divulgação de seus colégios. Se houvesse um elemento que estivesse fora do padrão, seria descontextualizado, ou seja, retirado da cena. É a ausência de elementos descontínuos que impregnam, neste exemplo, a formalidade do sistema educacional naquilo em que se projeta para a sociedade, formando a imagem da escola.



*Figura 2. Escola e Civismo: formalidade e disciplina em desfile da Semana da Pátria na cidade de Sorocaba.*

*Fonte: Educação 100 anos. Construindo conhecimentos. Jornal Cruzeiro do Sul. Suplemento. p. 01. 09/abr./2003.*

O foco da bibliografia selecionada é tratar a fotografia como objeto, portanto, não trata o método meramente como uma organização do olhar fotográfico ao redor do tema abordado. Tenta, por seus meios, realizar uma análise interpretativa das fotos pelos instrumentos que se encontram disponíveis e úteis.

A análise interpretativa corresponde ao olhar que se move, pela sensibilidade e busca do conhecimento, pessoalidade e imparcialidade, por entre os detalhes e os aspectos mais expressivos da foto. Assim sendo, o olhar livre é passível de ser preconceituoso, moderado, esquivado, oportunista, enfim, manipulador. O olhar pode ser “branco”, pode ser “negro”, pode ser “político”, “apolítico”, etc. revestindo-se, assim, o olhar do próprio indivíduo que observa. O olhar de um indivíduo sobre a fotografia é uma mera extensão das opiniões, modos e maneiras que ele tem.

Por mais que a fotografia possa ser expressão de arte, a fotografia artística representa um tipo específico que extrapola o campo de observação deste trabalho de pesquisa. No entanto, entendida também como arte, ou obra-de-arte, a fotografia pode ser comparável à produção artística pelo aspecto crítico e subjetivo que a contém.

É possível dizer que a palavra ‘arte’ já é, por definição ou por consequência, uma palavra poliforme, pois assume para cada qual, um significado diferente e, em muitos casos, não assume significado algum. O foco na perfeição e o prazer pelo belo são elementos integrantes da foto-arte. Claro está que estes parâmetros extrapolam a proposição inicial deste trabalho. A discussão entre o bonito e o belo não encontra aqui pertinência. É um item analítico que não precisa ser invocado. E quando o é, trata-se de um item particular num extenso rol.

A fotografia é o que é. Não deixa de ser analítica por deixar de ser bonita ou bela. É importante lembrar, contudo que a estética não é um modelo, mas um componente. Para o olhar investigativo, a estética não é relevante.

Se a discussão se direciona rumo a um discurso regido pela “estética”, tudo cabe (fotografia, pintura, etc.), mas com funções diferentes. Por isto se justifica um estudo sobre a fotografia, em específico, ainda que não no sentido de se valorizar a estética. E mais, um estudo que utiliza a fotografia como fonte de pesquisa não precisa lançar mão de outras formas estéticas. A metodologia interpretativa dispensa, por um lado, a nuance estética. Afinal, o universo imagético é maior que o mundo fotográfico.

Afinal, tanto a fotografia quanto a obra de arte pertencem a um espaço e uma época, revelam tendências, embutem segredos e confidências íntimas, permitindo críticas e avaliações subjetivas. E mais, ambas são responsáveis por serem carregadoras parciais da história e da memória.

Neste sentido, Argan (1998) menciona que:

Não se faz história sem crítica, e o julgamento crítico não estabelece a “qualidade” artística de uma obra a não ser na medida em que reconhece que ela se situa, através de um conjunto de relações, numa determinada situação histórica e, em última análise, no contexto da história da arte em geral. Na pesquisa, a obra é assim analisada em seus componentes estruturais, e aquela que parecia ser a sua unidade indivisível aparece, ao contrário, como um conjunto de experiências estratificadas e difusas, um sistema de relações, um processo. De fato, cada obra não apenas resulta de um conjunto de relações, mas determina, por sua vez, todo um campo de relações que se estendem até o nosso tempo e o superam, uma vez que, assim como certos fatos salientes da arte, exerceram uma influência determinante mesmo à distância de séculos, também não se pode excluir que sejam considerados como pontos de referência num futuro próximo ou distante (p. 15).

Porém, a arte difere da fotografia essencialmente porque o artista não tem compromisso formal em retratar o mundo real, revelando muito mais seu estado psicológico. Ao fotógrafo já não permite tanto se perder em devaneios, ao menos que este passe à condição de artista. Aponta Machado (1984):

a fotografia não difere essencialmente de qualquer imagem articulada através de pontos elementares de informação. Também ela é constituída de grãos que armazenam cada um deles uma informação luminosa específica, de modo que a tessitura dos grãos no conjunto configura a imagem final (p. 150).

Assim, a foto é bordada, confeccionada, produzida; é como a textura miniaturizada de uma imagem televisiva.

Dubois (1996, p. 26-27) afirma que existe um discernimento entre os críticos e teóricos da fotografia quanto ao princípio da realidade que esta se submete. Daí sua discussão sobre a fotografia em três enfoques distintos, como se verifica a seguir (Dubois, 1996, p. 26-27):

- A fotografia como espelho do real (o discurso da mimese). O efeito de realidade ligado à imagem fotográfica foi a princípio atribuído à semelhança existente entre a foto e seu referente. De início, a fotografia só é percebida pelo olhar ingênuo como um “analogon” objetivo do real. Parece mimética por essência.
- A fotografia como transformação do real (o discurso do código e da desconstrução). Logo se manifestou uma reação contra esse ilusionismo do

espelho fotográfico. O princípio de realidade foi então designado como pura "impressão", um simples "efeito". Com esforço tentou-se demonstrar que a imagem fotográfica não é um espelho neutro, mas um instrumento de transposição, de análise, de interpretação e até de transformação do real, como a língua, por exemplo, e assim, também, culturalmente codificada.

- A fotografia como traço de um real (o discurso do índice e da referência). Por mais útil e necessário que tenha sido, esse movimento de desconstrução (semiológica) e de denúncia (ideológica) da impressão de realidade deixa-nos contudo um tanto insatisfeito. Algo de singular, que a diferencia dos outros modos de representação, subsiste apesar de tudo na imagem fotográfica: um sentimento de realidade incontornável do qual não conseguimos nos livrar apesar da consciência de todos os códigos que estão em jogo nela e que se combinaram para a sua elaboração. Deve-se, portanto, prosseguir a análise, ir além da simples denúncia do "efeito de real", deve-se interrogar segundo outros termos a ontologia da imagem fotográfica.

Deve-se destacar que a fotografia está sempre adiada, remetendo a um momento, ou instante anterior, momento este que é detido, congelado, preso no seu tempo e lugar. Difere, portanto, do espelho, que fornece uma imagem direta e em curso; é o presente singular de quem vê e do que se vê.

A fotografia, segundo Sereza (2003, B1), é um modo de se mergulhar no outro, não de invadir o outro. Assim, reconhece-se na imagem fotográfica a possibilidade de se aprofundar no conhecimento do outro. A fotografia suscita uma pergunta, faz um convite, realiza uma aproximação. O autor aponta ainda que:

O fotógrafo deve ser um "observador participante" da ação que registra. O ponto de vista deve ser, portanto, interior, "de alguém que observa nos outros o que pode ser infligido a si mesmo"; "imagens que retratam o terror silencioso do fotógrafo, do indivíduo por um instante separado da massa, a observá-la, perplexo (p. B1).

Custódio et al (1999, 129) que as intenções do fotógrafo não determinam o significado da foto, que seguirá seu próprio curso, ao sabor dos caprichos e das lealdades das diversas comunidades que dela fizerem uso. Afirma ainda que:

A fotografia é, por excelência, uma expressão deste afã pela imortalidade, ao mesmo tempo em que serve a uma vaidade mais presente. Poder-se-ia dizer que a fotografia foi criada sob os auspícios de Narciso (o fascínio irresistível pela imagem de si mesmo nunca vista antes) e Mnemósine (a memória, capaz de transmitir conhecimentos através das gerações). Em todo caso, melhor advertir para imagens que devem ser evitadas, como a face da Medusa. Orfeu perdeu Eurídice porque olhou para ela antes de sair do Hades. E Psiche foi punida pelo marido, Eros, por olhar para ele. [...] A noção de imagem é um dos conceitos-chave da nossa cultura; todos e cada um tem a sua: os atores, os políticos, as mulheres de sociedade e o mais pequeno (sic) de entre nós está preocupado em não deslustrar nem em comprometer esta imagem de pai atento, de esposo fiel, de bom cidadão, ou de mau rapaz, que constrói e protege ciosamente (p. 129).

Para este autor, trata-se de expressão da cultura, pois sabe-se até mesmo o que se deve fazer quando o processo fotográfico está em andamento.

Então sorria, faça uma pose, vai mais pra lá, junta mais, olha pra cá, não pisca agora, arruma o cabelo, passe perfume, não se mexa. Haja sacrifício para adorar Narciso e Mnemósine! Mas quem liga? A vida fotográfica é

cotidiana e muitas vezes começa com o conhecimento Álbum do Bebê- aquele que, entre uma foto e outra, diz com que medidas nascemos, quem foi a primeira visita, se somos a cara da mamãe ou do papai, etc (p. 131).

Neste sentido, Kossoy (2000, p. 26) afirma que os elementos que tornam a fotografia um meio material que possibilita a análise científica são seus “elementos constitutivos” e suas “coordenadas de situação”. Assim, tem-se entre os “elementos constitutivos”, o assunto/o fotógrafo/e a tecnologia, assim definidos:

- Assunto: é o objeto do registro;
- Tecnologia: é o que viabiliza técnica e operacionalmente o registro.
- Fotógrafo: que idealiza e elabora a expressão e o ato fotográfico.

Já dentre as “coordenadas de situação” estão o espaço e o tempo, pois toda fotografia tem sua gênese num dado lugar e preciso momento ou época. Indicar as “coordenadas de situação” não significa buscar a estética no registro fotográfico.

Assim, em toda fotografia há um recorte espacial e uma interrupção temporal, fato que ocorre no instante (ato) do registro. Decorre daí a relação fragmentação/congelamento, um dos alicerces sobre o qual se ergue o sistema de representação fotográfica (Kossoy, 2000, p. 29).

E mais, o processo de construção da imagem pode ser coordenado como exemplifica Kossoy (2000, p. 28 e 29) ao hierarquizar as etapas inerentes ao fazer fotográfico:

- Seleção do próprio assunto;
- Seleção de equipamentos (câmera, objetivas, filtros etc.) e materiais fotossensíveis (natureza e tipo de filmes);
- Seleção do “quadro”, ou do enquadramento do assunto, construção criativa esta denominada geralmente de composição; trata-se da organização visual dos elementos constantes do assunto no visor da câmera com o propósito de se alcançar, segundo determinadas condições de iluminação, um certo efeito plástico na imagem final;
- Seleção do momento; implica a decisão de pressionar o obturador num determinado instante visando a obtenção de um resultado determinado/planejado; a experiência (apoiada na indicação do fotômetro) estabelecerá qual a relação velocidade/abertura do diafragma a ser empregada para que se logre a exposição correta do filme à luz que, naquele preciso instante, ilumina o assunto;
- Seleção de materiais e produtos necessários para o processamento do filme negativo ou positivo além das demais operações do laboratório fotográfico incluindo-se cópias ou ampliações;
- Seleção de possibilidades destinadas a produzir determinada “atmosfera” na imagem final; tratam-se das interferências diretas na imagem – ou em alguma de suas partes –, realizadas durante o processamento no laboratório com o objetivo de atenuarem ou dramatizarem a representação.

Sumariamente, define Kossoy (2000, p. 29) que fragmentação é o assunto selecionado do real (recorte espacial), enquanto que congelamento é a paralisação da cena (interrupção temporal).

Kossoy (2000) diz ainda que a imagem fotográfica é criada por inteiro, num único golpe.

Entre os olhares que competem à consolidação do ato fotográfico está o do próprio fotógrafo, o qual, não se pode esquecer, também é dotado de repertório pessoal e filtros individuais; amparado pelos recursos disponíveis pela tecnologia, e que produz a imagem a partir de um assunto que lhe é imputado. É interessante notar que, desde que um fotógrafo se dispõe ao registro imagético de um assunto, são formadas imagens mentais nele próprio, antecedendo expectativas facilmente criadas e que aportam um viés inegável com o resultado do trabalho, antecipando-o. Com isto, se compromete mais uma vez a aceitação imediata da fotografia como instrumento verossímil da realidade. Ao mesmo tempo em que não se pode negar a riqueza interpretativa que a fotografia potencialmente fornece. A realidade da fotografia não corresponde (necessariamente) a verdade histórica, apenas ao registro expressivo da aparência. [...] A realidade da fotografia reside nas múltiplas interpretações, nas diferentes "leituras" que cada receptor dela faz num dado momento; tratamos pois, de uma expressão peculiar que suscita inúmeras interpretações (p. 2 e 38).

Até mesmo na concepção da fotografia como documento, existe, em geral, um interesse específico embutido, ou seja um objeto que representa o assunto ou forma de registro.

Neste sentido, Kossoy (2000) mostra que:

É em função disso que surgiu o hábito de se separar ou dividir a fotodocumentação por classes ou categorias de documentação: jornalística, antropológica, etnográfica, social, arquitetônica, urbana, geográfica, tecnológica etc. Essas classificações são, não raro, pouco convincentes posto que permitem leituras sob diferentes abordagens, de acordo com a formação ou interesse pessoal dos diferentes receptores. Uma única

imagem reúne, em seu conteúdo, uma série de elementos icônicos que fornecem informações para diferentes áreas do conhecimento: a fotografia sempre propicia análises e interpretações multidisciplinares (Kossoy, 2000, p. 51).

Dessa maneira que a mesma fotografia pode ser vista por diferentes ângulos é que não se admite a inocuidade da mesma como documento. Isto porque a fotografia será, em princípio, uma (das possíveis) representações do real, intermediada pelo olhar e imagens mentais pré-concebidas do fotógrafo, que, muitas vezes, está sob orientação de terceiros.

Rebello (2003) comenta que os planos de registro de uma viagem:

Nem sempre é tarefa fácil. Muitas vezes, de um filme de 36 poses somente algumas serão mostradas com orgulho para os outros. Imagens tremidas, muito escuras ou claras demais, paisagens fora de foco e pessoas com olhos vermelhos à noite fazem – ou alguma vez já fizeram – parte do conjunto de fotografias de qualquer turista. E não há nada mais frustrante que revelar as fotos e perceber que aqueles momentos que você tanto quis registrar não saíram do jeito que imaginou (p. 4).

Isto é, existe uma expectativa criada pelo fotógrafo acerca do resultado que será obtido com os recursos disponíveis, uma imagem mental pré-concebida, ordenada, ansiosa por se realizar.

Kossoy (2000, p. 59) argumenta que o olhar que outrora o pesquisador deposita sobre a fotografia, enquanto documento, deve:

- Resgatar, na medida do possível, a história própria do assunto, seja no momento em que foi registrado, seja independentemente da mesma representação;

- Buscar a desmontagem das condições de produção: o processo de criação que resultou na representação em estudo.

Uma vez que a memória foi apontada como epicentro da análise histórica, que valida a utilização das imagens visuais consolidadas na fotografia, pode-se levantar a questão de como essa mesma memória, contornada pelo objeto de estudo em questão, pode se associar livremente à projeção do futuro, antecipando-o analiticamente, de certa forma.

Como evidencia Lowenthal (1998), explicar o passado no presente significa lidar não apenas com percepções, valores e linguagens que mudam, mas também com acontecimentos ocorridos após a época examinada.

Ao transladar o conhecimento do futuro e do passado, usando o conhecimento anteriormente indisponível, o historiador descobre tanto o que foi esquecido sobre o passado, quanto o que não se sabia até então.

No levantamento e descoberta da memória, momentos raros do passado sobressaem, mas uniformidades e detalhes podem desaparecer. Isto implica que o processo de comunicação da captação do progresso seja criativo, a fim de tornar o passado convincente e inteligível.

Sobretudo no mundo capitalista contemporâneo, pode-se associar o conceito de progresso ao futuro. A idéia de progresso, fundamentalmente uma visão ocidental, aparece freqüentemente associada à idéia de futuro.

Com isto, esclarece-se que o futuro é uma agitação que, às vezes, provoca mais calor que luz. A idéia de progresso é essencial para as transformações do futuro que a fotografia, enquanto documental histórico, pode captar. A fotografia se

configuraria, portanto, numa espécie de máquina do tempo naqueles grupos sociais que instrumentaliza. A fotografia, além de contar histórias passadas, anuncia e preconiza, aos olhares mais atentos, os fatos que estarão por vir. Sem progresso ou evolução da história, a fotografia perde seu potencial analítico e sua validade argumentativa.

A ampliação do horizonte de compreensão da memória, apontado anteriormente, viabiliza a constituição de uma ponte entre o registro do passado e o presente com sua dimensão intrínseca, que é o futuro. Como aponta Ciavatta (2002):

É a memória que permite uma visão retrospectiva mais ou menos organizada da trajetória ou biografia, sendo o projeto sua antecipação no futuro, na medida em que busca através do estabelecimento de objetivos, a organização dos meios através dos quais esses objetivos poderão ser atingidos (p. 34).

O futuro apresenta-se dinâmico e reorganiza permanentemente a memória de um indivíduo e de uma sociedade (a nação, a família, o partido, a igreja). A dinâmica do futuro imputa novos sentidos e significados, transformando a sociedade.

Os lugares de memória, como exemplifica Nora (1993),

Nascem e vivem do sentimento de que não há memória espontânea, ou seja, que é preciso criar arquivos, manter aniversários, organizar celebrações, notaria atas, porque se tratam de operações naturais. Sem vigilância comemorativa, a história depreciaria evento por evento. Assim, se, por exemplo, a fotografia não se responsabilizasse por petrificar os

elementos históricos de que é capaz de fazê-lo, não se poderia contar com os lugares de memória que esta cristaliza (Nora, 1993, p. 7, 13).

A memória estaria associada diretamente à elaboração de metas futuras e da forma como atingi-las; daí sua relevância. A associação linear da memória individual ou coletiva e a correta elaboração de metas tangíveis é um instrumento válido para se antever o progresso de uma sociedade, desde que se vislumbre a fotografia por um olhar crítico e analítico da realidade presente e vindoura.

As lembranças, do ponto de vista analítico, também se alteram quando revistas. Assim, por outro lado, o passado não deve ser acordado com algo imutavelmente fixo e sem flexibilidade. Isto porque a contribuição de análises diversas considerando o mesmo material fotográfico pode ser complementar ou até divergente.

Segundo Nora (1993, p. 7), “a curiosidade pelos lugares onde a memória se cristaliza e se refugia está ligada a este momento particular da nossa história”.

Também é momento de apontar que o presente trabalho não pretende esgotar o tema, senão apresentá-lo num contexto interpretativo próprio. Quando se recorda, ocorre a ampliação de determinados acontecimentos e a reinterpretação à luz da experiência subsequente, da necessidade presente e do fato de se lançar mão de uma fonte documental adicional, a fotografia.

Neste contexto, avalia Kossoy (2000), a articulação entre memória e projeto (o *devoir* histórico) pode ser útil para avaliar a contribuição do legado fotográfico.

A luta pela proteção do patrimônio fotográfico é uma questão cultural que afeta a todos aqueles que têm um mínimo de preocupação com a

segurança das informações históricas e contemporâneas que se acham gravadas nos documentos. [...] No entanto, o tema dos arquivos assim como os temas correlatos: documentação, memória etc., nunca são exatamente atraentes para a maioria das pessoas. Isto me faz lembrar um grande historiador que disse: " Há sempre grande despreço pelos arquivos, e as próprias expressões arquivar e arquivado estão sempre associados à idéia de coisa morta, desprezível, desdenhada". Curiosamente os fotógrafos, que são produtores de imagens-e portanto de documentos-também têm manifestado muito pouco interesse pela memória fotográfica. A fotografia conecta-se a uma realidade primeira que a gerou em lugar e época. Porém perdendo-se os dados sobre aquele passado, ou melhor, não existindo informações acerca do referente que a originou, o que mais resta? Uma imagem perdida, sem identificação, sem identidade... sem história. [...] Exercício fascinante é o de devolver aos rostos e cenários perdidos sua identidade, sua localização, sua referência, resgatando assim a substância documental às representações fotográficas daqueles que um dia viveram, amaram e sofreram ou das coisas que foram criadas, pensadas, construídas e que se perderam ou desapareceram (Kossoy, 2000, p. 127-129).

Como já apontado, a produção de imagens revela novas realidades que acabam transcendendo a própria imagem. A realidade multifacetada na fotografia é visível segundo o olhar que cada pesquisador ou indivíduo deposita sobre ela, com toda sua carga própria de cultura e desprendimento ou viés.

Kossoy (2000) mostra que quando apreciamos determinadas fotografias nos vemos, quase sem perceber, mergulhando no seu conteúdo e imaginando a trama dos fatos e as circunstâncias que envolveram o assunto ou a própria representação (o documento fotográfico) no contexto em que foi produzido: trata-se de um exercício mental de reconstituição quase que intuitivo. Por isso, fotografia é memória pelo recorte espacial e temporal que esta realiza, petrificando os atores da história, numa sólida imagem interpretativa.

Ainda segundo a opinião deste autor, o estudo iconográfico competente consiste num processo de criação de novas realidades. Através de novos olhares.

O contexto particular que resultou na materialização da fotografia, a história do momento daquelas personagens que vemos representadas, o pensamento embutido em cada um dos fragmentos fotográficos, a vida enfim do modelo referente-sua realidade interior-é, todavia, invisível ao sistema óptico da câmara. Não deixa marcas na chapa fotossensível, não pode ser revelada pela química fotográfica, nem tampouco digitalizada pelo scanner. Apenas imaginada. A fotografia funciona em nossas mentes como uma espécie de passado preservado, lembrança imutável de um certo momento e situação, de uma certa luz, de um determinado tema, absolutamente congelado contra a marcha do tempo. Certas imagens carregam em si um forte conteúdo simbólico, como algumas de nossas próprias fotos pessoais ou familiares. Quando nos vemos nos velhos retratos dos álbuns, temos a constatação concreta de que o tempo passou; a fotografia é este espelho diabólico que nos acena do passado. As fotografias, em geral, sobrevivem após o desaparecimento físico do referente que as originou: são os elos documentais e afetivos que perpetuam a memória. A cena gravada na imagem não se repetirá jamais. O momento vivido, congelado pelo registro fotográfico, é irreversível. As personagens retratadas envelhecem e morrem, os cenários se modificam, se transfiguram e também desaparecem. O mesmo ocorre com os autores-fotógrafos e seus equipamentos. De todo o processo, somente a fotografia sobrevive (p. 133-139).

O que não se pode perder de vista é que o futuro é, antes de mais nada, na visão analítica do objeto em estudo, um futuro histórico, e como tal é produzido e reproduzido nas fotografias. A foto de um prédio com rachaduras pressupõe sua queda ou sua restauração; a de um prédio em chamas, sua destruição, seja total ou parcial. As chamas estão em movimento, como as rachaduras também estão.

Não obstante, pode-se contextualizar a fotografia como uma espécie de máquina do tempo. A dinâmica presente, passado e futuro fica evidente na postura

analítica que se possa ter com relação às fotografias, que são então produzidas, revelando fatos passados para uma análise crítica do futuro.

## 2. MEMÓRIA E HISTÓRIA: ESTUDOS ICONOGRÁFICOS NA HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO

“A História é aquilo que se escreve”

*Tucídides*

Uma vez levantados os elementos necessários a análise do tema central deste trabalho de pesquisa no capítulo anterior, é oportuno e necessário apontar neste capítulo a confluência que se possa estabelecer entre a fonte legitimada de pesquisa fotográfica e o processo investigativo na pesquisa histórica na área da Educação.

A crescente aceitação da fotografia no campo científico de pesquisa, pela ampliação do “olhar”, apontada anteriormente, é explicitada e aplicada no campo da Educação neste segundo capítulo. A epígrafe em destaque neste capítulo é o contra-exemplo de uma tendência; figura o avesso da expansão do campo visual investigativo, analítico e interpretativo: a história é muito mais do que se escreve.

Dessa forma, será oportuno apreciar os pontos de intersecção entre a fotografia e a história da educação. Demonstrar-se-á, assim, a evolução do tema em

direção ao que é argumentado pelos autores que abordam o assunto e que foram observados de acordo com a literatura disponível.

A dualidade na fotografia tem início na própria etimologia, pois “foto” quer dizer luz, e “grafia” quer dizer escrita. Entende-se, portanto, que a fotografia é a arte de escrever com a luz, o que a define como uma forma de escrita. Segundo Neves et al (2003, p. 7), “outro sentido é dado à fotografia no Japão, pois fotografia, em japonês, se diz *sha-shin* que significa reflexo da realidade, aqui a fotografia é entendida como forma de linguagem visual”. E continua:

A partir disso pode-se afirmar que a estatística sendo uma forma de representação é, como as imagens, passível de muitas interpretações. Estas serão feitas a partir do ponto de vista e interesse de quem a lê ou produz (Neves, 2003, p. 7).

Garcia (2002) realizou estudo sobre a inserção da fotografia como recurso educacional para alunos do Ensino Público Fundamental e Médio, analisando a interface entre Educação e Fotografia. Como esclarece Garcia (2002):

A história da fotografia nos mostra sua evolução de técnica e das múltiplas formas de representar a complexidade da vida. Ela vai da condição de documento à arte; da economia ao jornalismo; da realidade à ficção; do objetivo ao subjetivo e vice-versa. Suas andanças pelo mundo e a inovação e aumento de seu uso, nos prova cada vez mais o quanto ela é importante na vida moderna, tanto para o álbum de família quanto para as mais sofisticadas apreensões da realidade dos fatos sociais, objetos do mundo e das ciências (p. 29).

Com relação à utilização da fotografia como fonte de busca da realidade passada, Garcia (2002) esclarece que:

A fotografia sozinha não dá conta do mundo, nem todas as imagens e palavras juntas também poderão não dar, porque a realidade não é estanque, ela é contínua, assim como a evolução do homem também. Os novos paradigmas da ciência também já admitem que o homem não é só um ser material-racional, ele é também dotado de subjetividade, e esta constituição do homem físico-mental-sensível o torna um homem total, para uma educação total, em um mundo globalizado que pertence ao cosmos (p.30).

Estabelecendo a confrontação analítica com outros documentos, a dissertação de doutoramento de Bonato (2003) trata de uma incursão no estudo da Escola Profissional para o Sexo Feminino, sendo sua fonte de pesquisa a imagem fotográfica. Seu objetivo é a reconstituição de atividades didático-pedagógicas, estrutura, funcionamento e cotidiano da instituição de ensino público do Distrito Federal na Primeira República, o Rio de Janeiro. O resultado do seu trabalho se baseou, além da fotografia documental, em outras fontes como: relatórios, ofícios, livros de ata, decretos, leis e jornais. Sobre a pesquisa documental realizada, Bonato (2003) escreve que,

a preocupação do historiador, nos parece, não é quanto à utilização do recurso em si, e sim a possibilidade do seu uso indevido. Para ele, a crítica feita pelo historiador às fontes não escritas não difere, em essência, da realizada aos documentos ditos tradicionais. Neste sentido, entende que as fontes iconográficas devem ser confrontadas com outros tipos de documentos, não sendo isso uma exceção, pois esse procedimento deve ser aplicável a qualquer fonte (p. 25).

Bonato (2003) argumenta ainda que,

apesar de ter como ponto de partida a fotografia, entendemos ser necessário resgatar outras fontes, muitas inéditas, num processo de intercomplementaridade com as fontes fotográficas, ou seja, procurar fotografar com o click, talvez suspeito, outros documentos que nos ajudassem a ler as imagens, ampliando o universo dos espaços de pesquisa. O grande volume de documentos escritos, impressos, aliado às imagens, propiciou um trabalho intertextual. O flash de um e de outro iluminaram fortemente a pesquisa. Num diálogo entre essas linguagens-texto-imagem, imagem-texto, esperou-se trazer como contribuição a memória-histórica da educação escolar profissional feminina no Rio de Janeiro (p. 28).

Por sua vez, utilizando-se dos componentes informativos da fotografia, Camargo (2000) surpreende com a quantidade de fontes que a permitiram resgatar a silhueta conferida ao Instituto “Joaquim Ribeiro” (em Rio Claro), objeto central de seu estudo, nas décadas de 1930, 1940 e 1950, o seu perfil institucional; tratando-se, portanto, de uma investida iconográfica direta e objetiva na área da Educação. Utilizou-se largamente de um disperso acervo oportuno ao objetivo do levantamento de pesquisa: livros, revistas, fotografias, diários, jornais, cadernos, registros institucionais.

As “Coisas Velhas” a que se refere, e que dá título ao trabalho, é um verdadeiro universo documental, disperso no velho prédio escolar em referência ou reunido em gavetas e prateleiras nas casas de antigos professores e alunos, remanescentes dos restos que os constituíram como lugares-memória de suas histórias pessoais vinculadas à instituição de ensino em questão.

Sua investigação teve início com o levantamento de documentação que permitisse lidar com as representações sedimentadas em memórias e crônicas da

cidade de Rio Claro, sobre as expectativas em torno da instrução e da educação. A hipótese da autora era de reconstrução de uma espécie de “clima cultural” que antecedeu e permeou o processo de institucionalização do “Ribeiro” naquela cidade.

Nesse esforço de pesquisa, registrou-se a existência de duas importantes iniciativas culturais em Rio Claro, a “Sociedade do Bem Comum” e o “Gabinete de Leitura”.

Assim, foi nas representações da cidade articulada nas crônicas sobre Rio Claro, em artigos publicados nos jornais da cidade, que se procurou para o trabalho de pesquisa em questão, os resíduos originários da *construção da memória*, em relação ao que se projeta como articulação que define o espaço cultural da escola. A autora valeu-se, além dessas fontes escritas, também de entrevistas com ex-alunos e ex-professores.

Aponta-se relevância à organização da biblioteca e dos seus livros. No espaço escolar do “Ribeiro”, destaca a biblioteca como um local de pensar reservado aos alunos, conservando, de longa tradição, o ambiente de intimidade e privacidade. Menos notório, entretanto, é o fato de a bibliografia ainda simbolizar o espírito pedagógico da escola. Reconhecem-se alguns vestígios desse “pedagógico” nos livros antigos que serviam de suporte para os alunos desenvolverem as suas atividades culturais dentro e fora da escola. Talvez sua metodologia de pesquisa e análise vise configurar o Instituto “Joaquim Ribeiro” a partir de duas perspectivas convergentes.

Inicialmente, com a finalidade de demarcar os principais momentos de institucionalização do “Ribeiro”, concedeu prioridade à documentação como processos, ofícios, termos de visita, livros de registros administrativos, atos e decretos. Em um segundo momento, focou outros tipos de documentação, com a

finalidade de apanhar, ainda que fragmentariamente, aspectos da cultura escolar do estabelecimento, como a análise de normas regimentais como fontes que permitissem configurar práticas de apropriação do espaço escolar, em particular, a análise das práticas de registro em álbuns de recordação.

Continuando o método de pesquisa, a autora teve acesso a guardados nos porões das residências de ex-alunas, a álbuns de memória, classificados pela autora em dois tipos: *álbuns de intimidade* e *álbuns de recordação*.

O álbum de intimidade, também chamado diário pessoal ou simplesmente diário, é reduto de um universo feminino permeado por confidências, segredos e fragmentos de recordação amorosa, como cartas e fotografias. Esse caráter secreto explicita-se, muitas vezes, por advertências como: “confidenciar em segredo e exigindo que os herdeiros as destruam: são o diário íntimo, as cartas, as confissões de modo geral”. Poesias, pensamentos, músicas, canções, versos, cartas, desenhos e fotos são permeados por relatos de casos e de acontecimentos memoráveis.

Os álbuns de intimidade trazem histórias de vida escrita no dia-a-dia, ao sabor de uma memória oscilante que recorta e interpreta o cotidiano segundo modelos bastante recorrentes.

Por sua vez, o álbum de recordação reúne escritos de vários colegas, de professores e de conferencistas. Reúne também grande número de poetas, pensamentos de escritores, etc. Pelo fato de ser manuseado por várias pessoas, a prática de produzi-lo era geradora de relação no ambiente escolar. Alguns textos e mensagens nos álbuns constituem laços afetivos nas relações entre professor e aluno que extravasam o ambiente escolar.

Durante toda a década de 1930, as poesias ocuparam o lugar central nos álbuns de recordações. Ao longo dos anos 40, a transcrição de poemas nos álbuns é ainda dominante. A partir da década de 1950, a escritura nos álbuns de memória se transforma, passando a haver um domínio da prosa. As poesias mais freqüentemente transcritas nos álbuns são as de Guilherme de Almeida, Olavo Bilac, Machado de Assis, Coelho Neto e Paulo Setúbal.

A autora cita quatro álbuns de intimidade de ginásianas do “Ribeiro”, datando 1952, 1953 e, dois deles, 1954, cujo aspecto é de um “diário” com muitas recordações da vida escolar.

Define-se o caderno, no contexto da tese, como um dispositivo escolar no sentido de um conjunto de práticas discursivas escolares que se articulam de um determinado modo produzindo um efeito. Mas também como são representadas práticas de ensino organizadas segundo modelos pedagógicos que captam um modelo institucional.

O caderno tem também características outras que se poderia chamar de funcionais. É um lugar de registro escrito, que se distingue, contudo, de outros tipos de materiais de registro, tal como, por exemplo, das fichas.

A Economia Doméstica era tratada em dois cadernos. Um primeiro, de capa dura, encapado e decorado com motivos pertinentes, que se prestava a receber o conteúdo das lições ensinadas: receitas, normas, hábitos, primeiros socorros, noções de puericultura, desde o pré-natal. Um segundo, caderno de desenho tamanho ofício, decorado como o primeiro, prestava-se a recolher ilustrações referentes ao conteúdo: gravuras, desenhos do próprio aluno e colagens de recortes de revistas, como fachadas de casas, jardins, mobiliário, tudo lembrando luxo ou

imagens cinematográficas, alimentos, pomares, hortas, medicamentos (sabonetes, talco, material de higiene).

A autora também utiliza, em sua explanação, panos de amostra guardados como *objeto-memória*, por duas alunas do Normal que não gostavam de bordar, mas se viam obrigadas a fazê-lo para atender às exigências da professora. Os pontos do pano de amostra são, nesses casos, indícios de outros internos formativos das práticas de bordados na Escola. Nas entrevistas, as alunas falam da pressão rigorosa exercida pela professora ao exigir a “perfeição” em cada ponto do bordado.

Assim, o livro “Coisas Velhas” é o resultado da tese de mestrado de Camargo (2000), que reproduz uma história documentada sobre as práticas escolares, configurando-se como uma investida metodológica alternativa no campo da história cultural no âmbito pedagógico, acima de tudo, pela utilização das fontes documentais que alicerçam o trabalho de pesquisa em questão.

Numa outra inserção no universo da história da educação, a proposta de Oliveira (2002) é, por sua vez, a de verificar as alterações encontradas na produção fotográfica da Escola Normal Caetano de Campos no período entre 1889 e 1910. Insere-se, portanto, como pesquisa na área da Educação que utiliza a fotografia como método investigativo.

Na primeira parte do trabalho, Oliveira (2002) procura conceber os limites da pesquisa, ao se adotar a fotografia como fonte primária no âmbito da história da educação.

Na segunda parte de seu trabalho, realiza o levantamento e análise de dois álbuns de fotografias produzidos pela Direção da Escola que se propusera a estudar.

*Palimpsesto* é uma designação adequada do processo que a autora identificou durante o desenvolvimento de seu trabalho de pesquisa. A palavra quer dizer manuscrito em pergaminho, raspado por copistas e polido com marfim para permitir nova escrita.

A expressão *palimpsesto* é a que melhor define o universo da amostra e da abordagem metodológica deste trabalho. *Palimpsesto* é um manuscrito em pergaminho que permite escrever, apagar, escrever, apagar e escrever novamente, ou seja, permite uma nova escrita. E assim é o procedimento analítico que delimita este trabalho, uma vez que a visão simultânea e isolada de cada um dos álbuns fotográficos, objeto de estudo do caso citado, revela o mesmo espaço físico retratado em épocas diferentes. Neste sentido, há uma reconstrução do real, com novos atores, novo contexto sócio-político, no mesmo cenário, que seria a Escola Normal Caetano de Campos em épocas substancialmente distintas. A idéia de *palimpsesto* é, portanto, recorrente e assimiladora deste movimento entre os álbuns.

A autora apresenta o ato e o olhar fotográfico amparados pela tecnologia, do ponto de vista técnico, e pela história, do ponto de vista científico. Metodologicamente, o trabalho aparece dividido em duas partes centrais, as quais se dedicam à observação dos *álbuns photographicos* da Escola Normal em 1895 e 1908, respectivamente. Assim, ela lança mão do critério de comparabilidade para que possa desenhar sua tese: verifica coincidências, semelhanças e divergências entre os álbuns, através dos quais nota-se um controle sobre o que deveria ser visto. Fica evidente o poder conferido às fotografias nas estratégias de elaboração de modelos espaciais, estéticos e ideológicos.

Com a utilização das fotografias, a obra se destaca pelo apontamento e análise crítica de fatos, idéias, provas, interpretações, hipóteses e argumentos que a

autora desenvolve, bem como suas conclusões derivadas especificamente da escolha de seu objeto de pesquisa. As imagens fotográficas representam uma intersecção entre o começo e fim, dotando-se, assim, de um relato que resulta de um corte temporal legítimo e bem definido: é ação passada mantida; o pretérito no presente, disponível como fonte de pesquisa e memória.

Do ponto de vista de Oliveira (2002) sobre as fontes de pesquisa, a utilização das fotografias como fonte primária de observação do tema central é extremamente válida, mesmo ao se considerar fontes tradicionais de pesquisa bibliográfica, pois existem documentos que foram levantados e estudados conjuntamente à análise das imagens. Parte-se da premissa de que:

[...] a fotografia [...] joga uma parte poderosa na constituição da sensibilidade moderna ocidental. Seu nascimento inaugura um novo olhar. [...] é um artefato extremamente plástico, [...] que inaugura a era da documentação comprovadamente real. (Oliveira, 2002, p. 1).

Assim, é a partir da fotografia que ocorre a massificação de um novo modo de olhar. É o olhar fotográfico. Com a disposição e o esforço centrados na elaboração do estudo de Oliveira (2002), é aplicado, então, a abordagem iconográfica em álbuns produzidos pela Direção do Instituto de Ensino em exame.

Compara-se, a este exemplo, que o álbum de 1908 possui relação mais complexa com a cidade que a estabelecida nas fotografias do Álbum de 1895. Não há negação da cidade no segundo álbum. Ainda no Álbum de 1908, há um transbordamento da figura da criança, retrato explícito e reforço da idéia da escola para as massas. Crianças e adolescentes estão presentes em atividades nas

imagens de tal álbum. É freqüente também a separação dos ambientes registrados em duas sessões: masculina e feminina.

Desta maneira, pela utilização efetiva e metodológica das fotografias como fonte primária do estudo, evidencia-se a diferença qualitativa entre a obra em questão e publicações similares, ainda que não desenvolvidas no âmbito da história da educação. A análise acaba recaindo sobre um cenário maior, no qual o desenvolvimento das cidades, nuances políticas e até mesmo militares, podem ser captadas.

A proposta é de releitura da realidade observada, através da fotografia e sua inserção ou interação na História das Imagens, aplicável à história da educação, e seu papel potencialmente diferencial e analítico nos aspectos da memória e da história. O principal problema que surge numa pesquisa que eleja fontes imagéticas como fontes primárias é associado à análise e interpretação das pinturas ou fotografias enfocadas.

Oliveira (2002, p. 19) recorre a Benjamim, Dubois, Ginzburg e Barthes para validar sua argumentação:

a partir desses artefatos imagéticos que são os álbuns da Escola Normal, o de 1895 e o de 1908, o objetivo foi captar o movimento estético que se apresentou em um e outro e mostrá-lo como parte de um tecido histórico e cultural no qual se misturam imagens, educação, arquitetura (p. 19).

O que se consegue com esse método de análise multilateral é a verificação e o reconhecimento da influência da visualidade que se desenvolve, sobretudo, a partir do século XIX. O alargamento da concepção de fontes trouxe para a produção, no campo da História e Historiografia da Educação, uma ampliação das

possibilidades investigativas e a necessidade de uma reflexão e problematização de tais alternativas.

No tocante às conclusões, a observação, sob este prisma, dos dois álbuns, conduz a pontos de congruência como o fato de se querer gerar uma memória específica por parte de seus produtores e de possuir, portanto, um caráter de divulgação, fornecimento de modelos, construção de uma memória cuidadosamente escolhida; e pontos de incongruência por não se tratar o segundo álbum de uma continuação específica do primeiro. Enquanto o primeiro procura captar o momento, o segundo busca registrar o movimento. Tais conclusões contribuem para que seja esta uma obra de ressonância para as Artes Plásticas ou outros segmentos das artes, como também para a história da educação.

Por fim, a autora desenvolve sua análise em termos da observação crítica, pelo olhar fotográfico, dos dois álbuns da Escola Normal, seu objeto de estudo. Assim, avalia existir brutal diferença e dificuldade de comparação entre ambos pelo fato de o momento e os atores serem distintos, exceto pela estrutura cenográfica onde se desenvolveram os fatos registrados pelo olhar fotográfico. A fotografia revela uma nova visibilidade, pois captura e congela o invisível. Ou como define ainda Oliveira (2002):

Para o estudo dos álbuns, outros produtos sobre (a Escola) e da Escola naquele período foram relacionados: relatórios, plantas, e outras fotografias, que resultaram em um efeito de *palimpsesto* – em sua origem, material de escrita, em geral pergaminho, usado duas ou mais vezes por meio de raspagem e que, com o tempo, os textos superpostos por vezes se revelavam, de maneira natural, ou por meio de processo químico; de fotografia; raios infravermelhos, ultravioletas ou luz fluorescente –, a múltipla existência de diferentes imagens de um mesmo lugar (p. 1).

O que se procurou na exposição destas fotografias do trabalho de Oliveira (2002) é pautar a liberdade segundo a qual a autora manuseia a fotografia documental, elaborando livre associação entre elas e dentro delas, não fosse o fato de estarem às fotos pré-organizadas em dois álbuns distintos. A falta de consulta de outras fontes documentais de pesquisa colabora com tal liberdade argumentativa.

Intencionou-se apontar a eficiência limitada do método investigativo que posicione a fotografia como fonte primária de pesquisa, em função dos próprios elementos que a constitui.

Ainda que os cientistas sociais se utilizem da fotografia como mero suporte investigativo, Leite (2000, p. 1) prefere denominar a efetiva utilização iconográfica como: “uma das formas mais férteis de pesquisa visual está na análise histórica de como a sociedade representa a si mesma, através de aparatos técnicos como o da fotografia”.

Para o historiador, os sinais de vida latente congelados numa fotografia são índices do mundo do passado que se busca compreender e podem se transformar em testemunho e representação de uma realidade a ser reconstruída (Leite, 2000, p. 11).

Em seu trabalho, Leite (2000) levanta acervo anônimo de famílias de imigrantes que chegaram a São Paulo no período conhecido como a “Grande Imigração” (1890-1930). Faz jus, portanto, à fotografia histórica, ou seja, faz uso documental das imagens que pretende invadir.

Segundo Leite (2000):

pouco vale o método, se não é sensível o olhar que se debruça sobre o outro olhar de outrora e que deve portar de algum modo, como diante do poema, a chave para uma interrogação, a resposta para um enigma que o aguarda em silêncio (p. 12).

A própria autora (Leite, 2000) logo na introdução de seu trabalho, faz ressalvas de ordem metodológica no sentido da forma como desenvolve sua obra.

O leitor encontrará reunidas e ordenadas algumas tentativas de compreender imagens fotográficas e iconográficas, criando processos metodológicos que permitam sua utilização adequada, como testemunho ou como representação (p. 15).

Tamanha é a importância do método que pretende desmontar a imagem, em suas entrelinhas, que Leite (2000) tece considerações relevantes quanto à interpretação da fotografia no cerne do estudo qualitativo da imagem:

Já na fotografia e na iconografia lidamos com a comunicação aparentemente direta da imagem, para procurar em suas características uma significação que não se expressa diretamente e que, em alguns casos, precisa ser construída pelos elementos de produção e/ou por sua contextualização no momento da produção, no momento do arquivamento, ou no momento da leitura. Acrescente-se que as imagens precisam ser traduzidas por palavras, tanto para a sua análise como para sua comunicação, o que acrescenta à polissemia da imagem as ambigüidades provocadas pela alteração do código (p. 15 e 16).

Sobre a diferenciação entre uma leitura superficial e uma desmontagem efetiva dos elementos constitutivos da fotografia, Leite (2000) esclarece que,

A primeira contradição observada foi entre a comunicação imediata da imagem e a rapidez com que se esgotava essa comunicação. Após uma leitura superficial de conteúdo, a fotografia se tornava opaca e silenciosa. Somente uma pesquisa de forma e conteúdo, uma desconstrução de seus elementos e um estudo das imagens mentais que sugerem conseguem desvendar globalmente os níveis de sua comunicação, admitindo uma contextualização do texto fotográfico (p. 16).

Dessa forma, parece haver uma necessidade vital à pesquisa amparada no desvendamento dos mistérios da imagem: dotar a comunicação visual de uma comunicação verbal reta, não-viesada, explicativa, persuasiva e real, atentando para a complexidade da análise fotográfica, escreve Leite (2000):

Como as imagens têm modos peculiares de combinação, menos adaptados que as palavras a padrões sociais, a transmissão da imagem através das palavras freqüentemente é empobrecedora, problema para o qual ainda não se mostrou uma saída (p. 17).

É possível argumentar, assim, que a metodologia empregada em trabalhos que retratem o passado de Educação, pela pesquisa elaborada, utilizam-se livremente do método e acabam não convergindo para um ponto comum; o que não é preciso, mas seria notável e agregativo à metodologia de leitura das fotos, sem suprimir a subjetividade interpretativa, mas não tendenciando a leitura daqueles que realizam o estudo pelo próprio olhar.

A pesquisa iconográfica, pelos próprios elementos que a imagem contém, está longe de se constituir lugar-comum na metodologia científica no estudo da história da educação.

Isto é dito nos trabalhos que ousam entender a fotografia como eixo central de análise do processo investigativo. As conclusões de Leite (2000) são claras, resultando de uma investigação fiel do objeto de sua análise, a fotografia. E mais, converge diretamente com o que ora se deseja argumentar aqui:

Verificou-se a existência de diferentes níveis de conteúdo. Foi possível constatar a quase impossibilidade da leitura da imagem da parte de alguém que desconhecesse pessoas, locais ou temas tratados. Percebeu-se a inadequação de grande parte das legendas de fotos, ao serem examinadas por diferentes leitores. Ficou claro, também, que a memória da imagem não só difere da memória da palavra como chega, em alguns casos, a substituir a própria memória. Algumas pessoas não se lembram do que aconteceu, mas do retrato do que aconteceu. Observou-se ainda que a memória da imagem pode ser completa ou parcial, o que não impede que evoque uma série de outras imagens análogas ou contrárias (p. 18).

Com isto é possível concluir e tomar a fotografia como um fragmento de memória, “espelho do real”, e “traço do real”. Não é uma fonte única, porque é incompleta, pelos motivos já expostos aqui.

Tamanho é o esforço interpretativo, e porque não dizer da *tentativa* de estudo e da análise iconográfica, que explica Leite (2000), em seu trabalho:

Pedindo desculpas ao leitor pela gritante desproporção do exemplo apresentado, creio que ele permite compreender por que foram feitas estas tentativas de leitura da imagem fotográfica, com suas potencialidades e limitações (p. 21).

A foto abaixo, resultado da pesquisa de Leite (2000), é elemento representativo do que trata a fotografia.



*Figura 3. Retrato de Aniversário em trabalho de Leite (2000). O espelho é o tempo presente imediato enquanto que a foto é representação do passado.*

A menina da foto, datada de 25. 03. 1908 (?), está em frente a um espelho, na comemoração da data de seu aniversário. O espelho traz o momento, o presente, a ação que se desenvolve, revela o ato quando o mesmo é desenvolvido. A fotografia, o retrato de aniversário, por sua vez, congela a imagem, fixa, transporta para o passado, tornando a cena pretérita.

O poder mágico do espelho revela o “instantâneo” e é submetido à força da fotografia. Assim, a fotografia é recurso imagético retificador e ratificador da realidade buscada. Não representa um recurso de pesquisa que exclui ou desconsidera outras fontes tão enriquecedoras quanto esta o é. A fotografia fornece dinamismo à pesquisa, pois, por exemplo, uma foto de um prédio em construção revela um processo dinâmico de transformação e não um ato ou fato estático, como, *a priori*, se esperaria.

Ainda neste exemplo, Magalhães (1999) desenvolveu trabalho (fotográfico) em que usou filme preto e branco para fotografar a natureza. Escolhera a água de cachoeiras para seu registro. O resultado, mesmo se considerando a fotografia da natureza e o filme preto e branco, é de movimento, contraste e composição. Segundo o próprio autor (Magalhães, 1999):

A escolha da água como tema teve o objetivo de mostrar como a natureza é viva, já que ela é um elemento que faz parte do nosso corpo, cobre grande parte da superfície de nosso planeta, e é responsável pela estabilidade de nosso clima. Procuro mostrar esta força, vital para o movimento das águas, pois a natureza é dinâmica (p. 17).

E mais, afirma que mesmo em se tratando de fotografia de natureza, há necessidade de planejamento; não se trata de um simples impulso de fotografar o belo.

O objeto de estudo de Ciavatta (2002) registra momentos de *labor*, procurando valorizar o homem frente a maquinização do mundo e da produção ou, pelo menos, denunciar este processo, no qual o trabalho se transforma em mercadoria.

Óbvio que tais aspectos extrapolam o objeto de estudo deste trabalho. O que se pretende revelar é o potencial analítico que a fotografia traz nas entrelinhas, pelos seus elementos constitutivos, e que denunciam, ou ao menos convidam, o receptor a ter valores e situações de diversas áreas do conhecimento humano e do cotidiano.

O texto de Ciavatta (2002) é resultado de uma síntese de vários anos de pesquisa e de debates sobre a questão do trabalho e de seu sentido na construção da história, de sua relação com a educação, do desafio de lidar com as fontes escritas, orais e iconográficas. Trata-se de apreender, no plano específico do objeto em estudo, os vínculos mediatos e imediatos da fotografia com uma totalidade histórica.

Os seres humanos criam e recriam, pela ação consciente do trabalho e, mais amplamente, pela cultura, a própria existência. Assim, pesquisar o mundo do trabalho é, em última instância, buscar entender como os seres humanos, em tempos históricos e espaços diversos, produzem as suas próprias condições de existência no plano simbólico.

Dessa forma, Ciavatta (2002) trata das condições de vida e trabalho dos trabalhadores do Rio de Janeiro nos primeiros trinta anos do século XX (1900-1930). Ela não apenas explicita a alienação do trabalho sob o capitalismo – pela ótica marxista –, mas apreende sua especificidade de maior violência. O livro, no campo da pesquisa histórica, na área de trabalho e educação, não só engendra um conjunto de qualidades que o tornam especialmente importante e original. Sua importância central funda-se no seu horizonte teórico e ético-político. Teoricamente o trabalho de pesquisa afirma-se dentro da tradição do materialismo histórico, cujo desafio básico é de buscarem, nos fenômenos históricos, as múltiplas determinações ou mediações que os constituem.

Em termos de relevância teórica, ético-política e metodológica, o livro constitui-se numa contribuição singular para aqueles que pesquisam, estudam e analisam questões relacionadas ao mundo do trabalho e suas relações com os processos formativos. No âmbito metodológico, o livro é de interesse bem mais amplo, pois independente do recorte específico do objeto de pesquisa, traz a fotografia como fonte de pesquisa histórica. Como outras linguagens, a fotografia expressa a compreensão pelo olhar, os modos de ver, as relações. O texto está composto de modo a oferecer três vias de leitura:

- a da narrativa das imagens na página à direita;
- a leitura das imagens com as legendas de contexto na página à esquerda, que buscam aproximar o leitor da fotografia como mediação;
- e a leitura do texto na página à esquerda no qual expomos as questões conceituais e metodológicas da fotografia como fonte histórica e a análise do mundo do trabalho a partir das imagens selecionadas.

O texto começa pela introdução do tema e pelas questões conceituais e metodológicas. Prossegue buscando a aplicação dos mesmos à fotografia do mundo do trabalhador. Nas considerações finais tem-se clareza da verdade sempre aproximada que fora reconstruída a partir das fotografias.

No âmbito metodológico, a autora pauta densa reflexão sobre o olhar e o objeto fotográfico e a fotografia como fonte histórica. Traz uma abordagem didática do recurso da fotografia para aprofundar ângulos menos visíveis ou perspectivas de uma nova realidade histórica.

No trabalho de *Resgate da Memória da Universidade Federal do Espírito Santo – UFES* realizado por Perota (2003), foi feita uma análise do acervo fotográfico das gestões dos reitores Prof. Alaor Queiroz de Araújo (1966-1971) e Prof. Máximo Borgo Filho (1971-1975). A análise possibilitou a utilização da fotografia como fonte de pesquisa, buscando a inter-relação entre a biblioteconomia, educação e história.

Esse período retrata os principais acontecimentos relativos à reforma universitária do campus universitário de Goiabeiras, marco significativo para a história da instituição. Os conjuntos fotográficos de cada gestão pesquisada foram classificados por temas constituindo dossiês, visando a facilitar sua identificação e análise. Foram feitas treze entrevistas com os principais retratos e com alguns informantes ocasionais. A comparação entre as informações advindas das imagens, entrevistas e algumas poucas fontes bibliográficas, permitiu uma compreensão mais aprofundada dos temas e, assim, compreender e resgatar a memória da UFES num contexto de totalidade. O passo inicial para a recuperação da história da UFES foi dado, mas há questões relevantes que, dada a sua complexidade, deixaram de ser destacadas no presente trabalho, merecendo outros estudos mais aprofundados.

O relaxamento da definição de fontes de pesquisa proporcionou uma maior amplitude para as possibilidades investigativas e a conseqüente necessidade de uma maior reflexão e problematização dos fatos. Neste novo cenário é que se insere a fotografia como fonte de pesquisa histórica. Segundo esclarece Nóvoa (1992) sobre esta questão:

uma vez que o “historiador é sempre prisioneiro das fontes”, é imprescindível levar a cabo um trabalho rigoroso e metódico de diversificação das fontes de investigação, aos mais diversos níveis. Trata-se de um esforço profundamente criativo, que obriga o historiador a uma recensão sistemática das fontes clássicas e a uma descoberta de materiais que induzem novas leituras das realidades de ontem e de hoje (p. 216).

A fotografia, enquanto objeto de memória, legitima a memória social. Segundo aponta Ciavatta (2002):

O olhar fixado no objeto fotográfico não é apenas uma característica do artefato, um aspecto do suporte que sustenta sua existência. Cada registro é parte de uma história e constitui ele próprio um princípio de memória. [...] Esta análise supõe distinguir a invenção da fotografia como forma de conhecimento do mundo (p. 30).

Já Mauad (1996) busca compreender a relação entre a história e a fotografia, apontando que a história acabou se tornando independente dos textos escritos. A historiografia tradicional levou os historiadores a ampliar o universo de fontes afim de melhor problematizar temas pouco trabalhados, desenvolvendo, por consequência, abordagens pouco convencionais, à medida que se aproximava das demais ciências sociais.

Na opinião da autora, a desconstrução do texto visual exige a observação de, basicamente, três componentes: o autor, o texto propriamente dito e o leitor. Destes elementos dependerá a análise iconográfica. Em sua oportuna classificação, o autor é o fotógrafo, os interesses envolvidos e os aspectos técnicos da fotografia; o texto propriamente dito é o resultado da análise dos elementos e atores presentes na foto;

e o leitor, ou seja, a necessária educação do olhar para as informações menos aparentes ou superficiais.

Assim, passou-se a observar a fotografia, enquanto fonte documental de pesquisa, e sua relação com a construção da memória coletiva, a relação entre memória e projeto do futuro e, por fim, a fotografia enquanto documento e monumento. Aponta-se, portanto, aqui, as fotografias como monumentos que expressam valores, idéias, tradições e comportamentos que contribuem para a identidade de uma sociedade.

Fatores de ordem cultural e econômica impediram que se desenvolvesse, no Brasil, o registro e a preservação ampliada dessa memória além do âmbito familiar, ou seja, na composição efetiva e clara da construção da memória coletiva. As imagens preenchem, pelas suas diversas faces e funções, todo o espectro da cultura que se denota diante da imagem. Compreende, preenche, desvenda, dissemina, compartilha, informa e traduz a cultura.

É oportuno que se aponte, neste sentido, que o objeto fotográfico pode ser percebido, nos álbuns de família, como o significado da memória fotográfica para a coesão social do grupo familiar para a transmissão, continuidade e manutenção de sua própria memória.

Como já apontado anteriormente, a fotografia é impregnada pela memória coletiva, ou seja, o passado perpetuado e vivo na consciência dos indivíduos. A imagem fotográfica cumpre o papel de ponto de partida da memória, sintetizando o sentimento de pertinência a uma dada sociedade. Crescentemente, entre os historiadores e cientistas sociais em geral, a história passa a ser escrita a partir da memória coletiva. Assim, conforme se observa, a história pode ser compreendida como a forma científica assumida pela memória coletiva.

O abandono da concepção positivista de documento é essencial ao tratamento do tema central deste trabalho de pesquisa, uma vez que esta abordagem privilegia as fontes escritas. Conforme demonstra Oliveira (2002):

As imagens visuais não têm o mesmo estatuto do texto escrito, mas é necessário observá-las como um *diferente*, como um interlocutor privilegiado do texto escrito, compartilhado no texto cultural, com suas especificidades materiais e formais e história própria. Muitas pesquisas da área da História têm avançado nesse campo, elaborando o que poderíamos chamar de uma história da visualidade (p. 2).

Por fim, é cabível apontar que é necessário realizar a arqueologia do documento para a reconstrução histórica de um objeto. Assim, seria possível a identificação de um mapa de informações como sua origem, vinculações, elementos constitutivos e informações intrínsecas a ele.

### 3. HISTÓRIA E MÉTODO: O USO DA FOTOGRAFIA COMO FONTE DOCUMENTAL LEGÍTIMA E CIENTÍFICA

“A fotografia nunca me interessou;  
o que sempre me interessou é o que vejo”

*Bresson*

O objetivo do terceiro capítulo, dentro da análise proposta, é expor os trabalhos que estudam a fotografia e que representam uma amostra significativa do universo literário sobre o tema e, dessa forma, extrair as principais conclusões a que chegaram os autores desses trabalhos.

A utilidade do confronto está em produzir ganho analítico que disponibilize instrumentos válidos e autênticos para que se compreenda o mosaico que se forma ao se estudar a interface entre a fotografia e a história da educação.

Uma vez suspensos os elementos que a fotografia contém implicitamente, é possível aquilatar a importância desta fonte de pesquisa no âmbito da história da educação, objetivo central deste trabalho.

Assim, são apresentadas aqui as principais conclusões obtidas a partir do levantamento e leitura do material de amostra e quais as contribuições que a suspensão da fotografia na história da educação pode trazer ao se inaugurar um novo olhar.

A disposição do que foi apontado até aqui possibilita a análise crítica do material coletado e é do seu confronto que surgem as principais questões as quais ampliam o olhar e a capacidade investigativa.

Assim, como descrito, as teses que instrumentalizam a fotografia como recurso de pesquisa admitem a necessidade de intercomplementaridade com outras fontes legitimadas de pesquisa. Contudo, a fotografia aparece como código não-verbal, porém, decifrável.

Na reconstrução da história da educação no Brasil, há um campo aberto para reflexão quanto à utilização de imagens neste processo. Demartini (1997, p. 9) aborda alguns pontos que a prática de pesquisa tem colocado:

- as imagens durante o processo de entrevista e suas implicações
- relacionamento dos depositários das fotos com as mesmas
- as formas de comunicação entre agentes educacionais permitidas pela existência de imagens (divulgação/avaliação)
- o conteúdo das fotos e as novas possibilidades de análise que coloca.

A análise destas questões baseia-se em algumas pesquisas realizadas junto a professores de estado de São Paulo. A autora aborda pesquisas realizadas junto a professores no Estado de São Paulo, focalizando a experiência de ruralismo pedagógico nas décadas de 30 e 40. Nestas pesquisas, as entrevistas foram realizadas recorrendo-se a técnicas de história de vida, isto é, tentando obter as informações dos professores através dos relatos das experiências que vivenciaram.

Foi recorrida à fotografia como fonte de informação sobre a época pesquisada. Nos casos que havia fotos, registrou-se primeiramente o relato advindo das memórias dos professores, sem o auxílio do recurso imagético. Posteriormente à declaração das situações vividas ou experimentadas pelos professores entrevistados, apresentou-se a eles uma foto que enredava o fato rememorado.

Os ganhos de amplitude da memória foram sensíveis. Isto configurou a foto, para esta pesquisadora, como uma explosão de memória, proporcionada, como o método demonstra, pela inserção do elemento fotográfico no processo analítico em busca dos resultados que se desejava inferir. Julgou-se, desta forma, a otimização das condições de melhor entender o que aquela foto poderia representar e poder fazer indagações mais frutíferas sobre a mesma.

A entrevista e as informações situavam melhor cada foto, permitindo à pesquisadora uma aproximação maior, ao mesmo tempo que também facilitava ao entrevistador falar sobre a mesma.

Aqui se nota uma dialética bem como uma ratificação da memória que se espelha na foto, ou seja, entre o que ficou retido na memória do entrevistado e o que a imagem lhe permite relembrar. O relato oral e o que parece estar mais claro na memória de cada um dão o quadro geral, mas as imagens das fotos fazem aflorar novos elementos, surgem detalhes, nomes, fatos; há um aguçamento da própria memória. Estabelecer durante as entrevistas esta dialética entre as falas e fotos é que tem possibilitado transformar as fotos aparentemente sem sentido (fotos frias) em fotos legendadas (fotos quentes) que permitem o trabalho do pesquisador.



Figura 4. Foto utilizada nas entrevistas de Demartini (1997). Aritmética ensinada pela pesagem de ração de animais.



Figura 5. A fotografia como facilitador nas entrevistas: registro de como as crianças aprendiam o manuseio das "coisas da terra". (Demartini, 1997)

É aqui que se distinguem mais as entrevistas com fotos, daquelas que não as têm; há um aprofundamento, a realidade parece tornar-se rica e o cotidiano da época mais evidente, permitindo ao pesquisador uma aproximação maior com a mesma.

A introdução das imagens durante o processo de entrevista apresenta assim resultados em parte distintos, mas profundamente interligados: reaviva a memória dos entrevistados, torna uma realidade mais próxima e, ao mesmo tempo, “traz” o pesquisador para a realidade.

A coleta de fotografias não pode assim ser encarada como tarefa que se distinguiu da própria entrevista; ao contrario, foi um elemento constitutivo da própria entrevista, na medida em que se recorreu às fotografias encontradas pelos professores como forma de reavivar a memória e coletar novas informações.

Assim sendo, debruçar-se sobre as fotografias, examinando-as a partir de um contexto todo que já fora pelo entrevistado relatado, trazia ao pesquisador um detalhamento e uma explicação muito maiores.

Parece ainda que a análise das fotos junto ao entrevistado permitiu estabelecer com o mesmo uma relação de maior intimidade, conhecer seu universo, pois o pesquisador aproximava-se mais concretamente de realidade relatada, começava a enxergar e vivenciar esta realidade mais diretamente através das imagens que lhe eram mostradas e comentadas.

Vale como reflexão metodológica que se faz sobre o conteúdo das memórias e das fotos que foram passadas, além de outros documentos elaborados pelos

alunos, nos faz pensar que justamente aí estava a maior riqueza destas fontes: elas se contrapõem à proposta e à sua crítica.

As fotos interferem na entrevista e nos relatos de maneira muito forte, talvez por orientar a memória mais para o que ficou documentado iconograficamente. Foram fundamentais a preservação da memória da experiência e a partir do significado de que se revestiam para sua autora, passaram a ser o sustentáculo de sua própria memória.

As fotos trouxeram uma reflexão de ordem metodológica- o registro de experiências- era o meio que ela utilizava para mostrar o que realizava-dando origem há uma nova forma de relato de práticas pedagógicas - as imagens produzidas suscitaram a produção de novas imagens.

Surge com isso a contribuição destas fontes historiográficas. Há dimensões outras ainda pouco exploradas na história da educação: as diferentes maneiras através das quais os professores têm procurado documentar e divulgar suas práticas pedagógicas, estabelecendo processos comunicativos - neste caso através de imagens- ainda pouco conhecidos.

Entre a luz e a sombra, a fotografia busca a rima visual, propondo-se a comunicar algo que vem do passado. A foto abaixo, integrante do trabalho de pesquisa de Oliveira (2002) é a busca direta do componente luz e sombra, tal qual se distribui harmoniosamente na fotografia, revelando, inicialmente por estes elementos, o potencial interpretativo da imagem cristalizada na foto.



*Figura 6. Sombra e Luz. A presença da rima visual  
no trabalho de Oliveira (2002)*

Sob este aspecto do potencial da utilização da fotografia nas Ciências Sociais, Leite (1988) orienta:

Pela organização, comparação, categorização e interpretação do material, buscamos fazer o aprendizado da leitura da fotografia. Esse trabalho, moroso, fundado no manuseio e na observação, valeu-nos, até agora, mais problemas que soluções. Foi possível, ainda assim, recorrendo aos textos que vêm sendo publicados sobre a imagem fotográfica, chegar a uma indispensável ampliação do enquadramento dos problemas suscitados pela documentação fotográfica (p. 24).

[...] Na verdade, é preciso distinguir aqui a utilização pública e a utilização privada da fotografia, embora, para nossos fins, seja conveniente examinar a relação entre uma e outra (p. 31).

A fim de posicionar adequadamente o uso da fotografia na pesquisa científica, esclarece Lima (2002) em sua dissertação *Fotografia e Cidade: da razão urbana à lógica do consumo*:

Assim, a documentação fotográfica não será utilizada para apenas ilustrar ou esclarecer aquilo que outras fontes, verbais, por exemplo, podem dar a conhecer. Muito menos para caracterizar algo como reflexo de um suposto núcleo de fenômenos históricos que se produz alhures e cuja correspondência com o nível das representações deveria ser estabelecida. [...] A noção de imagem como equivalente a uma realidade sensível, passível de ser apreendida pelos sentidos, reduz o material iconográfico a uma documentação periférica, de segunda classe, de natureza passiva, já que entendida como imagem especular daquilo que já estava constituído à sua revelia (p. 5).

A autora declara ainda qual sua intenção quando da opção por enveredar para o método contemplativo da imagem visual:

Neste trabalho, o ponto de partida será a consideração da imagem visual como parte integrante do processo simbólico, que reformula e dá sentido aos elementos presentes nas relações sociais. As imagens assumem funções legitimadoras, reguladoras, compensatórias, propulsoras e pedagógicas, entendidas como indispensáveis na organização e reprodução social (p. 5). [...] Assim, por um lado se pretende evitar a abordagem da fotografia enquanto receptáculo de informações empíricas do referido externo. É necessário, por outro lado, evitar a armadilha de uma análise estritamente morfológica, que se refere a atributos formais e entende as significações como fenômenos atemporais inerentes às técnicas visuais utilizadas. O fiel da balança, nestas duas polaridades indesejadas, acabou sendo a tentativa de reconstruir os sentidos específicos, ou seja, históricos, de uma determinada proposição visual. A visualidade e seus padrões são os ingredientes desta sociedade histórica em cena (p. 6).

Sobre o método ou procedimento de análise, na discussão do papel da visualidade na produção social do espaço urbano, amparado pela análise fotográfica, Lima (2002) anuncia:

Para viabilizar a análise do material iconográfico foi necessário adotar, adaptar e mesmo constituir uma série de procedimentos em grande parte reformulados a partir de estudos que se preocuparam em identificar e descrever aquelas qualidades próprias da experiência visual (p. 22).

Se por um lado, não era intenção do trabalho perseguir resultados de abrangência universalizante, por outro, já não se tratava mais de um exercício pontual de interpretação de imagem ou da análise da performance de um único artista. É verdade que cada álbum, bem como cada fotógrafo, possui características particulares, até mesmo um estilo próprio (p. 23).

Ao analisar o processo iconográfico, aponta Argan (1998) que:

Na pesquisa, a obra é assim analisada em seus componentes estruturais, e aquela que parecia ser sua unidade indivisível aparece, ao contrário, como um conjunto de experiências estratificadas e difusas, um sistema de relações, um processo (p. 1).

Le Goff (1990), célebre medievalista francês, propõe uma distinção entre os tipos de materiais que captam a memória e a história e que respaldam a argumentação presente neste capítulo.

Segundo o historiador francês, o que sobrevive do passado não é um conjunto completo e ordenado daquilo que existe, mas uma amostra não-aleatória efetuada pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da

humanidade. Óbvio que a fotografia, desde sua invenção, vem sendo elemento representativo desta amostragem do passado que se recolhe.

Dessa forma, define Le Goff (1990) que os materiais de memória podem se apresentar sob duas formas centrais:

- Os monumentos: herança do passado, “a palavra latina *monumentum* remete para a raiz indo-européia *men*, que exprime uma das funções essenciais do espírito (*mens*), a memória (*memini*). O monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação; tem como características o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas (é um legado à memória coletiva) e o reenviar a testemunhos que só numa parcela mínima são testemunhos escritos”.
- Os documentos: escolha do historiador [...] O termo latino *documentum*, derivado de *docere* “ensinar”, evoluiu para o significado de “prova” e é amplamente usado no vocabulário legislativo. O documento que, para a escola histórica positivista do fim do século XIX e do início do século XX, será o fundamento do fato histórico, ainda que resulte da escolha, de uma decisão do historiador, parece apresentar-se por si mesmo como prova histórica. A sua objetividade parece opor-se à intencionalidade do monumento. Além do mais, afirma-se essencialmente como um testemunho escrito.

Neste ínterim, aponta Bonato (2003) que

Ao longo da história, o triunfo do documento como texto escrito ocorreu no século XIX com a escola positivista. Nessa concepção, só se faz história com documentos escritos, este como prova, testemunho, desde que autêntico. Tradicionalmente, ele é entendido como um registro escrito: leis e regulamentos, normas, pareceres, cartas memorandos, diários, autobiografias, jornais, revistas, discursos, atas, mapas de notas, correspondência (p. 34).

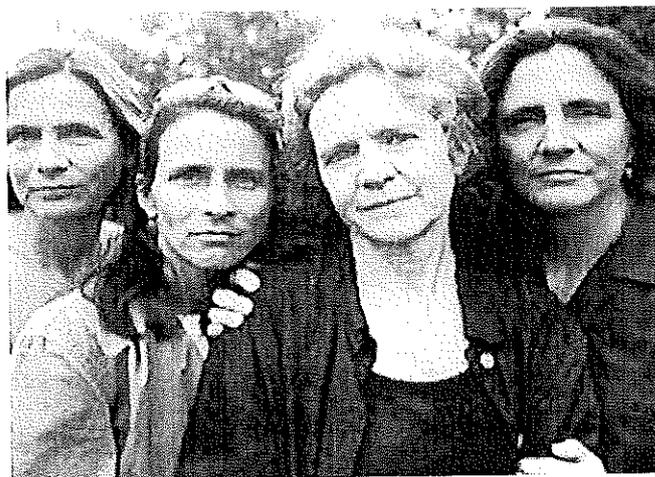
Assim, a aceitação de fotografia como fonte de pesquisa se inaugura quando o historiador se vale dela, depositando ali um olhar crítico, investigativo, porque científico. A este processo é que se chama de relaxamento do conceito de fontes de pesquisa.

Não obstante, a memória fotográfica no âmbito escolar traz à tona reminiscências íntimas dos personagens envolvidos, nós mesmos, quando da participação ou ao menos a intersecção entre a vida pessoal e a vida escolar, com suas memórias. A descrição de Nassif (2003) revela considerações sobre este fato, afetiva, recuperando uma memória e outra vivida, ambas reais:

O colega Luiz Gonzaga Laier me manda uma foto da turma de 1963, do terceiro ginásial dos Maristas. Nela não estava o irmão Nazário, o "Sete Dedos", como o chamávamos. Naqueles dias em que a foto foi tirada, o "Sete Dedos", já idoso, me chamou para conversar depois da aula, me disse que era muito cedo para passar o que estava passando, com uma crise de adolescência braba, e a guerra aberta com meu pai. Guardei para sempre aquela conversa, aquele breve momento de compreensão na longa solidão que marcou minha adolescência (p. B3).

Nicholas Nixon, fotógrafo americano, é o responsável pelo conhecido trabalho fotográfico chamado de “As Irmãs Brown” (the Brown Sisters). Com competência, Nixon consegue imprimir em seu trabalho forte componente emocional. Em específico, “As Irmãs Brown” foi resultado de um acompanhamento e registro fotográfico iniciado em 1975; Nixon fotografou, em diferentes épocas as 4 irmãs (Heather, Mimi, Bebe e Laurie), sempre na mesma ordem de colocação na foto e em filme preto e branco.

O resultado é uma fonte documental sobre a passagem do tempo, cujo último registro data de 2002. A seguir, estão dispostas as fotografias do trabalho de Nixon nos anos de 1975 e 1999:



*Figura 7. As Irmãs Brown. (The Brown Sisters). Registro em trabalho de Nicholas Nixon em foto montagem contemplando os anos de 1975 e 1999.*

A associação da fotografia aos meios de comunicação social acaba expandindo a aplicação da imagem a um contexto e utilização mais amplo. O jornalismo faz uso da fotografia até mesmo para levar ao leitor um segundo texto acoplado à reportagem, à pauta escrita.

A fotografia presente na reportagem acaba não sendo apenas uma ilustração do texto escrito, mas um conjunto informativo novo que suscita a opinião das massas.

A análise interpretativa que se faz da foto é muito mais livre que divergências argumentativas do que se lê. Dessa relação de benefício recíproco texto-imagem, imagem-texto, aproveita-se o fotojornalismo. A arte de informar através de imagens, possibilitando ao leitor sensações como prazer e dor.

Como destaca Calligaris (2003):

Graças ao fotojornalismo e à televisão, para nós, a dor dos outros não é apenas o acidente na esquina ou a doença de um parente. Contemplamos a cada dia o sofrimento humano pelo mundo afora. A intenção objetiva do fotojornalismo também está na construção da história e da memória, vantagem esta que a imagem visual tem sobre o texto (p. 1).

Podemos ignorar onde está a Somália e qual é a razão que a condena à fome, mas as imagens de crianças somalis, esqueléticas e inchadas, estão em nossa memória. Esquecemos os detalhes da catástrofe étnica e política que explodiu a ex-Iugoslávia, mas nos lembramos da cor do sangue nas calçadas de Sarajevo. Não entendemos nada das facções que, no Congo, massacram milhões, mas, uma vez por mês, em algum jornal, encontramos o olhar de uma criança congoleza amputada a golpes de machete (p. 2).

Hobsbawn (1992) aceita que o início do emprego de ilustrações (fotografias) em jornais e revistas alargaria o alcance e o acesso a um número maior e crescente de pessoas. A associação entre o jornalismo e a fotografia auxiliou a disseminação de informações, conceitos, valores. É o processo de democratização da cultura através da educação de massa.

Machado (1984) afirma que:

"As coisas não são assim como elas "se mostram" ao olhar desprevenido; para compreendê-las, é preciso fazer um desvio, dar um salto "por trás" da miragem do visível, destruir a aparência familiar, natural e retificada com que elas aparecem aos nossos olhos, como se fossem originárias em si mesmas e independentes do sujeito que as opera e modifica. A realidade não é essa coisa que nos é dada pronta e predestinada, impressa de forma imutável nos objetos do mundo: é uma verdade que advém e como tal precisa ser intuída, analisada e produzida" (p. 3).

Esta visão não se trata da que se deseja propor neste trabalho sobre a iconografia da história da educação. Contudo, revela-se o aspecto social importante que está, de certa forma, atrelado ao papel educativo da fotografia numa sociedade. Não só pelo registro que ela faz da história da educação, fornecendo rico referencial analítico, como das livres associações com outras Ciências e Disciplinas, incorrendo indubitavelmente numa maior amplitude educativa, rumo à democratização da cultura. E mais, estava instalada, assim, a necessidade de informação visual, surgindo a fotografia como nova forma de articulação do conhecimento de novas formas de representação da realidade vivida e experimentada.

A fotografia não consegue aparentemente se realizar como disciplina. Como aponta Morin (2000, p. 105): "A disciplina é uma categoria organizadora dentro do conhecimento científico; ela institui a divisão e a especialização do trabalho e responde à diversidade das áreas que as ciências abrangem".

Em, meados do século XIX, a Fotografia viabilizou tanto o reconhecimento e a valorização do ser individual, quanto em sentimento, ainda que embrionário, de globalização, ao favorecer a disseminação de culturas e o contato entre elas.

Contemporaneamente, tem-se que além de “espelho do real”, a fotografia assume analiticamente novas nuances, sendo concebida muito mais como um “rastros do real”. Desta maneira, a fotografia deixa de ser uma resposta e passa a ser a possibilidade de novas perguntas.

Fotografia é método e não ciência. A fotografia é seu próprio objeto. É o objeto do objeto. Uma caixa dentro de outra. Há, no entanto, que se disciplinar o olhar; esclarecendo-o e desinibindo-o. É a retirada do véu da ignorância.

A foto pode promover a especialização com o risco da hiperespecialização; é quando se passa, na análise fotográfica, da especulação à divagação; da eloquência à perda de parâmetros válidos.

Não é porque é se trata particularmente da área da Educação que a função da fotografia, longamente discutida nestas páginas, se altera. Tudo o que vale genericamente para a fotografia, vale também para a fotografia na Educação. Assim, Educação não é um caso à parte; nem memória à parte.

A responsabilidade da guarda e organização dos acervos fotográficos das instituições recai sobre elas próprias. Assim, as instituições da Educação e do trabalho devem, cada qual, sistematizar, catalogar, salvaguardar os documentos fotográficos para que se possa vislumbrar todo e qualquer potencial científico que haja, conforme as propriedades que a fotografia detém, a ser explorado.

De acordo com Michelin (1999):

[...] ignorar a fragilidade dos materiais é sinônimo de condená-los ao desaparecimento e embora o que se fale aqui não seja mais do que o óbvio, há inúmeras justificativas que surgem quando esse assunto especifica e nomeia instituições. A questão dos recursos, da qualificação de pessoal e

outras da mesma ordem é imperativa e evidencia uma circunstância compartilhada, em especial, por aquelas instituições mantidas pelo poder público.[...] A problemática, então, é verificar porque os acervos fotográficos existem mal, quando existem, dentro das instituições que abrigam pesquisadores. A negligência pode ser apenas desconhecimento, já que afirmamos antes que a matéria é nova. Mas pode, em casos menos desejáveis, ser decorrência de uma atitude que hierarquiza os objetos de forma danosa e carente de lucidez (Michelon, 1999, p. 27).

O trabalho do pesquisador ao se ter acesso a um acervo fotográfico deve, nesta ótica, estar fundamentando no manuseio. Não que se recomende haver uma burocracia desnecessária, por parte das instituições detentoras dos acervos, mas deve-se cercar o acesso ao material de regras que envolvam desde a necessidade real de se utilizar o original ou versão digitalizada até o questionamento da reprodução da foto.

Estudar imagens é, em verdade, muito mais que organizar tais imagens. Há que se analisar efetivamente a fotografia, muito embora a organização seja um item relevante.

Recomenda-se, desde logo, a conscientização das instituições no trato de seus acervos fotográficos e dos pesquisadores quando do processo investigativo e operacional, pois somente assim é que se deixará de lado a tolerância da nossa constituição sem lugar na História e o descompromisso com a manutenção das fontes de pesquisa, em quaisquer áreas de conhecimento, sem que nos acostumemos com a impossibilidade de se levar adiante trabalhos de pesquisa pela ausência de material perturbativo da realidade.

A discussão da fotografia como “espelho do real” permite a observação da mesma como:

- documento que apresenta e afirma o fato findo e intangível, senão através de sua representação;
- indicativo do que não é representado, através das interpretações que possibilita.

Na opinião de Michelin (1999), esta dicotomia de fazer o visível e o ocultado caracteriza o documento de natureza fotográfica.

A aceitação da fotografia nos meandros da História, quase por unanimidade, data, como dito, do século XIX. A justificativa para o surgimento e imediata aceitação da fotografia na sociedade ocidental está no alargamento do mundo ocorrido pelas grandes navegações, na aceleração do desenvolvimento tecnológico e, por estas condições, na preocupação crescente com a possível e iminente amnésia da própria existência do mundo e do homem, concebida historicamente até então.

Deve-se, no entanto, posicionar devidamente a fotografia como uma invenção no meio de tantos outros quanto nos presenteou o século XIX. Há que se considerar, no entanto, a fotografia como uma possível resposta a efetivas demandas sociais para aquela época. Outros usos e oportunidades se criaram ao se sujeitar o processo fotográfico a constantes avanços tecnológicos.

Pode-se dizer até mesmo, pelo exposto, nas palavras de Michelin (1999, p. 18), que a fotografia do século XIX surgiu como resposta à “representação da realidade fiel, neutra, objetiva e cientificamente correta” tida na condição de “prova, atestado e documento”.

Define Michelon (1999, p. 20) que a fotografia é “a permanência da aparência daquilo que não permanece. Ficam as imagens, passam os seres e o tempo desses”.

Numa elucubração bem assistida, diz-se que a fotografia representa algo que foi a que este fato (ou conceito) nada tem de óbvio. Isto porque a fotografia apresenta sem afirmar. “Sustenta a aparência mas não pode confirmar a identificação” (Michelon, 1999, p. 20). Até mesmo a fotografia judicial mostra-se tanto eficiente quanto falível.

O valor de uma foto, enquanto documento, transcende seu valor informativo e pode revelar-se a quem souber interpretar seu conteúdo; sendo assim, a fotografia fonte documental como um texto descritivo e narrativo, uma pintura, escultura ou até mesmo um objeto remanescente de outras épocas.

O valor das diferentes fontes de pesquisa, em consonância com sua qualidade, quantidade e forma da informação, deve variar. No que tange à aceitação da fotografia como fonte documental, suas limitações são, em verdade, apenas um dado de todo o documento.

A consideração da fotografia em bases documentais é matéria recente, sendo dispensada a ela, por este reconhecimento, formas especiais de tratamento (organização, unidade temática, manuseio, catalogação, conservação, investigações, interpretação, processos e procedimentos).

A fotografia aparece, portanto, como um caminho possível pelo qual se toma consciência do tempo pretérito. Segundo Mendillo, citado por Lowenthal (1988, p. 64), “somos a qualquer momento a soma de todos os nossos momentos, o produto de todas as nossas experiências”.

Ou ainda, segundo Braga (2002, p. 11), “são muitos os modos de lembrar e esquecer; de narrar, de calar, de registrar o lembrado e o esquecido; de deixar marcar, de apagar marcas”.

Ou seja, alguma consciência do passado sempre é buscada pelo homem. Talvez quanto mais materializado estiver o momento recordado, maior que a facilidade de se compor à memória e a história. A fotografia, no cumprimento de seu papel de registro documental, assume também o papel de facilitador da reconstrução do passado fragmentado em memórias.

Memória e história são elementos distintos, se bem que tais conceitos podem apresentar tênues fronteiras. A primeira, como afirma Lowenthal (1988, p. 66), é inevitável e indubitável e a história, por sua vez, é contingente e empiricamente verificável.

Aparentemente, o pano de fundo da análise da história e a memória é a insegurança, pois o pretérito, por não ser mais presente, permeia de incerteza o conhecimento. A análise fotográfica, sem pretensão de dissipar tal cenário, propõe, ao menos, diminuir o encurtamento entre o passado e o presente. Isto porque, muito embora parte do passado histórico passa ter sido fotografado, ele permanece difuso e frígido. Nesta direção, comenta Lowenthal (1988):

O passado simplesmente como passado é totalmente incognoscível”, conclui Collingwood; “somente o passado residualmente preservado no presente é cognoscível”. Um passado que continuasse a existir seria um “limbo, em que acontecimentos já completados ainda continuam”. Implicaria “um mundo em que o peso de Galileu ainda está em queda, em que a fumaça da Roma de Nero ainda impregna o ar, e em que o homem interglacial ainda está arduamente aprendendo a lascar a pedra (p. 67).

Avança Lowenthal (1988) nesta argumentação ao citar a obra *Omphalos* de

P.H. Goose:

Ninguém... declara que viu realmente o Pterodáctilo vivo voando por aí, ou ouviu os ventos sibilando no alto da *Lepidodondra*. Você dirá, "É a mesma coisa; vimos o esqueleto de um e o tronco esmagado da outra e, portanto, estamos tão seguros de sua existência passada como se na época lá estivéssemos". Não, não é... exatamente a mesma coisa [pois] somente através de um processo de reflexão [se] pode inferir que realmente viveram (p. 69).

[...] casas construídas pela metade; castelos em ruínas; quadros apenas esboçados sobre cavaletes de artistas; guarda-roupas cheio de trajes pouco usados; navios cruzando os mares; pegadas de pássaros no barro; esqueletos branqueando as areias do deserto; corpos humanos em vários estágios de decomposição nos túmulos. Esses vestígios, bem como milhões de outros vestígios do passado, seriam encontrados, porque são encontrados no mundo agora... não para confundir o filósofo, mas porque são inseparáveis da condição do mundo, no momento escolhido de sua irrupção em sua história;... fazem dele o que é (p. 70).

Os ganhos de certeza sobre a história e a memória encontram tranquilidade no ato fotográfico, ainda que se considerem as limitações do mesmo. Isto vale tanto para a memória quanto para a história. Nas palavras de Lowenthal (1988, p. 75): "toda consciência do passado está fundada na memória. Através das lembranças recuperamos consciência de acontecimentos anteriores, distinguimos ontem de hoje, e confirmamos que já vivemos um passado". O autor acrescenta que:

Relembrar o passado é crucial para nosso sentido de identidade: saber o que fomos confirma o que somos. Nossa continuidade depende inteiramente da memória; recordar experiências passadas nos liga a nossos *selves* anteriores, por mais diferente que tenhamos nos tornado (p. 83).

Já na história, continua apontando Lowenthal (1988) que:

ela expande e elabora a memória ao interpretar fragmentos e sintetizar relatos de testemunhas oculares do passado. [...] A comparação desses dois caminhos rumo ao passado desagradava alguns historiadores "porque sabem que a história é um trabalho que exige empenho, ao passo que a recordação parece ser passiva, não dedutível e não comprovável". A história difere da memória não apenas no modo como o conhecimento do passado é adquirido e corroborado, mas também no modo como é transmitido, preservado e alterado (p. 104-107).

Aceitamos a memória como uma premissa do conhecimento; inferimos a história a partir de evidências que incluem as lembranças de outrem. Ao contrário da memória, a história não é dada, mas sim contingente: é baseada em fontes empíricas que podemos decidir rejeitar por outras versões do passado. A menos que eu confie implicitamente em minha memória, não posso reivindicar qualquer conhecimento do passado; mas na ausência de provas corroboradas, os dados históricos podem ser razoavelmente contestados (p. 108).

A captação de elementos humanísticos nas fotografias aparece como um diferencial na produção iconográfica. Neste âmbito, o fotógrafo peruano Martín Chambi (1891-1973) conseguiu incorporar tais elementos em seus estudos de fotografia, desenvolvendo técnicas apuradas de iluminação. Como comenta Chiodetto (2003):

Além da luminosidade que faz referência a mestres da pintura como Rembrandt, Chambi tinha o dom de conseguir de seus fotografados um certo ar de solene introspecção, o que tornava tais retratos um campo de forças humanísticas. A falta de sorrisos em seus retratos é uma constante e chega a ser um tanto perturbador. No entanto, não inspiram comiseração. Eles surgem sempre firmes e ativos diante da câmara. É como se a

fotografia pudesse restituir-lhes num só tempo a identidade e a dignidade conspurcadas (Chiodetto, 2003, p. E3).

Os trabalhos fotográficos de Chambi serviram de parâmetro para os profissionais da área na década de 70, quando sua obra foi lançada, apresentada e divulgada. Isto porque novas técnicas apontam novas tendências; a realidade não se altera, mas a forma de captação da mesma é aprimorada.

Com isto, é possível notar que a incorporação de elementos humanísticos (a introspecção, o sorriso, a dor, a altivez, etc.) contribui enormemente ao enriquecimento do dado fotográfico. A importação destes componentes representa a importação da sensibilidade e beleza para o campo visual da fotografia.

Não obstante, Chambi integrou movimento nacionalista peruano na década de 20, que tinha por objetivo valorizar os descendentes da civilização incaica pelo resgate da tradição cultural do período pré-hispânico. Advindo de família de agricultores, sua origem humilde, influenciou diretamente seu olhar sobre o cotidiano peruano.



Figura 8 e 9. Fotos de Martín Chambi

Fonte: Site Rota Brasil Oeste. Disponível em <http://www.brasiloeste.com.br/noticia.php/359> Acesso em 15.05.2004

Aponta-se, aqui, sua preocupação social não por ter carregado para sua fotografia nuances que tornariam seu trabalho uma panfletagem ou objeto e meio de expressão de denúncia no movimento que participava ou das preocupações que o preenchiavam. Acaba, dessa forma, fazendo um retrato das pessoas da época em

associação à cultura tradicionalista de seu povo, deixando rico legado da vida indígena no Peru pela memória visual.

Talvez caiba à fotografia realizar uma conexão eficiente, dentro do conceito de fontes de pesquisa, entre o que é documental e o que é sentimental. Trata-se de uma fonte de pesquisa que, ao ser observada, transmite imediatamente, ao seu leitor, uma sensação, uma memória, um prazer ou um desprazer; ainda que seja uma profissão de sentimentos.

Em contraposição aparece a explicitação de Carvalho (2003, p. E6) ao defender que a fotografia contemporânea retrata uma realidade fabricada. Em suas palavras "a fotografia [...] já não revela, mas encena". E vai além:

Suas fotos são testemunhas do pitoresco, do cruel, do terno, do absurdo de seu tempo e do mundo andino, um testemunho sobre a sensibilidade, a malícia e a destreza de um modesto artesão que ao se colocar por trás de uma câmera virava um gigante, uma força inventora, recriadora da vida (p. E6).

A obra de Chambi propôs uma espécie de contraponto ao olhar europeu da época. Seu olhar vem de dentro para a fora, é essencialmente excludente, com toques de extraordinária ironia. Imagens do cotidiano não devem ser confundidas com cenas de cinema ou fotos de revistas de moda.

Defende-se, então, que a introdução de técnicas de luminosidade aplicadas na produção publicitária e cinematográfica dotam a imagem fotográfica de irrealdade e, portanto, de distorções. O ato do acaso, pelo olhar fotográfico, não pode deixar de ser ele mesmo.

Comenta Carvalho (2003, p. E6) que “a fotografia é uma ficção que contém a verdade”. Há, portanto, que buscar tal verdade, oculta ora pela encenação ou montagem de que se utiliza, ora pelos elementos da cena.

E mais ainda que a matéria-prima seja a espontaneidade e o acaso, a iluminação com suas técnicas podem minar qualquer tentativa real e fiel de captação da cena, neste caso, ficcional.

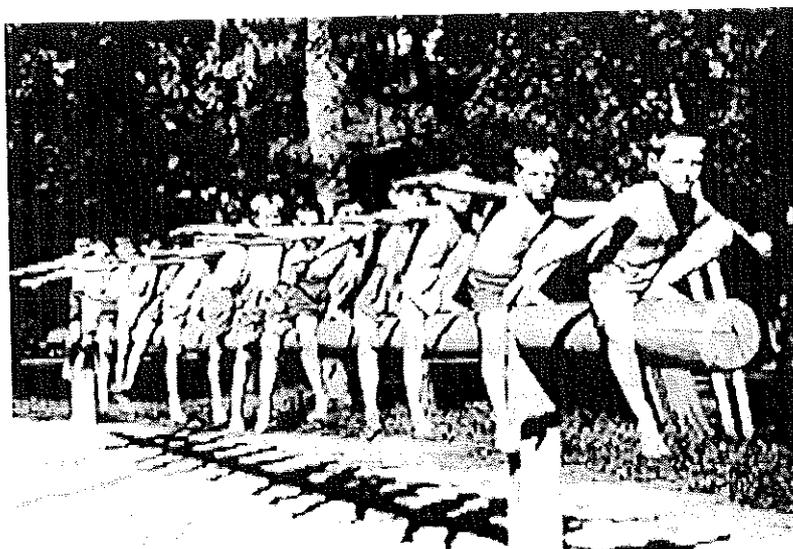
Na visão de Carvalho (2003, p. E6) há, portanto, um abandono da fotografia (e do fotógrafo) como revelador “da vida que os olhos comuns não viam”, capturando o acaso.

Essas imagens também costumam fazer alusões narrativas, dar a idéia de que há alguma coisa para contar, mas que não deve ser dita, sob a pena de mostrar toda a sua banalidade e o seu vazio. A criação da mística e do mistério depende da encenação instantânea do não-dito.

Conforme trabalho citado anteriormente, Oliveira (2002) mostra que através da análise da foto seguinte, pelos elementos de sensibilidade e humanidade que incorpora, é possível revelar que a escola separava meninos e meninas. A educação formal estaria sujeita a essa segmentação, tanto que, além de não “misturar” os dois gêneros, parecia haver uma padronização de segmentos. Ou seja, as meninas, já separadas dos meninos, não conseguiam expressar sua individualidade. Forma-se um padrão, uma “forma ideal”, desprovido de particularidades que poderiam diferenciá-las. Tal destino, a aparente falta de identidade, era reservado a meninos e meninas.

Kossoy (2000) também compartilha da mesma opinião:

Será somente através da sensibilidade, do constante esforço de compreensão dos documentos e do conhecimento multidisciplinar do momento histórico fragmentariamente retratado que poderemos ultrapassar o plano iconográfico: o outro lado da imagem, além do registro fotográfico (p. 134).



*Figura 10. Meninos realizam atividade em aula de Educação Física no Parque Dom Pedro, na Mooca, em 1937*



*Figura 11. Registro escolar da presença feminina em trabalho de Oliveira (2002)*

Segundo Moura (2004), foi a partir dos anos 70 que começou a surgir o levantamento historiográfico da vida das crianças no Brasil. Há que se entender o papel da criança, como agente social, na intersecção que esta realiza com outros grupos sociais, como a escola, a família, as mulheres, dentre outros.

Assim, o passado da infância, registrado de forma clara, evidente e pouco encanada, nas fotografias e imagem, num largo panorama, é fonte fiel do estudo dela própria (da própria criança) e dos grupos sociais com os quais ela interage. É importante destacar que a criança é, mesmo quando orientada, dotada de transparência no pensar e no agir e que, não raro, se configura como sujeito explícito da cena.

É o que relata Bonassi (2003) ao fazer uma releitura de foto tirada no Colégio onde estudava. Ocultar sentimentos que, naquela situação fotografada, deveriam tornar-se inodoros: a clássica fotografia de 4º ano do primário, quando então se concluía um ciclo da educação na vida do fotografado.

Tratava-se, e ainda o é, de um troféu, uma conquista, que ainda desprovida de características individuais ou traços e posturas que os identificaram, acima de tudo, formava o padrão: o olhar, a postura, as mãos. Tudo consegue a encenação: “não somos, naquele momento, quem somos. Somos o que se deve ser: um aluno que obedece às ordens da professora”.

Como se refere Bonassi (2003, p. E8) a si próprio: sou o menino preso na foto; como se visualiza a seguir.



*Figura 12. Foto escolar "padrão" de Fernando Bonassi (Bonassi, 2003): o relato de suas emoções e percepções são complementares à fotografia ou vice-versa.*

A foto é datada de 2 de agosto de 1973, 8 horas e 50 minutos do período da manhã. Até mesmo o horário para ser fotografado havia sido ordenado.

*Your wish is my command.* Tal expressão idiomática americana é um pano de fundo interessante e acolhedor para a temática escolar, neste momento da pesquisa.

Os atores da cena, os alunos, parecem agir sob custódia da obediência e da ordenação. Nada deve fugir ao controle dos mestres, que orientam e coordenam a ação, ou a falta dela, captada pela lente da câmera.

Comenta Bonassi (2003, p. E8):

Fomos, eu e meus colegas, convocados a uma cerimônia cívica. Cantamos hinos e nos prestamos às homenagens. No tempo desta fotografia havia muitas cerimônias cívicas e convocações e homenagens onde cantávamos hinos.

Bonassi (2003, p. E8) revela detalhes que apenas os envolvidos com a cena, como ele próprio, poderiam relatar, como se nota abaixo:

Vocês não podem ver a cadeira, mas ela está... ou esteve... aí... A bandeira à minha direita pinica meu braço. Com o vento, esta bandeira à minha esquerda também se agita e me atinge o cotovelo às cócegas. Dizem... disseram que eu ficasse aqui. Imóvel. Aceitei.

Disseram que eu ficasse aqui. Imóvel. Cumpro as minhas obrigações. Essa posição me pareceu progressivamente confortável. Não devo... não posso... me mexer. De todo modo, no tempo desta fotografia, "se mexer" não é recomendável... No instante desta fotografia onde estou isolado, o fotógrafo me manda... mandava... ficar imóvel. A professora me diz... dizia... pra cruzar os braços sobre essas folhas de papel. Obedeci. Obedeço. No tempo desta fotografia, convém obedecer. Depois... a tudo se acostuma.

Olho adiante desde sempre, ainda que este mapa às minhas costas tenha perdido os sentidos da história. Mundos inteiros se desagregaram e ele nem ali pra retificações. Neste outro mapa que forra a mesa (e eu podia jurar que há... havia... uma mesa aqui embaixo), ainda há rios monumentais, florestas monumentais, estradas monumentais, pontes monumentais... no tempo desta fotografia tudo era... é... monumental; principalmente o medo.

O fotógrafo manda... mandou... que eu permanecesse imóvel e que sorrisse, e freqüentemente me ocorre que pode ter sido por causa disso;

Eles insistem... O fotógrafo e minha professora insistiram, mas é... era impossível. Meus dentes estão definitivamente cerrados por baixo das carnes do rosto; meus maxilares estão muito bem prensados um no outro (Bonassi, 2003, p. E8).

A última árvore que se abateu por minha causa me deu essa moldura de papel descolorido (Bonassi, 2003, p. E8).

Me tornei essa paisagem humana. Uma imagem de homem. Não sei o que foi feito dos meus colegas, mas permaneci. O impasse é a melhor síntese do meu movimento. Daqui posso ver tudo. Eu estou de olho em vocês [...] e adiante [...] não posso fazer nada (Bonassi, 2003, p. E8).

A forma como os trabalhos com inserção iconográfica vem se utilizando da fotografia como parte de seu método pede atenção à função da delimitação do objeto e à instrumentação desenvolvida com a fotografia.

A importância do método é tamanha, que explica Argan (1998):

A função do método é justamente fornecer ao juízo um fundamento de experiência que reduza ao mínimo a margem de arbítrio, o risco de introduzir um não-valor numa série de valores e de construir, assim, uma falsa história (p. 17)

Existe, assim, realidade e encenação na história da educação. Por encenação entende-se, aqui, qualquer tipo de manipulação que se faça do ato, forjando-o a ponto de se constituir uma nova realidade que o ato fotográfico congelará. Encenar a realidade na fotografia é montar o segundo plano, segundo o interesse dos olhares que observam o mundo real. Deste ponto de vista, não se deve esquecer que a fotografia pode ser instrumento viesado de comprovação documental; tal viés é

variável dependente do interesse dos olhares envolvidos e do resultado e/ou objetivo que se espera obter e/ou alcançar com a imagem congelada.

A partir de então, o valor de espelho, de documento exato, de semelhança infalível reconhecida para a fotografia é recolocado em questão. A fotografia deixa de aparecer como transparente, inocente e realista por essência. Não é mais o veículo incontestável de uma verdade empírica. (Dubois, 1996, 42).

Contudo, sabe-se que a história iconográfica é elemento constitutivo da memória e, é neste ponto que, a encenação ou o fortuito do acaso acabam tomando papel central na forma como a história é contada. No caso específico deste trabalho, a associação linear entre a iconografia e a história da educação revelam questionamentos oportunos a respeito do papel da fotografia, seja como método complementar de investigação científica, seja como elemento viesado e manipulador, portanto limitado, da realidade fotografada.

Neste sentido, admitindo a natureza físico-química e eletrônica do registro do real pela fotografia, comenta Kossoy (2000). Sobre o seu valor:

Se, por um lado, ela tem valor incontestável por proporcionar continuamente a todos, em todo o mundo, fragmentos visuais que informam das múltiplas atividades do homem e de sua ação sobre os outros homens e sobre a Natureza, por outro, ela sempre se prestou e sempre se prestará aos mais diferentes e interesseiros usos dirigidos (p. 19).

É importante destacar que a produção fotográfica, assim como a produção textual, é passível de multiplicação massiva através de meios de comunicação - informação e divulgação.

É portanto, relevante questionar, dentre a realidade construída e a ficção documental, até quando a fotografia pode ser assumida como testemunho da verdade. Ao se pensar na manipulação junto às massas, a aceitação da fotografia como expressão da verdade parece uma premissa incontestada.

No campo da investigação científica, e isto é válido para o estudo da história da educação, ocorre freqüentemente um erro na observação e no emprego da fotografia como fonte documental. Ocorre que os pesquisadores, por desinformação conceitual, acabam por compreender a fotografia como uma mera ilustração do texto, concebendo a imagem como comprovação ou extensão do que revela a fonte escrita.

O erro de leitura está, primeiramente, no fato de que a imagem pode justamente negar ou, ao menos, contradizer a direção apontada por outras fontes de pesquisa disponíveis.

Segue-se o erro, ao se desconsiderar que, pela decodificação dos elementos constitutivos da fotografia, a imagem pode enriquecer o que fora levantado por outras fontes buscadas.

A fotografia, pela ambigüidade das informações contidas nas representações fotográficas, pode tanto auxiliar na modelagem (montagem) como na desmodelagem (desmontagem) do processo investigativo, ora concorrendo contra, ora a favor da direção onde aponta os demais recursos historiográficos. Sobre a multidisciplinaridade das imagens, escreve Kossoy (2000):

As imagens fotográficas, entretanto, não se esgotam em si mesmas, pelo contrário, elas são apenas o ponto de partida, a pista para tentarmos desvendar o passado. Elas nos mostram um fragmento selecionado da aparência das coisas, das pessoas, dos fatos, tal como foram

(estética/ideologicamente) congelados num dado momento de sua existência/ocorrência (Kossoy, 2000, p. 21).

Assim, incorre-se em erro ao se aceitar a fotografia de forma imediata como “espelho do real”, pelas ambigüidades, significados inexplicáveis, omissões pensadas e interesseiras que devem, oportunamente, serem decifradas ou descriptografadas.

A significação das mensagens fotográficas é de fato determinada culturalmente, que ela não se impõe como uma evidência para qualquer receptor, que sua recepção necessita de um aprendizado dos códigos de leitura. (Dubois, 1996, p. 41 e 42).

Ou ainda como argumenta Ginsburg (1990):

Por milênios o homem foi caçador. Durante inúmeras perseguições, ele aprendeu a reconstruir as formas e movimentos das presas invisíveis pelas pegadas na lama, ramos quebrados, bolotas de esterco, tufo de pelos, plumas emaranhadas, odores estagnados. Aprendeu a farejar, registrar, interpretar e classificar pistas infinitesimais como fio de barba. Aprendeu a fazer operações mentais complexas com rapidez fulminante, no interior de um denso bosque ou clareira cheia de ciladas (p. 151).

As pistas de que comenta Ginsburg (1990) encontram na fotografia uma verossimilhança inegável. Dessa maneira, a fotografia move e congela, pois sempre fornecerá ao leitor de imagens disciplinado e habilitado, organismos em plena movimentação; no entanto, a fotografia realiza a captura de um instante, mas nada indica que os instantes que antecederam ou sucederam o ato fotográfico sejam

idênticos ao instante do "flash". Caso o valor dinâmico e denunciador da realidade não sejam aceito pelo pesquisador.

Nos efeitos pós-intervenção militar americana no Iraque, a mídia fez pasmar o mundo ao divulgar fotos dos cárceres onde combatentes iraquianos foram, então supostamente, submetidos à tortura por oficiais americanos.

Se não é pelo registro fotográfico-documental e a publicação das imagens de tais atrocidades, o mundo ignoraria o comportamento (de)flagrado pela mídia, mesmo que sensacionalista. Desta forma, a fotografia pode ser testemunha fiel de que a guerra não termina quando acaba.

E mais, ela participa, colaborando analiticamente, da eminência de um processo, do desenrolar de um processo e das conseqüências do fato, bem como dele próprio.

A multiplicidade do olhar é o quem vem assegurar imparcialidade a este mesmo olhar, pois, como aponta Sontag (2004), ninguém tira a mesma foto da mesma coisa. Multiplicidade, alternativas, processo, interpretações. Tudo isto compõe o ato fotográfico. Ou ainda, como argumenta e esclarece Machado (1983)

Da mesma forma como o recorte efetuado pelo quadro pressupõe uma escolha e uma intenção que se materializa no resultado, outra opção ideológica da mesma natureza vai ocorrer na determinação do ângulo de tomada, ou seja, na posição que o olho/ sujeito ocupa em relação ao objeto fotografado. Esse ponto privilegiado do espaço que define os valores na cena é uma decorrência lógica da construção perspectiva, já que está é por natureza topografia organizada em função do ponto de vista do sujeito da representação, tal como ele está cristalizado no olho fixo e único da

objetiva. [...] Se o enquadramento determina a fixação de um ponto a partir do qual a câmera toma seu objeto, isso por si só já estabelece uma hierarquia de valores dentro do quadro, que corresponde à forma como a posição da objetiva retrata o visível (Machado, 1983, p.93).

Segundo Kossoy (2000, p. 22), "essas imagens permanecerão estagnadas em seu silêncio: fragmentos desconectados da memória, meras ilustrações "artísticas" do passado". A fotografia representa um microaspecto de uma situação vivida ou elaborada e por isso é relevante ao pesquisador.

O universo digital de imagens acaba, na modernidade, encontrando na fotografia um alicerce bastante utilizado e representativo. Assim, a recente criação dos *fotoblogs* revelam que ao invés de textos adornados com fotos, há preferência, entre os *webdesigners (fotobloggers)*, em se elaborar retratos com comentários breves e objetivos. É a comunicação visual em detrimento do texto, na modernidade. Tal tendência provê material contínuo, oportuno e acessível a que se realize o estudo iconográfico de imagens, com todos os aspectos historiográficos e de memória pertinentes à fotografia levantados por este trabalho.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

“A arte não é uma verdade. A arte é uma mentira que nos ajuda a compreender a verdade”.

*Pablo Picasso*

Ainda que filósofos tenham profetizado que a palavra escrita permanece (*littera scripta manet*), isto foi dito quando a fotografia ainda não havia sido concebida ao mundo.

De um lado, é possível assistir ao florescer de novas formas de escrita, de texto. A era digital revolucionou a produção textual, não no sentido de dirimi-la, mas, dentro da própria ebulição que cria, revigorando a palavra.

O universo das imagens também passou por transformações ao longo do tempo, quando, então, a fotografia fora, indubitavelmente, um catalisador recrudescente. O que a tecnologia fez pelo texto eletrônico, a fotografia parece ter feito pelo mundo imagético, favorecendo sensivelmente a comunicação visual. E mais, o surgimento de novos *software* concorre ao aprimoramento do tratamento de imagens, deixando mais às claras, talvez, a encenação da encenação. Se os filósofos, como Horácio, prediziam que a palavra nunca morreria, podemos nós pesquisadores lançar um dado para a fotografia, calculando que esta também permanecerá.

A fotografia é revelada, mas também revela. Conforme discutido aqui, a fotografia impõe limites à pesquisa quando entendida e adotada como fonte primária do que se deseja estudar. Por outro lado, comprovou-se a necessidade de se complementar o levantamento documental de forma a se expandir o campo visual de pesquisa. Ou mais, a fotografia é fonte documental auxiliar e periférica ao que se consolida com as demais fontes de pesquisa. Isto se aplica ao estudo da história da educação.

A verdade contida na foto muitas vezes se releva apenas com a exposição dos ânimos, sentimentos e interesses de seus participantes efetivos. O fotógrafo, o fotografado e o “dono” da foto. Deste ponto de vista, a fotografia é uma caixa de surpresas para o pesquisador, que está, por sua vez, muito longe do fato, por mais que a foto se proponha a congelar o momento. Congela o momento mas não congela, e muitas vezes nem capta, as intenções do momento.

Os trabalhos desenvolvidos no âmbito da história da educação e que elegeram a fotografia como fonte primária de pesquisa reconhecem, eles próprios, sua limitação. Isto talvez se dê ora pela falta de decodificação dos elementos constitutivos de cena, ou seja, falta de conhecimento, treinamento ou habilidade do pesquisador, ora pela grande magnitude interpretativa que a fotografia possibilita. Ora peca-se por excesso, ora peca-se por falta. O livre arbítrio de “como fazer” favorece o pesquisador e desfavorece a busca imparcial.

Notou-se a escassez da discussão acadêmica que envolve aspectos conceituais e metodologia do uso da fotografia no processo investigativo da história da educação. A otimização do uso da fotografia no estudo da história da educação deve revelar mais ambigüidades.

Há que se conceber a fotografia como elemento ratificador e retificador, formador e deformador da realidade observada, ou mais, da realidade buscada.

A fotografia é a representação do mundo invisível, trazendo realidades sobrepostas. A fotografia, enquanto um registro silencioso, precisa passar por um processo de desconstrução. Nota-se, aqui, a eficiência e a ineficiência da fotografia no trato científico (não-especulativo) da história, bem como da história da educação.

Assim, não existe uma fórmula, mas formas. Esta falta de linearidade talvez ofereça riscos à Ciência, mas é preciso apontar que esta mesma diversidade é que concorre à construção de linhas mais gerais na observação do universo imagético.

A fotografia utiliza uma linguagem muda; mas que, às vezes, grita. Uma espécie de grito-surdo aos olhos de quem não vê. Encontra uma função social de grande valia, uma vez que se torna necessário que cada um tenha a sua própria imagem. A fotografia é instrumento que identifica, personaliza, individualiza, exclui e elege.

É comum observar, nos trabalhos estudados, a justificativa de opção por uma ou outra entre as diferentes formas de “olhar” a fotografia. Frequentemente, diz-se que a escolha se deu por conta da inexistência de um método universalmente adotado.

A comunicação imediata e reta da imagem e de seus personagens com o observador, pelo apontado no desenvolvimento deste trabalho de pesquisa ganha contornos pouco precisos.

A comunicação entre a fotografia e seu observador requer uma livre aceitação de ambos. Pois o que mais se nota é que, uma vez manifestado o óbvio, a imagem se cala em segredo.

Entender o uso da fotografia documental como método de pesquisa enriquece a discussão da busca de um método interpretativo específico para a análise fotográfica. E pode contribuir para que cada pesquisador utilize métodos adequados de análise fotográfica para a constituição desta ou daquela realidade.

A imaterialidade subjetiva da interpretação iconográfica competente só pode ser vencida com sensibilidade, análise documental conjunta a outras fontes de pesquisa e o conhecimento multifacetado do momento e espaço histórico, o recorte, fragmentado.

A fotografia, mais hábil que os interesses que a motivam, faz questão de apontar uma pretensa realidade que acaba por revelar outros, mais íntimas, mais interiores, mais "reais". Isto tudo porque a interpretação reside entre o real e o ficcional.

À fotografia importa a aparência; a visão intrínseca que torna os personagens transparentes é algo que interessa ao receptor, o pesquisador, não interessa à fotografia propriamente dita; ela revela o que é visível, o que é invisível é lançado numa outra realidade.

A interpretação fotográfica visa decifrar a realidade interior da representação iconográfica, seu significado, sua realidade implícita e oculta, indo além da imagem. Os trabalhos iconográficos da história da educação analisados neste estudo demonstram muita sensibilidade, criatividade e originalidade na interpretação. O que se nota, pelo levantamento realizado nesta pesquisa, é uma pluralidade metodológica que envolve o uso e estudo da fotografia, segundo a qual cada autor particulariza o uso segundo o seu entendimento.

É justamente neste contexto que se insere a fotografia, enquanto facilitador do estudo analítico da história da educação, desde que orientado e otimizado. A utilidade da fotografia enquanto fonte de pesquisa se consolida na observação de como esta reflete ou é refletida nas demais fontes também autênticas, primárias ou não, do universo investigativo; bem como da própria realidade. É assim que a fotografia se revela como fonte de pesquisa e memória.

## REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BONASSI, Fernando. O incrível menino preso na fotografia. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 26 ago. 2003. Ilustrada, p. E8.
- BONATO, Nailda Marinho da Costa. **A Escola Profissional para o sexo feminino através da imagem fotográfica**. Campinas, São Paulo, 2003. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Estadual de Campinas, 2003.
- BRAGA, Elizabeth dos Santos. **Memória e narrativa: da dramática constituição do sujeito social**. Campinas, São Paulo, 2002. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Estadual de Campinas, 2002.
- CALLIGARIS, Contardo. A dor dos outros. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 05 jun. 2003. Ilustrada, p. E10.
- CAMARGO, Marilena Aparecida Jorge Guedes de. **“Coisas velhas”**: um percurso de investigação sobre cultura escolar (1928-1958). São Paulo: UNESP, 2000.
- CARVALHO, Bernardo. A infância do mundo. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 18 mar. 2003. Ilustrada, p. E6
- \_\_\_\_\_. A encenação da encenação. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 22 jul. 2003. Ilustrada, p. E6.
- \_\_\_\_\_. Diante da própria dor. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 16 set. 2003. Ilustrada, p. E6.
- CHIODETTO, Eder. Documental - sentimental. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 01 jul. 2003. Ilustrada, p. E3.
- \_\_\_\_\_. Fotógrafos levam o transitório ao cubo. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 18 mar. 2003. Ilustrada, p. E6.
- CIAVATTA, Maria. **O mundo do trabalho em imagens**. A fotografia como fonte histórica. (Rio de Janeiro, 1990-1930). São Paulo: DP&A, 2002.
- DEMARTINI, Zeila de Brito Fabri. **Resgatando imagens, colocando novas dúvidas**: reflexões sobre o uso de fotos na pesquisa em história da educação. Cadernos CERU, Série 2, nº 8, 1997.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. 5. ed. São Paulo: Papiros, 1996.
- GARCIA, Jurema Martins. **A Construção do saber por meio da fotografia na formação do educador**. Tese de Mestrado. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista, 2002.
- GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- Joseph Nicéphore Niépce. Disponível em: <<http://www.sobiografias.hpg.com.br>> Acesso em 27ago.2003.
- HOBBSAWN, Eric. **As artes transformadas: a era dos impérios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

- KOSSOY, Boris. **Realidade e ficções na trama fotografia**. São Paulo: Ateliê, 2000.
- LACERDA, Aline I. de. **Os sentidos da imagem**: fotografias em arquivos pessoais, revista do arquivo nacional. v. 6, n. 1-2, jan-dez 1993, Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1993.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: UNICAMP, 1990.
- LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de família**. 2. ed. rev. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2000.
- Lima, Solange Ferraz de & Carvalho, Vânia Carneiro de. **Fotografia e cidade**: da razão urbana à lógica de consumo. Campinas: Mercado de Letras, 2002.
- LOWENTHAL, David. **Como Conhecemos o Passado. Projeto História**. São Paulo: PUC, 1998.
- MACHADO, Arlindo. **A ilusão espetacular**: introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MAGALHÃES, Fernanda. **O Discurso Fotográfico**. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 1999.
- MAUAD, Ana Maria. **Através da Imagem**: fotografia e história-interfaces. Tempo. v. 1 n. 2. Rio de Janeiro, 1996.
- MICHELON, Francisca Ferreira. A fotografia como fonte para a pesquisa sob a perspectiva da conservação e a experiência do projeto memória fotográfica de Pelotas-século XIX. **Revista ECOS**, São Paulo. v. 3, n. 2, maio - ago. 1999.
- MORIN, Edgard. **A cabeça bem feita**: repensar a reforma; reformar o pensamento. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- MOURA, Esmeralda Blanco B. Historiador escreve passado da infância. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p. F5, 24 jan. 2004.
- NASSIF, Luís. O olhar de minha filha. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p. B3, 28 set. 2003.
- NEVES, Leonardo Santos; CALDEIRA, Sandra Maria; FARIA FILHO, Luciano Mendes. **A história da educação e a Estatística Escolar**: as representações imagéticas nos registros oficiais em Minas Gerais. Disponível em: <<http://www.ufop.br/ichs/conifes/anais/EDU/edu1717.htm>>. Acesso em 14 jun.2003.
- NORA, Pierre. **Entre memória e história**. A problemática dos lugares. São Paulo: EDUC, 1993.
- NÓVOA, Antonia. Inovação e História da Educação. In: \_\_\_\_\_. **Teoria&educação**. Porto Alegre, 1992.
- OLIVEIRA, Mirtes Cristina Marins de. **Palimpsestos**: Fotografia da Escola Normal da Praça (1889/1910). São Paulo, SP, 2002. Tese (Doutorado em Educação). Pontifícia Universidade Católica, 2002.
- OLIVEIRA, Ana Paula de. Internautas querem virar fotógrafos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo. p. F2. 6 ago. 2003.
- Preto & Branco. **Fotografia enquanto documento historiográfico**: o trabalho de Josiel de Paula. Disponível em: <<http://www.unicamp.br>>. Acesso em 19 maio.2003.

PEROTA, Maria Luiza Lourdes Rocha. **Resgate da memória da Universidade Federal do Espírito Santo**: a fotografia como fonte de pesquisa. Disponível em: <<http://www.ufes.br/>> Acesso em 15 ago.2003.

RONNA, Giovanna. Século XIX - a fotografia transformando a percepção da realidade. **Revista ECOS**, Pelotas, SP, v. 3, n. 2, maio - ago. 1999.

SEREZA, Haroldo Ceravolo. Livro fala da fotografia capaz de revelar o outro. **Cruzeiro do Sul**, Sorocaba, SP, p. B1, 29 dez.2003.

SONTAG, Susan. Sobre fotografia. **Revista Época**, SP, 17 maio.2004.

Ciclio. **Fotografia, cursos & consultoria**. On line. Disponível em: <<http://www.ciclio.com.br/interna.asp?cont=75>>. Acesso em 21 maio.2004.

## BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

- ALÉM da carroça. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 25 mar. 2003. Brasil, p. A6.
- ALMEIDA, Aluisio de. **História de Sorocaba**. Sorocaba: Cupolo, 1969.
- ARRUDA, Antonio. "Arquitetura do medo" cresce em SP e no Rio. **Folha de S. Paulo**, 01 mai. 2003. Equilíbrio, p. 06.
- AVELINO, Yvone Dias. **A trajetória de um grupo e a criação de um núcleo**. São Paulo: PUC, 1995.
- BARREIRA, Luiz Carlos. História e historiografia. **As escritas recentes da história da Educação Brasileira (1971-1988)**. Campinas, SP, 1995. Tese (Mestrado em Educação). Universidade de Campinas, 1995.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BERNARDO, Terezinha. **Memória em branco e negro: olhares sobre São Paulo**. São Paulo: EDUC, 1998.
- CHAIMOVICH, Felipe. Experimentalismo é jogado entre amigos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 18 mar. 2003. Ilustrada, p. E6.
- CHIODETTO, Eder. Evgen Bavcar revela atmosfera onírica. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 06 set. 2003. Ilustrada, p. E9.
- Claro Gustavo Jansson, jornalista fotográfico. **Cruzeiro do Sul**, Sorocaba, SP. p. B1. 9 fev.2003.
- CYPRIANO, Fábio. DNA da arte brasileira. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 09 dez. 2002. Ilustrada, p. E1.
- \_\_\_\_\_. Rio acolhe vertentes da fotografia. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 28 jul. 2003. Ilustrada, p. E3.
- \_\_\_\_\_. Em qual foto há uma árvore? **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27 set. 2003. Ilustrada, p. E1.
- Diversão e Arte. Disponível em: [http://www.uol.com.br/diversao/arte/album/fotos\\_pedroii\\_album.htm](http://www.uol.com.br/diversao/arte/album/fotos_pedroii_album.htm). Acesso em: 31 jul.2003.
- Educação 100 anos. Construindo conhecimentos. **Cruzeiro do Sul**, Sorocaba, SP. p. 01-08. 9 abr.2003.
- ENGUIITA, Mariano Fernández. **A face oculta da Escola**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1989.
- FERRAZ, Heitor. Memórias revivem a SP da época da industrialização. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, SP, p. E4.19 jul.2003.
- FISCHER, Luís Augusto. A educação do olhar para a lógica da criação das artes visuais. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, SP, p.11.18 ago.2003.

- Foto ajuda a identificar mais dois suspeitos. **Folha de São Paulo**, São Paulo, SP, p. C3.26 jul.2003.
- Fundação Ubaldino do Amaral. Disponível em: <<http://www.memoria.fua.gov.br>> Acesso em 25 jul.2003.
- GENTILE, Paola. Um mundo de imagens para ler. *Cultura Visual*. **Nova Escola**. Ano 18, n. 161. 2003.
- GLEISER, Marcelo. Fogo e gelo. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, SP, p. 19. 23 mar.2003.
- HEBERLÊ, Antonio Luiz Oliveira. Como montar um projeto de monografia. **ECOS**, Pelotas, jan/abr.1999.
- KNOLL, Victor. A arte do documento. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, SP, p. 6. 08 mar.2003.
- LEIRNER, Sheila. Estética militante. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, SP, p. 06. 8 mar.2003.
- MARTINS, Ângela. Férias sem estresse. **Jornal Ipanema**, Sorocaba, SP, p.18. 03 a 09 ago.2002.
- MULHERES da esgrima lutam por um recorde. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, SP, p. A1.27 jul.2003.
- NEVES, José Carlos de Araújo. **Fundação Dom Aguirre: 35 anos de História**. Sorocaba: FDA, 1998.
- OLIVEIRA, Mirtes C. Marins de. **Fotografia e história da educação**. Disponível em: <<http://www.hottopos.com>> Acesso em 10 maio.2003.
- Preto & Branco. **Fotografia enquanto documento historiográfico: o trabalho de Josiel de Paula**. Disponível em: <<http://www.unicamp.br>> Acesso em 19 maio.2003.
- REBELLO, Lygia. Fotografia é detalhe valioso na viagem. **Cruzeiro do Sul**, Sorocaba, SP, p. 04. 22 abr.2003.
- REIS, Goulart Nestor. **Imagens de vilas e cidades do Brasil colonial**. Edusp/Imprensa Oficial, 2001.
- SAADI, Fátima. A escrita da cena. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, SP, p. 05. 13 set.2003.
- SAFFO, Paul. Com a Palavra. **Revista Veja 25 anos**. Reflexões para o futuro. São Paulo, SP, Abril, 1990.
- UNGER, Roberto Mangabeira. Pena que sejas tão frouxo. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, SP, 15 jul.2003.
- VAZ, Marcelo. Para revelar um talento. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, SP, p. 04. 27 mai.2003.