



A HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO ATRAVÉS DE IMAGENS FOTOGRAFICAS E OUTRAS FONTES COMPLEMENTARES

Vários espelhos de um mesmo objeto

Luiz Claudio Gonçalves Gomes

Professor de Design Gráfico do CEFET Campos

Mestrando em Cotidiano Escolar – UFF

Mestre em Ensino/Aprendizagem – UNIVERSO

RESUMO *O presente artigo tem como objetivo discutir a rica possibilidade de se trabalhar a pesquisa histórica – em particular a educacional – com fontes que não somente as “tradicionais”. Referimo-nos às fontes alternativas, tais como: entrevistas com informantes, jornais de época, e fotografias que possam ser identificadas ao longo do processo de investigação. Consideramos que tal procedimento pode nos conduzir à uma visão de conjunto do fenômeno muito mais interessante que apenas uma fonte de dados conseguiria alcançar.*

PALAVRAS-CHAVE *Educação, história, fotografia, Escola de Aprendizizes Artífices*

INTRODUÇÃO

Em nosso trabalho estamos sujeitos à complexidade dos tempos sociais múltiplos pelo próprio processo de pesquisa. Na busca de documentos e respostas para nossas questões, nos deparamos com o tempo passado vivo “que é arrancado de seu aparente silêncio para intervir no presente” (FRANCO, 1993, p. 4). Primeiro a redação, depois as



fotografias e os documentos e, por fim, os depoimentos de antigos informantes, nos dão imagens de vários espelhos de um cotidiano esquecido.

Documentos escritos e jornais de época servem como ponto de partida na busca das primeiras fontes para conduzir a investigação. O fio condutor são as imagens fotográficas que, em sua limitação como imagem fixa, transformaram-se em fotogramas de um “filme” narrado pelos atores, entrevistados com todo o cuidado que a história oral exige. Esses atores/personagens trazem a aproximação necessária entre as fontes textuais e as imagéticas, além do sentimento vivo daqueles que estiveram “lá” e testemunharam o dia-a-dia da escola.

Sobre a imagem fotográfica

A fotografia começou a ser utilizada pelos estudiosos dos fatos sociais, como auxiliar na apresentação dos textos de pesquisa, logo após o seu invento em meados do século XIX. Porém, as fotos eram usadas apenas com a função de ilustrar os resultados obtidos, atuando como uma espécie de prova da veracidade das conclusões da pesquisa (LEONARD, 1986).

Nas primeiras oito décadas do século XX, houve uma grande valorização dos métodos quantitativos de pesquisa e assim tabelas, quadros estatísticos e gráficos ocuparam o lugar da fotografia nos relatórios, funcionando como a “prova” da veracidade das assertivas finais. Atualmente, observa Simson (1996), a tendência é utilizar o recurso da fotografia em todas as fases da pesquisa.

Há apenas pouco tempo a imagem iconográfica vem sendo explorada como fonte histórica na área de educação. Inicialmente os trabalhos se concentraram mais na atividade de identificação e organização de acervos fotográficos e de outros tipos de fontes. Em geral, as referências para o estudo das imagens iconográficas são da área de

comunicação e ciências sociais.

Segundo Nunes (1996), parte da dificuldade que os historiadores da educação têm ao lidar com imagens na produção de sua pesquisa vem não só do fato de que são treinados principalmente para trabalhar com textos escritos, mas sobretudo porque estão preocupados com a interpretação do passado, dispensando pouca atenção à interpretação das práticas visuais e das questões críticas que elas comportam e que remetem a uma teoria ou teorias da imagem.

FOTOGRAFIA COMO FONTE HISTÓRICA

A partir da Escola dos Annales, a historiografia francesa renova a noção de documento, ampliando suas categorias de análise ao promover uma “revolução” na maneira de considerar os objetos, bem como as considerações a eles relacionados. Passa-se a valorizar documentos até então ignorados, abrindo espaço para novas séries de documentos, possibilitando ampliar a visão dos acontecimentos, sendo estes constituídos “por homens reais, vivendo relações de dominação e subordinação em todas as dimensões do social, daí resultando processos de dominação e resistência” (ARAÚJO et al. 1995, p. 17). Ao considerar as novas linguagens, o historiador precisa estar atento àqueles que as produzem, de que modo as produzem, quem as domina, ou seja, implica pensá-las como elementos que fazem parte da realidade social.

A fotografia surge no ocidente sob o signo da modernidade, sob a razão iluminista e sob a influência renascentista. Nesse rico e vasto universo da história dos homens e das linguagens, dos discursos e das interpretações que eles constroem, é que discutimos nossa possibilidade de investigação, adotando a interpretação da fotografia como fonte histórica (FRANCO, 1999).

Através das imagens, buscamos a verdade dos fatos, mas o que encontramos são apenas imagens da verdade, os fatos em sua forma aparente. O que se faz é a arqueologia da imagem, a crítica interna das ideologias de legitimação da realidade ou das formas como a realidade é apresentada pela fotografia.

Independentemente se o registro fotográfico foi feito para documentar uma passagem ou representar um estilo de vida, a fotografia é um testemunho válido. Entretanto, a fotografia deve ser considerada, simultaneamente, como imagem/documento e como imagem/monumento. Ela é considerada “documento” como índice, como a marca material passada, onde objetos, pessoas e lugares nos informam sobre os aspectos desse passado. E é considerada “monumento” quando se torna um símbolo, ou seja, aquilo que no passado foi eleito como a imagem a ser perpetuada no futuro (MAUAD, 1996, p. 85).

Deve ser levado em conta que, o controle dos meios técnicos de produção cultural envolve tanto aquele que detém o meio, quanto o grupo ao qual ele serve, caso seja um fotógrafo profissional. Assim, poderíamos afirmar que o controle dos meios técnicos de produção cultural foi exclusividade da classe dominante, até meados do século passado (MAUAD, 1996).

A fotografia é uma fonte histórica que demanda um novo tipo de crítica e uma nova postura teórica de caráter transdisciplinar. As imagens por ela geradas são históricas e dependem das variáveis técnicas e estéticas do contexto que as produziram, assim como das diferentes visões de mundo que concorreram no jogo das relações sociais.

Da mesma forma que seus antigos donos, o historiador entra em contato com este presente/passado e o investe de sentido, um sentido diverso daquele dado pelos contemporâneos da imagem, mas próprio à problemática a ser estudada. Aí reside

a competência daquele que analisa imagens do passado: no problema proposto e na construção do objeto de estudo. A imagem não fala por si só; é necessário que as perguntas sejam feitas (MAUAD, 1996, p. 91 – grifo nosso).

OLHANDO ALÉM DAS IMAGENS

Diante da necessidade da história em problematizar temas que são pouco comuns na historiografia tradicional, houve a necessidade de se abrir o leque de opções na busca de novas fontes, além de se adotar abordagens menos convencionais enquanto se aproximava aquela disciplina das demais ciências sociais na busca de uma história mais ampla.

Novos temas passaram a fazer parte do elenco de objetos do historiador, dentre eles a vida privada, o cotidiano, as relações interpessoais etc. Uma micro-história que, para ser narrada, não necessita perder a dimensão macro, a dimensão social, totalizadora das relações sociais (MAUAD, 1996, p. 81).

O relato oral, a iconografia, os diários e a literatura oferecem amplas possibilidades enquanto fontes históricas, mas demandam do pesquisador uma habilidade de interpretação com a qual ele não está preparado. É necessário que o educador/pesquisador seja também historiador, antropólogo, sociólogo, semiólogo e tenha grande perspicácia para relativizar, desvendar redes sociais, compreender linguagens, decodificar sistemas de signos e decifrar pistas sem, no entanto, perder a visão do todo (MAUAD, 1996).

Trabalhos realizados em outras pesquisas que se utilizam das fotos chamadas históricas têm mostrado que o procedimento mais vantajoso é

aquele que utiliza a fotografia conjuntamente com outros tipos de dados empíricos. Valer-se de fontes diferentes como o depoimento oral, plantas e mapas referentes ao período estudado, além de documentos como jornais, atas e documentos antigos dos informantes, é fundamental para a reconstituição da memória (SIMSON, 1996).

Essa complementaridade entre os diversos tipos de material se mostra de muita utilidade, já que fornece uma visão de conjunto do fenômeno muito mais rica que apenas uma fonte de dados conseguiria alcançar.

Por outro lado, a fotografia sozinha não permite fazer muitas inferências de caráter histórico.

Ela deve necessariamente ser associada a outros dados de pesquisa (depoimentos orais, documentos, mapas, dados bibliográficos, além de outras fotos) para que as informações que contém possam ser visualizadas pelo pesquisador dentro de um contexto mais amplo, que permitirá a ele explorar ao máximo os dados registrados naquele suporte fotográfico (SIMSON, 1996, p. 97).

Quando não existe um narrador que mostre pistas, as fotografias ficam reduzidas a registros de uma memória pública, genérica, impessoal e anônima. O desinteresse pela foto sem identidade só poderá se modificar em razão de algum detalhe ou pela eventual qualidade técnica e estética (FRANCO, 1993).

Enquanto existirem pessoas na escola que se recordem dos acontecimentos registrados ou fotografados, sobressai um pouco mais o conteúdo latente da fotografia. No entanto, o desaparecimento dos referentes emudece a imagem que sobrevive apenas em seu conteúdo manifesto (SOUZA, 2001).

A organização cronológica e/ou por temas das fotografias possibilitarão criar novas relações a ponto de trazer maior riqueza de detalhamento e interpretação das fotos, além de uma melhor qualidade no aprofundamento da investigação.

A fotografia deve passar pelos trâmites da crítica externa para, então, ser organizadas em séries, mantendo uma certa cronologia. Essas séries devem dar conta de um grande universo de imagens, mantendo sua homogeneidade e um certo critério de seleção, procurando não misturar tipos diferentes de fotografia. Em seguida, é feita a análise do material (MAUAD, 1996).

Nem sempre o rigor cronológico pode ser observado em todas as imagens, salvo quando se dá reconhecimento da autenticidade daqueles espaços, dos hábitos e do contexto observado em cada fotografia, com seu lado oculto, “vago e aproximativo” (FRANCO, 1993, p. 79).

AMBIGÜIDADE FOTOGRÁFICA

Ainda no século XIX, a difusão da fotografia colocou em xeque a arte da pintura, haja vista o poder de reprodução, incontestável, em um período onde a sociedade era marcadamente naturalista. Naquela época se tinha a idéia de que a imagem fotográfica era prova incontestável do fato acontecido. Isso a transformou em um duplo da realidade, em um espelho, “cuja magia estava em perenizar a imagem que refletia” (MAUAD, 1996, p. 75). Uma cópia perfeita do mundo e dos fatos como queriam os positivistas da época.

Durante muito tempo a fotografia foi adotada nas diferentes ciências como prova incontestável de realidade. Foi largamente utilizada para estudos antropológicos, com prova criminal, identificação social. Na

vida privada e social o registro da condição de vida e de poder, meticulosamente calculada através de cenários, poses e olhares.

Existe entre o sujeito que olha e a imagem por ele elaborada, muito mais que os olhos podem perceber. Essa idéia de que o que está impresso em uma fotografia revela a realidade pura e simples, vem sendo criticada de longa data por diferentes áreas do conhecimento.

É mera ilusão crer na aparente objetividade das imagens técnicas, uma vez que são tão simbólicas como são todas as imagens. Devem ser decifradas por quem deseja captar-lhes seu significado (FLUSSER, 2002). A leitura da linguagem fotográfica tem que ir além do mundo das aparências já que nela os significados podem ser extremamente obscuros, não obstante vejamos toda a nitidez possível do significante (FRANCO, 1993).

Alain Bergala analisa as fotografias históricas fazendo denúncias do que ele chamou de “a parte ‘encenada’ das imagens que marcaram a história”. Segundo ele, essa encenação é garantida pelo modo como o fotógrafo se integra na ação, pelo congelamento da imagem, pelas distorções produzidas pelos vários tipos de lente, que aliados ao texto impresso, produzem uma determinada versão dos fatos históricos que, dado o realismo fotográfico, garantem o estatuto de verdade anunciada (*apud* MAUAD, 1996, p. 78).

Arte e técnica de iludir

O que se escolhe do real, com seu respectivo tratamento estético, a preocupação com os componentes do quadro, a composição dos planos, enfim, o planejamento icônico daquilo que irá ser impresso no papel fotográfico, são fatores que irão definir decisivamente a atuação do fotógrafo enquanto filtro cultural. Esse registro da “realidade” acaba por

documentar a própria atitude do fotógrafo, como o seu estado de espírito e ideologia, que acabam transparecendo em suas imagem (KOSSOY, 1989, p. 27).

As fotografias não são meros espelhos mudos e inocentes daquilo que flagram, nem são habitantes de um reino paralelo à realidade. Embora tenham, de fato, um certo poder de duplicar o real, essa duplicação é geradora de ambigüidades insolúveis (SANTAELLA e NÖTH, 2001, p.128).

Um bom exemplo de maquiagem da realidade através da fotografia, impregnada de interesses ideológico-partidários, é o caso de Augusto Malta, fotógrafo oficial da prefeitura da cidade do Rio de Janeiro no governo de Francisco Pereira Passos.

Em 1903, o então prefeito da cidade do Rio de Janeiro se impressiona com o trabalho de Augusto Malta e cria o cargo de fotógrafo da prefeitura, concedendo-lhe o cargo público para registrar

[...] a execução e a inauguração de obras públicas, [...] estabelecimentos ligados ao Município (escolas hospitais, asilos), prédios históricos que seriam demolidos, festas organizadas pela prefeitura (escolares, religiosas, inaugurações e comemorações públicas e cívicas) e ao mesmo tempo como flagrantes do momento, como ressacas, enchentes, desabamentos (MALTA, 1977, p. 5).

Além de imagens do cotidiano da cidade, Malta tinha a função de fotografar construção e demolição de prédios, bem como iniciativas tomadas pelos governos municipal e federal, festividades e inaugurações. Essas imagens tinham como objetivo dar credibilidade às opiniões e realizações do poder público, modelando determinada anatomia no Estado. Esse novo corpo social deveria ser ajustado dentro de uma civilidade com

aspirações de uma sociedade que pretendia se modernizar segundo os ideais burgueses europeus.

As imagens produzidas por Malta foram bens simbólicos, de grande importância ao projeto político daquela época. Suas fotografias realçavam o contraste entre a velha cidade – quiosques, ruelas, cortiços, etc. – com a que se construía em nome da modernização e, assim, em um certo sentido, imprimia organização naquela realidade social e urbana, contribuindo para a construção da ordem social (SILVA, 1998).

Entretanto, a fotografia não é espelho fiel da realidade, mas sim uma representação visual dela. O dado de realidade material impresso no papel sensível, é resultado de uma escolha realizada pelo fotógrafo, mediada, no caso particular de Malta, pela prefeitura da cidade, agência contratante de seus serviços.

Um fato marcante a respeito da parcialidade da fotografia oficial de Malta, é o dos quiosques incendiados pelo povo, no Largo de São Francisco, fotografados e legendados da seguinte forma: “O cadáver do kiosque 124, que teve a feliz idéia de tentar ridicularizar o Dr. Passos. O povo deu uma lição de mestre”; e na outra fotografia: “Por causa do 124, o kiosque vizinho deliberou-se suicidar-se também; o povo auxiliou-o com um pouco de kerosene e um phosphoro”. Essa reação popular, exaltada sob forma de legenda, deve-se ao fato de o proprietário do kiosque 124 haver feito alguma inscrição sobre uma lata velha desrespeitosa ao ex-prefeito Passos (SILVA, 1998, p. 71). Tratou-se na verdade, segundo a Gazetilha de 17 de novembro de 1906 (*apud* DEL BRENNNA, 1985, p. 551), de um grande mal-entendido: “Alguém, que não se sabe quem é, pendurou ao quadro [do ex-prefeito] uma lata velha, atrás da qual havia inscrições desrespeitosas em relação ao Sr. Dr. Passos”.

Era notório que os quiosques desagradavam parte da sociedade,

por concentrar grande parte da população pobre da cidade e não corresponder aos modelos de modernidade propostos naquela ocasião. Assim, ao recortar um aspecto daquela realidade, através da visão de mundo do fotógrafo oficial, era construída uma interpretação sobre ela.

A interpretação do conteúdo das imagens produzidas criava códigos de representação social que, depois de circular na sociedade, passariam a ser tema de novas fotografias. Esse processo contínuo e dialético entre quem produz e quem recebe, da construção e da reconstrução, povoou o imaginário social daquela sociedade (SILVA, 1998).

ALTERNATIVAS METODOLÓGICAS

“As coisas não são 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 reificada com que elas aparecem aos nossos olhos [...]”

Arlindo Machado

São várias as alternativas teórico-metodológicas que o pesquisador pode dispor para desenvolver o seu trabalho. Benjamin, Barthes, Ginzburg, Simson, Kossoy e Franco são alguns dos autores que podem dar densidade explicativa às categorias fundamentais do objeto estudado. Apesar de um amplo leque conceitual de opções o que deve prevalecer é a coerência interna na escolha e combinações dos elementos de pesquisa.

Walter Benjamin foi um dos primeiros pensadores, no século XX, a ocupar-se da elaboração de uma “teoria da arte” adequada aos tempos

da imagem técnica e a avaliar o impacto cultural de sua disseminação. Benjamin ficou impressionado com a multiplicação das imagens, como aquelas tecnicamente reproduzidas como a fotografia de imprensa. Benjamin não esteve preocupado, como outros críticos da virada do século, com a automaticidade do instantâneo, mas com a reprodução em série.

Em grande medida, a recepção de Benjamin nos anos 60, no Brasil e em outras partes, esteve inicialmente marcada por palavras de ordem relacionadas à “crise” da obra de arte – em face de sua “reproduzibilidade”, por exemplo. A essência da arte estava em jogo. A banalização da imagem levava as pessoas a verem cada vez mais reproduções e cada vez menos originais. A difusão cada vez mais intensa e veloz das imagens levava a percepção exclusiva de características proeminentes, em detrimento de nuances que, muitas vezes, são o essencial (AUMONT, 1993). Mas, sem dúvida, essa perspectiva jamais esgotou aquilo que ele esperava pensar diante de uma fotografia e a natureza do olhar que ela mobiliza nele (LISSOVSKY, 1998).

Na obra de Benjamin, a questão do “uso das imagens” pelas ciências sociais, e pela história em particular, adquire uma dimensão transcendental: não se trata apenas de esquadrear sua utilidade – tarefa à qual Benjamin também se dedica –, mas de tomar a fotografia como modelo da “imagem dialética”, do “isolamento inalienável” da idéia do pensamento. Por intermédio da fotografia, será possível pensar a apropriação da história em sua forma; a apreensão do passado, no acontecimento, no “instante em que é reconhecido” (LISSOVSKY, 1998, p. 22).

Toda fotografia é um resíduo do passado e trás consigo uma história. Contemplar uma fotografia e refletir sobre sua trajetória é, para Kossoy (1989), situá-la em pelo menos três estágios, bem definidos, que

marcam sua existência: a intenção; o seu registro; e os caminhos percorridos por essa fotografia.

Utilizando a expressão “escovar a história a contrapelo”, Benjamin também quer dizer que na recuperação do passado na memória, as condições dadas são as do momento presente. A lembrança não se encontra bloqueada e fechada na pureza original com que os fatos se deram. Ao contrário, Benjamin considera que “um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois” (KENSKI, 1995, p. 146).

Benjamin argumentou com muita propriedade a veia poética, a respeito do desejo que impele o observador a debruçar-se sobre a fotografia com o intuito de apreender “pistas” que auxiliem-no na tarefa de recomposição da realidade na qual se insere o momento nela registrado.

Conforme considerou este pensador,

Apesar de toda perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com o qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninhou ainda hoje em minutos únicos que podemos descobri-lo, olhando para trás. A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar [...]
(BENJAMIN, 1994, p. 94 – grifo nosso).

Benjamin identifica pelo menos duas maneiras de nos referirmos ao passado. Existe uma modalidade de retorno ao passado como identidade ou como repetição. A identidade própria ao historiador historicista, identificado com as coisas mortas, e para o qual ilumina o presente; para

o historiador que se identifica com a perspectiva da repetição, a história constitui-se no impasse entre a impossibilidade de repetir e a compulsão à repetição tanto no plano individual quanto coletivo (MATTOS, 1992).

A fotografia é técnica e também arte. Nela convergem distinções estéticas e funções sociais: a fotografia como arte e a arte como fotografia. Benjamin viu que a repercussão da reprodução fotográfica da obra de arte é muito mais importante que a elaboração mais ou menos artística de uma fotografia.

A fotografia, para recordar, para o testemunho, para colecionar, parece feita para afrontar o tempo, uma verdadeira encruzilhada entre a ilusão do instante e a ilusão da eternidade.

O desejo de voltar ao passado se torna obsessão nos últimos escritos de Benjamin. O primeiro instrumento desta apropriação do passado pelo presente será a olhada e seu produto: a imagem, quer dizer a imagem dialética. O historiador é um profeta que volta ao passado. Só anuncia o presente, mas o faz contribuindo a forjá-lo.

Em Ginzburg (1987), encontramos a exemplificação do método indiciário como um trabalho refinado de pesquisa empírica de dados ou documentação, com especial atenção para ir além do aparente, do diretamente compreensível. Seu modelo epistemológico foi amplamente utilizado no âmbito das ciências humanas. Baseia-se em observar os vestígios marginais, os resíduos reveladores.

Um trabalho de atenção que percebe nas “entrelinhas” da imagem aspectos a partir de fragmentos, aspectos que parecem, a princípio, insignificantes. Material utilizado, circunstância da fotografia, confronto com outras fontes como a imprensa periódica. Detalhes que poderiam contribuir para situar a fotografia 1, do professor Mário Ghizi, responsável pela oficina de Artes Decorativas da Escola de Aprendizes Artífices de Campos, na década de 1930.



Fotografia 1. O professor artista, da Escola de Aprendizes Artífices de Campos, mira fixo nos olhos de sua obra. Uma pequena massa de argila úmida, com espátulas de modelagem nela cravadas, no canto inferior direito: um indício?

Outra vertente de aproximação da interpretação da fotografia como fonte histórica é a mediação. Em Ciavatta (2002, p. 74) encontramos que a mediação é muito importante “para descrever a particularidade do objeto, a relação do que é aparente, singular ou contingente, com o processo mais compreensivo que o determina”.

Busca-se avançar na concepção da fotografia como mediação, ou seja, um processo social produzido historicamente e com densidade. A realidade se apresenta com sua aparência, aquilo que é visível, percebido como qualidade exterior e representação do objeto. Encontrar a “coisa em si” exige uma busca das relações que se escondem no objeto.

Na análise da fotografia, como fonte histórica, é necessário opor o que não é imediatamente reconhecível como resultado da atividade social, reconhecê-la como uma mediação (CIAVATTA, 2002). O que se vê na fotografia mostra e, ao mesmo tempo, oculta a história que ainda esta por se revelar.

Para Ciavatta, revelar o invisível é próprio da intertextualidade, na busca permanente de visões, linguagens e discursos diferentes sobre o mesmo objeto. Diz ele:

Assim, ao lado da identificação básica de cada fotografia, tal como existe no arquivo de providência, buscamos fontes históricas, orais e literárias que [possam] dar o contexto histórico-social e cultural das imagens. Encontramos, assim, algumas múltiplas relações que produzem cada fotografia, dão seu sentido histórico e os significados que colhemos ao contemplá-las (2002, p. 76).

Ainda que o termo seja usado com certa frequência em análises sociais, o tratamento teórico ou conceitual de mediação é escasso na literatura disponível.

FONTES COMPLEMENTARES

A história oral e as memórias não nos oferecem um esquema de experiências comuns, mas um campo de possibilidades que são compartilhadas, quer sejam elas reais ou imaginárias. Os sujeitos percebem estas experiências à sua maneira, e se orientam de modo diferente em relação a elas. Essas diferenças individuais, no entanto, nos fazem lembrar “que a sociedade não é uma rede geometricamente uniforme como nos é apresentada nas necessárias abstrações das ciências sociais”, mas se parecem com mosaicos onde cada fragmento (cada sujeito) é diferente dos demais, ainda que tenha muitas coisas em comum com eles, tanto na busca pelos pontos semelhantes como pelas diferenças (PORTELLI, 1996, p. 72)

As entrevistas de história oral são tomadas como fontes para a compreensão do passado, ao lado de documentos escritos, imagens e outros tipos de registro. Fazem parte de todo um conjunto de documentos de tipo biográfico, ao lado de memórias e autobiografias, que permitem compreender como indivíduos experimentaram e interpretam acontecimentos, situações e modos de vida de um grupo ou da sociedade em geral. Isso torna o estudo da história mais concreto e próximo, facilitando a apreensão do passado pelas gerações futuras e a compreensão das experiências vividas por outros.

Apesar de todo o cuidado na elaboração das entrevistas, não é simples trabalhar com a imprecisão da memória das datas; muito menos com o fato, quando este é relatado sem a segurança desejada. Nos restam as aproximações das informações obtidas em seu sentido coletivo e significados mais gerais.

As referências misturam-se nessa multiplicidade de vivências, em tempos que apenas aproximadamente são realizados. Nem

por isso é menos rica a referência ou a ressonância interior provocada pela imagem, a revelação de áreas ocultas da fotografia, das presenças não reveladas, da teia de relações vividas naquela escola (FRANCO, 1993, p. 88).

Por outro lado, entendemos que a imprensa periódica permite o “reconstruir” da história, trazendo à tona alguns modelos de funcionamento no campo educacional, constituindo-se num recurso valioso para enriquecer as análises no campo da história da educação, por veicular uma grande quantidade de informação, pela proximidade dos acontecimentos, pelo caráter veloz e polêmico de suas informações e pelo poder de intervenção na realidade. Constitui-se, dessa forma, num excelente observatório para se estudar.

O espaço jornalístico configura-se, primeiramente, por ser um meio de transmissão de informações, não sendo ele neutro e imparcial, perante os acontecimentos, e não estando à margem da realidade social e política.

O confrontamento de notícias da imprensa periódica com fotos e depoimentos pode nos dar importantes informações e ajudar a montar quebra-cabeças. Em matéria intitulada “O que se faz na Escola de Aprendizes Artífices”, no Monitor Campista (1936), é possível reconhecer o momento histórico e estabelecer relações factuais e datada entre o que foi escrito e a imagem fotográfica que ficou registrada do professor Mário Ghizi no seu atelier, em finais do ano de 1936 (fotografia 2). A estátua de 2,4 metros que aparece na fotografia é uma das quatro que ornamenta o frontão da catedral de Campos. A imprensa local esteve no ambiente escolar e registrou aquela passagem com riqueza de detalhes, como, por exemplo, a explicação sobre cada uma das estátuas:

[Elas] são modeladas em barro, formadas em gesso e depois



Fotografia 2. “O que se faz na Escola de Aprendizes Artífices”. Professor Mario Ghizi em seu atelier do curso de Artes Decorativas.

fundidas em cimento e areia. São Lucas tem ao lado uma pequena cabeça de boi, como símbolo da força, da resignação. São João tem na mão esquerda um livro aberto; com a direita empunhada uma caneta e aos pés vê-se uma águia de asas abertas, para desferir o vôo que é símbolo da sabedoria (Monitor Campista, 1936, p. 1).

Mas, e o menino, quem seria? Abílio, a quem Ghizi dedica a fotografia “com toda a estima”? Provavelmente um aprendiz do professor de Artes Decorativas. Pistas e indícios...

A imprensa periódica pode contribuir para estudos reflexivos sobre a trajetória da educação, pois através dela manifestam-se, de um modo ou de outro, os problemas educacionais, revelam-se as múltiplas faces dos processos educativos e por ela pode-se “compreender as dimensões sociais da educação, ultrapassando uma mera descrição das idéias, das reformas, dos programas e das práticas educativas” (NÓVOA, 1997, p. 15). São os pequenos detalhes, ocorridos no interior do espaço educacional e registrados nos jornais, que permitem compreender como as relações foram construídas dentro dos microcosmos sociais.

Pesquisar a imprensa permite descortinar características singulares do campo educacional, mostrando as relações estabelecidas por seres humanos numa determinada época, tanto no âmbito nacional, como ainda no regional e local. Desse modo, possibilita recuperar aspectos pouco considerados pela História da Educação Brasileira, pois através de iniciativas desse teor, busca-se preencher algumas lacunas deixadas pelas pesquisas macro-estruturais.

Trata-se, portanto, de buscar interpretações que valorizam as experiências da atividade humana nos seus aspectos particulares. Desse modo, pode-se pretender

[...] *uma aproximação do momento de estudo não pela fala dos historiadores da educação, mas pelos discursos emitidos na época. Em lugar do grande quadro explicativo da história, da grande síntese que para ser efetuada desconhece detalhes e matizes, lidamos com a pluralidade: as diversas falas coloreem a compreensão do período e indicam lutas diferenciadas, muitas vezes irrecuperáveis no discurso homogêneo do historiador de grandes quadros, fazem-nos recuperar vieses que ficaram perdidos nas análises historiográficas posteriores* (VIDAL e CAMARGO, 1992, p. 408).

A imprensa permite ao pesquisador, estudar o pensamento educacional de um grupo, partindo do discurso veiculado, e ainda sua relação com os temas debatidos no interior do espaço escolar. Analisá-los, significa compreender os discursos que permeiam as práticas e teorias, situadas nas várias esferas das experiências humanas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscamos neste artigo a reflexão sobre a dimensão histórica da imagem fotográfica e as possibilidades efetivas de sua utilização na composição de algum conhecimento sobre o passado.

Propusemos o exame teórico de alguns conceitos fundamentais para estudar e interpretar a fotografia, como fonte histórica para a educação, à luz de metodologias de pesquisa histórica e sua aplicação ao nosso objeto de estudo, produto, tanto de relações técnicas e econômicas, quanto culturais.

Devemos escolher um caminho proposto dentro de um conjunto de reflexões possíveis entendendo a realidade como “a síntese de múltiplas

determinações”, e admitir, implicitamente, que a apreensão do objeto, na sua aparência, não esgota toda a realidade (MARX *apud* FRANCO, 1993, p. 77). As relações estabelecidas ocorrem em determinado espaço e tempo históricos, onde alguém produz a imagem fotografada em determinadas condições contextuais.

A imagem fotográfica é uma forma de educar o olhar e tornar consciente a leitura do mundo social e refletir sobre nossa realidade.

Por fim, entendemos melhor a possibilidade do objeto estudado como reflexo de múltiplas leituras, viabilizadas através do uso de outras fontes, além das imagéticas, na reconstrução da história mais além do encanto da fotografia. Para tanto, identificação da data e local fotografado, legendas, historiografia sobre a época, o recurso da história oral e o levantamento factual, através da imprensa periódica, serão constituintes de um rico material na reconstituição da memória e da história da educação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, M. *et al.* **A pesquisa em história**. São Paulo: Ática, 1995.
- AUMONT, J. **A imagem**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Campinas, SP: Papyrus, 1993.
- BENJAMIN, Walter. **Pequena história da fotografia**. Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CIAVATTA, M. **O mundo do trabalho em imagens**: a fotografia como fonte histórica (Rio de Janeiro, 1900-1930). Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- DEL BRENNA, G. **O Rio de Janeiro de Pereira Passos**. Editora Index, 1985.
- FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

- FRANCO, M. C. O mundo do trabalho em imagens: a fotografia como fonte histórica. In: **Boletim do NEDDATE** – Programa de Pós-graduação em Educação da UFF. Ano 4, nº 5 (1999). Niterói, NEDDATE, 1999. p. 21-39.
- _____. **A escola do trabalho**: história e imagens. Tese de concurso para Professor Titular de Educação e Trabalho. Faculdade de Educação – UFF: Niterói (RJ), 1993.
- GINZBURG, C. **O queijo e os vermes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- KENSKI, V. M. Sobre o conceito de memória. In: **A pesquisa em educação e as transformações do conhecimento**. Ivani Fazenda (Org.). Campinas (SP): Papirus, 1995. p. 137-159.
- KOSSOY, B. **Fotografia e história**. São Paulo: Ática, 1989.
- LEONARD, H. Theory and practice of visual sociology. In: **Current Sociology**, vol. 34, nº 3, outubro de 1986.
- LISSOVSKY, M. Sob o signo do “clic”: fotografia e história em Walter Benjamin. In: **Desafios da imagem**. Bela Feldman-Bianco e Míriam Leite (Orgs.). Campinas (SP): Papirus, 1998. p. 21-36.
- MALTA, A. **Fotografias do Rio de Janeiro de ontem**. Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio de Janeiro, 1977.
- MATTOS, Olgária. Memória e história em Walter Benjamin. In: **O direito a memória**: patrimônio histórico e cidadania. São Paulo (DPH), 1992. p. 151.
- MAUAD, A. M. Através da imagem: fotografia e história – interfaces. In: **Tempo**. Rio de Janeiro, vol.1, nº 2. 1996. p. 73-98.
- MONITOR CAMPISTA. **O que se faz na Escola de Aprendizes Artífices**. Campos (RJ), 13 dezembro de 1936.
- NÓVOA, A. A imprensa de educação e ensino: concepção e organização do repertório português. In: BÁRBARA, Denice e BASTOS, M. Helena Câmara (org.). **A imprensa periódica e a História da Educação**. Educação em Revista. São Paulo: Escrituras, 1997.
- NUNES, C. Preliminares. In: **Anais do Seminário “Pedagogia da**

- Imagem, imagem na Pedagogia**”, Niterói (RJ) UFF, Faculdade de Educação, 1996. p. 3-6.
- PORTELLI. A filosofia e os fatos. In: **Tempo**. Rio de Janeiro, vol.1, nº 2. 1996.
- SANTAELLA, L. e NÖTH, W. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- SILVA, R. A. S. **Homens de “pequenas profissões”: a fotografia na construção de representações sobre o trabalho ambulante na cidade do Rio de Janeiro (1902/1930)**. Dissertação (Mestrado em História) UFF. Niterói (RJ), 1998.
- SIMSON, O. Som e imagem na pesquisa qualitativa em Ciências Sociais: reflexões de pesquisa. In: **Anais do Seminário “Pedagogia da Imagem, imagem na Pedagogia”**, Niterói (RJ) UFF, Faculdade de Educação, 1996. p. 88-101.
- SOUZA, Rosa Fátima de. Fotografias escolares: uma leitura de imagens na história da escola primária. In: **Educar em Revista**. Curitiba: Editora da UFPR, nº 18, 2001. p. 75-101.
- VIDAL, D. e CAMARGO, M. A imprensa periódica especializada e a pesquisa histórica: estudos sobre o Boletim de Educação Pública e a Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos. In: **Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos**. Brasília (DF), v. 73, nº 175, set/dez. 1992.