

**ARTIGO**

**ISSN:** 2595-3508

**Recebido:** 17 maio 2021

**Aprovado:** 30 jul. 2021

**Fotografia Como Fonte Histórica:**

**Desafios Postos à Historiografia Contemporânea**

**Photography as a Historical Source:**

**Challenges Posed to Contemporary Historiography**

**Carlos Bauer[[1]](#footnote-1)**

**Lucilene Schunck C. Pisaneschi[[2]](#footnote-2)**

**Viviane Freitas[[3]](#footnote-3)**

**Resumo**

O presente artigo tem como objetivo trazer para o debate acadêmico algumas questões relativas aos desafios enfrentados pelos historiadores e pelos historiadores da educação que se dispõe a trabalhar com a fotografia como fonte histórica. Tomar a fotografia em seu manancial documental demanda a construção de percursos interpretativos que forçam o pesquisador a olhar para o que está por trás da imagem. Neste sentido, ao lado dos elementos socioculturais e político-econômicos, acrescem-se as particularidades da leitura e interpretação de um texto que possui códigos próprios. As considerações, ora apresentadas, ao trazer para a discussão o caráter singular do trabalho com esse tipo de fonte o faz a partir de dois momentos. No primeiro, procede-se uma discussão teórico-metodológica que tem como escopo as considerações de Le Goff (1996); Bloch (2002) e Benjamim (2012, 2019) no que diz respeito à fotografia, respectivamente, como imagem-documento; testemunho direto e indireto do passado e instrumento que apresenta uma *práxis* política. No segundo, apresenta-se uma proposta metodológica de caráter crítico-interpretativo que toma como base as considerações de Mauad (1996), como um itinerário, tanto instigante, quanto possível para o tratamento deste tipo de fonte.

**Palavras-chave**: Fonte documental; Fotografia; História; Historiografia; Metodologia.

**Abstract**

The present article aims to bring to the academic debate some questions related to the challenges faced by historians and historians of education who are willing to work with photography as a historical source. Taking photography in its documental source demands the construction of interpretative paths that force the researcher to look at what is behind the image. In this sense, besides the sociocultural and political-economic elements, there are the particularities of reading and interpreting a text that has its own codes. The considerations presented here, when bringing into discussion the singular character of the work with this type of source, do so from two moments. In the first, a theoretical-methodological discussion is proceeded that has as scope the considerations of Le Goff (1996); Bloch (2002) and Benjamin (2012, 2019) regarding photography, respectively, as an image-document; direct and indirect testimony of the past and instrument that presents a political praxis.In the second, a methodological proposal of a critical-interpretative nature is presented, based on the considerations of Mauad (1996), as an itinerary, both instigating and possible for the treatment of this type of source.

**Keywords:** documentary source; photography; history; historiography, methodology.

**Introdução**

O presente artigo tem como objetivo precípuo trazer para o debate historiográfico algumas questões relativas aos desafios postos aos pesquisadores e demais interessados que se dedicam ao uso da fotografia ou projetam incorporá-la, como fonte documental e processual na elaboração do conhecimento histórico.

Tomar os registros imagéticos, produzidos na instantaneidade da vida e das relações sociais, como fontes credíveis e favorecedoras da compreensão de suas múltiplas temporalidades demanda a construção, o reconhecimento e a valoração de percursos interpretativos que nos forneçam condições de dialogar, criticamente, com as diferentes correntes teóricas que se debruçam sobre as condições e os meios da produção historiográfica.

Neste sentido, ao lado dos elementos socioculturais e político-econômicos acrescem-se as particularidades de leitura e interpretação de um tipo específico de narrativa cuja produção detêm códigos e liames articuladores de sua coerência argumentativa que lhe são próprias.

O artigo, ora apresentado, está organizado em dois momentos. No primeiro, procede-se uma discussão teórico-metodológica que, tem como escopo as

considerações de Le Goff (1996); Bloch (2002); Kossoy (1988;2007) e Benjamim (2012;2019) no que diz respeito à fotografia, respectivamente, como imagem e documento; testemunho direto e indireto do passado e do tempo presente e instrumento de intervenção social, que se apresenta de forma dialética e constituinte de uma *práxis* política. Neste contexto, insere-se uma breve menção à importância da narrativa fotográfica na pesquisa histórico-educacional (BAUER, 2011).

Na sequência, apresenta-se uma proposta metodológica, de caráter crítico-interpretativo, (MAUAD, 1996) como um itinerário, possível, para o uso e o tratamento deste tipo de fonte no constructo da história imediata e contemporânea.

**Testemunho da História?**

A fotografia desde suas origens, no século XIX, tem sido encoberta por uma névoa (BENJAMIM, 2019, p. 21) que, se por um lado, suscitou imensa comoção nos meios artísticos e técnicos, por outro, deixou de lado “custiones históricas, o si quiere filosóficas, planteadas por el auge y la decandencia de la fotografia”.

 Benjamim (2012), situa as discussões acerca do registro fotográfico no âmbito da chamada “Era da reprodutividade técnica” e, consequentemente, nas relações éticas, estéticas e políticas que envolvem o uso e o aprisionamento mecânico dessa escrita feita de luz, desde suas origens até a contemporaneidade.

Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho que vê por meio da objetiva. Como o olho capta com mais rapidez do que a mão é capaz de desenhar, acelerou-se extraordinariamente o processo de reprodução de imagens, que passou a acompanhar a própria fala (BENJAMIM, 2012, p. 13)

Uma das preocupações do teórico se assenta nas implicações desta renovação imposta pelos mecanismos de reprodutividade técnica nas formas de percepção da coletividade humana (BENJAMIM, 2012, p. 15) e os seus efeitos na interpretação dos eventos registrados e na capacidade de ludibriar os sentidos dos seus espectadores.

Dentre os inúmeros caminhos possíveis de se problematizar o surgimento e o avanço da fotografia no contexto das sociedades capitalistas, marcadas por relações cada vez mais fetichizadas, destacamos a emblemática assunção da imagem fotográfica como um duplo da realidade (MAUAD, 1996, p. 02) e sua consequente tomada como prova irrefutável dos acontecimentos passados.

Baudelaire, poeta, crítico e teórico da arte, considerado um dos precursores do simbolismo que vivenciou o desenvolvimento da câmara fotográfica já sinalizava, no século XIX, a liberdade que a fotografia trouxe à arte no que diz respeito à fiel representação do real:

Se é permitido à fotografia completar a arte em algumas de suas funções, cedo a terá suplantado ou simplesmente corrompido, graças à aliança natural que achará na estupidez da multidão. É necessário que se encaminhe pelo seu verdadeiro dever, que é ser a serva das ciências e das artes, mas a mais humilde das servas (...). Que ela enriqueça rapidamente o álbum do viajante e dê aos olhos a precisão que faltaria à sua memória, que orne a biblioteca do naturalista, exagere os animais microscópicos, fortifique mesmo alguns ensinamentos e hipóteses do astrônomo; que seja enfim a secretária e bloco-notas de alguém que na sua profissão tem necessidade duma absoluta exatidão material. **Que salve do esquecimento as ruínas pendentes, os livros as estampas e os manuscritos que o tempo devora, preciosas coisas cuja forma desaparecerá e exigem um lugar nos arquivos de nossa memória;** será gratificada e aplaudida. Mas se lhe é permitido pôr o pé no domínio do impalpável e do imaginário, em tudo o que tem valor apenas porque o homem lhe acrescenta a sua alma, mal de nós (BAUDELAIRE, *apud* DUBOIS, 1992, p. 23, grifos nossos)

O poeta francês propôs uma separação entre arte e fotografia situando o papel desta última no campo da memória documental da realidadesem, contudo, aceitar que tal dispositivo pudesse fornecer as garantias de exatidão, tal como criam os “insanos” (BAUDELAIRE, 1999, p. 29).

 Entretanto, mesmo trazendo aos nossos olhos, uma imagem invertida da realidade, a ideia da imagem fotográfica como cópia ou evidência irrefutável do real - tal como criticada por Baudelaire (1999) e defendida pelos positivistas do século XIX (BURKE, 2017) - se mostra ainda, presente nos mais diversos campos da ciência contemporânea, incluindo-se, o dos estudos históricos.

Neste sentido, fazemos nossas as considerações de Mauad (1996, p. 03), de que:

[...] entre o sujeito que olha e a imagem que elabora há muito mais que os olhos podem ver. A fotografia - para além da sua gênese automática, ultrapassando a ideia de analogon da realidade - é uma elaboração do vivido, o resultado de um ato de investimento de sentido, ou ainda uma leitura do real realizada mediante o recurso a uma série de regras que envolvem, inclusive, o controle de um determinado saber de ordem técnica.

 A especificidade técnica que o trabalho com esse objeto demanda aos historiadores se soma a dimensão de poder que os documentos históricos, produto das sociedades que os cunhou, trazem em si. Tal característica deriva das relações de força em jogo nestas sociedades.

A complexidade envolta no trabalho com a fotografia enquanto fonte histórica coloca aos historiadores o desafio de recorrer ao diálogo com uma multiplicidade de documentos, técnicas e ciências. Contudo, alerta Le Goff (2002, p. 26), esse diálogo precisa evitar a fragmentação das especializações, mantendo uma dimensão interdisciplinar. De igual forma, o necessário diálogo da história e da história da educação com outros campos do conhecimento solicita ao historiador e ao historiador da educação, o cuidado de não imergir neles, resguardando as particularidades das distintas ciências que precisam ser respeitadas.

O uso da imagem, nos diferentes momentos da história da humanidade nos permite perceber a importância deste instrumento para a compreensão, ao menos em parte, do pensamento de uma época.

Do perfil ritualístico presente “mesmo nas formas mais profanas do culto ao belo” (BENJAMIM, 2012, p. 19), até o controverso patamar de obra de arte, a fotografia se vê envolta em uma *práxis* política que a situa em um campo privilegiado quando pensada na dimensão documento-monumento.

Como fonte histórica, a imagem fotográfica agrega à sua dimensão política elementos de ordem epistemológica. Se na primeira, pode atuar sobre as representações do imaginário social demarcando as vozes que devem ecoar e as que devem permanecer silenciadas, na segunda, “ultrapassou a epistemologia da prova rumo à leitura histórica que valoriza o processo contínuo de produção, dialeticamente material e imaterial das sociedades humanas” (MAUAD; LOPES, 2012, p. 263).

Enquanto produção histórico-cultural, a fotografia, tomada como fonte apresenta a interface entre objetividade e subjetividade, uma vez que, como qualquer construção humana traz, em seu bojo, interferências subjetivas (PISANESCHI, 2019). Neste aspecto, inclui-se tanto o fotógrafo e suas escolhas quanto o historiador e suas perguntas.

Ao colocar em questão, do ponto de vista historiográfico, o uso tradicional da imagem fotográfica como evidência e ou testemunho inquestionável do passado, caminharemos em direção à tomada desse objeto enquanto documento-monumento (BLOCH, 2002), ou, como uma evidência aceitável (BURKE, 2017, p. 24).

**O Que Fazer? Velhos Problemas, Novos Desafios...**

Apesar das críticas à ideia de fotografia como espelho do real não ser recente, tomando espaço em diferentes campos do conhecimento (DUBOIS, 1992), o seu uso corrente como prova documental de uma dada situação ou fato é, ainda, uma realidade.

Romper com tal realidade, entretanto, não é tarefa fácil. Para Mauad, (1996, p. 05), os desafios que hoje pesam aos historiadores podem ser traduzidos nas seguintes questões: como chegar ao “que não foi imediatamente revelado pelo olhar fotográfico? Como ultrapassar a superfície da mensagem fotográfica e, do mesmo modo que Alice nos espelhos, ver através da imagem? ”

Face a tais indagações, Cardoso e Mauad (2007, p. 407) indicam a necessidade de “desvendar uma intricada rede de significações, cujos elementos – homens e signos – interagem dialeticamente”, o que demanda um determinado itinerário teórico-metodológico.

O percurso trilhado pela historiografia em direção à diversidade de fontes, sobretudo, àquelas que não se restringiam aos textos escritos teve com o grupo da primeira geração da *École des Annales* seu principal impulso.

Ao lado deste novo olhar para as fontes, os historiadores da “*nouvelle histoire*” se debruçaram, também, sobre novos objetos, novos problemas, novas formas de abordagem e de tratamento dos “documentos”. A própria noção de documento foi posta em crítica por Le Goff, face as correlações de forças em disputa nas sociedades humanas.

Para este historiador, a compreensão do documento-monumento só pode ser alcançada por meio de uma crítica interna o que inclui, necessariamente, as suas condições de produção histórica e sua intencionalidade inconsciente (LE GOFF, 1982, p. 114). Tal perspectiva situa, também, a própria intervenção do historiador: suas indagações, a forma de tratamento dado, os diálogos que estabelece, entendido como sendo o:

Resultado de uma montagem consciente ou inconsciente da história, da época, da sociedade que o produziu, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez durante as quais continuou a ser manipulado, também, pelo silêncio.

Em relação aos testemunhos dos documentos-monumentos, o pesquisador assinala que carregam uma dupla dimensão: são falsos e, ao mesmo tempo, verdadeiros.

[...] qualquer documento é, ao mesmo tempo verdadeiro- incluindo, e talvez sobretudo, os falsos- e falso porque um monumento é em primeiro lugar uma roupagem, uma aparência enganadora, uma montagem. É preciso começar por desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos (LE GOFF, 1982, p. 114)

É neste processo de desmontagem, apesar de não se restringir a ele, que a história precisa estabelecer diálogo com outras ciências como pressuposto para a construção de múltiplas formas de abordagem dos documentos-monumentos (BLOCH, 2002).

Assim como os documentos-monumentos, os testemunhos não falam por si mesmos. São as perguntas a eles dirigidas que orientam a análise histórica. Estes ‘documentos-monumentos’ atuam, segundo Bloch (2002), de duas formas: como testemunhas direta e indireta do passado.

Ao contrastar o conhecimento do presente com o do passado, Bloch (2002, p. 69), salienta que a ideia imediata que vem à mente é a de que este último, seria necessariamente indireto, enquanto o primeiro, em especial aquele em que participamos da “experiência” vivida seria, sempre, direto.

 Contudo, prossegue o teórico, “que haja nessas observações uma parte de verdade, ninguém pensará em negá-lo”; elas exigem “serem sensivelmente nuançadas” (BLOCH, 2002, p. 69). Tais nuances se fazem necessárias, uma vez que, mesmo em situações onde o observador tenha participado diretamente da experiência sobre a qual se debruça, há sempre a necessidade de se recorrer a outros testemunhos, outras fontes, outros olhares.

Diante de tal perspectiva, o que resta da observação direta, que pretensamente, o estudo do presente possibilita aos historiadores ter é “quase sempre um mero artifício” (BLOCH, 2002, p. 69).

Ao situar o testemunho direto como, sendo, também indireto, Bloch (2002) reafirma sua posição de que os processos históricos, além de não responderem às visões unilaterais, não podem ser tratados desconsiderando-se os seus distintos interlocutores.

Neste sentido, o olhar do historiador sobre o passado, seja ele remoto ou não, será sempre mediatizado e essa mediação reforça tanto a importância do diálogo da história com outros campos do conhecimento humano, como as relações entre objetividade e subjetividade do próprio pesquisador, processo este, que descarta qualquer pretensão de pseudoneutralidade das produções historiográficas.

A fotografia tomada como imagem-documento; imagem-monumento e como testemunho direto e indireto do passado, categorias usadas por Mauad (1996) em analogia às considerações de Le Goff (1982) e Bloch (2002), ao serem tratadas como fontes demandam dos historiadores, no interior do processo de observação, crítica e análise, serem consideradas, também, sem suas especificidades técnicas.

Tais especificidades envolvem, segundo Mauad (1996, p. 6-7) a própria natureza da imagem fotográfica, assim como, a ação de fotografar; a apreciação; o consumo que se faz destes objetos e os problemas relativos à análise do conteúdo da mensagem fotográfica. Este último traz questões específicas aos elementos constitutivos desta mensagem e levam a indagações como: “existe a possibilidade de segmentar o contínuo da imagem? Caso afirmativo, qual a natureza das unidades significantes que estruturam a mensagem fotográfica? Entendendo-se a fotografia como mensagem, quais os níveis que a individualizariam? ”

Não temos a pretensão de responder a tais perguntas, o que não às invalida. Recuperamo-las, para reforçar a complexidade que o trabalho com tais fontes impõe e para reavivar as constatações de Vovelle (1987, p. 93) de que “as interrogações que hoje se colocam são antes uma prova de saúde do que de enfermidade".

Ao traçar a complexa trama que o tratamento a ser dado às imagens fotográficas envolve, a pesquisadora se aproxima das abordagens dos historiadores da Nova História, especialmente, no que diz respeito à necessidade de construção de percursos interpretativos e analíticos que ultrapassem o caráter meramente disciplinar das distintas ciências humanas.

Para Mauad (1996, p. 07) a “aproximação da História da Antropologia e da Sociologia é bastante profícua”. Do ponto de vista antropológico, a historiadora destaca as contribuições do conceito de cultura e os estudos acerca da dimensão simbólica das práticas cotidianas. Na esfera da sociologia, evidencia-se o papel da ideologia, em especial, na composição de mensagens socialmente significativas e da hegemonia como processo de disputa social que se estende à própria produção da imagem.

Neste sentido, à proposição de tratamentos interdisciplinares feita pelos historiadores da *Nouvelle histoire*, onde os diálogos com a antropologia e a sociologia atuam significativamente, se encontram com as indicações de Mauad (1996)[[4]](#footnote-4), para quem a semiótica oferece os mecanismos essenciais para o desenvolvimento da análise dos códigos próprios de um texto não-verbal.

Partindo do pressuposto de que as fotografias se constituem em documento-monumento que nos fornecem testemunho do passado, o tratamento a elas dado precisa levar em consideração tanto o seu aspecto técnico-formal - que lhe caracteriza enquanto texto não verbal- quanto os contextos da sua produção. Tais elementos envolvem, portanto, considerar a imagem fotográfica na sua dimensão: objetiva e subjetiva (KOSSOY, 2007, p. 52).

**Narrativa Visual: Autor, Texto e Contexto**

Mesmo uma observação despretensiosa pode levar o leitor a perceber as diferenças presentes nas duas imagens que ‘expressam’ um mesmo movimento. Um olhar mais aguçado, por outro lado, é capaz de levar estes mesmos leitores a considerações bem distintas em relação aos objetivos e aos conteúdos implícitos em cada uma delas.

Entretanto, por se tratar de uma narrativa não verbal, seu processo de leitura demanda uma série de elementos que correspondem a uma determinada competência leitora, conforme discutiremos mais adiante.

Procuramos apresentar alguns elementos que demandam ser considerados pelo historiador que deseja trabalhar com este tipo de documento-monumento, tomando-o como testemunha direta-indireta do passado.

Ao assumir a fotografia como fonte (MAUAD,1996, p.08) tomamo-las, respectivamente, como marca de uma materialidade passada e como um símbolo produzido por uma dada sociedade em um determinado contexto. Nesta dupla condição, a fotografia apresenta uma narrativa visual que ao mesmo tempo em que informa algo, o faz a partir da conformação de uma determinada forma de ver o mundo.

Tal perspectiva acaba por situar a imagem fotográfica em uma dimensão política (BENJAMIM, 2012) que se vincula às suas condições de produção e de recepção, em um jogo de expressão e conteúdo que se estabelece em um campo de disputas e tensões sociais.

Na narrativa construída texto e contexto se correlacionam de forma que autor, mensagem e leitor produzem uma teia de relações que vão desembocar tanto nos significados emitidos, quanto nos recebidos. Esta teia está intimamente vinculada ao contexto histórico social em que *autor; mensagem e leitura* estão inseridos.

A autoria envolvida na produção da imagem fotográfica, atribuída ao fotógrafo, precisa, segundo Mauad (1996), ser considerada em termos de categoria social, sendo o local social ocupado por este autor, os objetivos da produção e o domínio técnico por ele apresentado, fatores indispensáveis para quem deseja trabalhar com a fotografia como fonte histórica. A esse respeito, sublinha a autora:

O grau de controle da técnica e das estéticas fotográficas variará na mesma proporção dos objetivos estabelecidos para a imagem final [...], o controle de uma câmara fotográfica impõe uma competência mínima, por parte do autor, ligada fundamentalmente à manipulação de códigos convencionalizados social e historicamente para a produção de uma imagem possível de ser compreendida (MAUAD, 1996, p. 08).

Na condição de imagem-documento-monumento que apresenta uma narrativa, o papel do leitor é imprescindível, tanto na receptividade da mensagem que lhe foi dirigida, quanto na sua significação. A compreensão deste tipo de narrativa é estabelecida a partir de “regras culturais, que fornecem a garantia de que a leitura da imagem não se limite a um sujeito individual, mas que acima de tudo seja coletiva” (MAUAD,1996, p. 08).

**Para Além da Imagem: Leitura e Interpretação de Códigos Não Verbais**

A ideia de competência leitora pressupõe que o leitor, na qualidade de destinatário da mensagem fotográfica, detenha uma série de saberes que envolvem outros textos sociais. A compreensão da imagem fotográfica se dá, segundo Mauad (1990 p, 140), em dois níveis não homogêneos: um interno e outro externo. O primeiro caracteriza-se pela superfície visual do texto, de caráter não verbal. O segundo é demarcado pelas aproximações com outros textos da época, sendo, um espaço de inferências.

A compreensão das mensagens interna e externa de cada texto imagético[[5]](#footnote-5) pressupõe o domínio de um determinado repertório que fornece ao leitor os elementos necessários para a interlocução com o objeto e com a narrativa a partir dele tecida.

Desta forma, a leitura da imagem fotográfica envolve tanto um ato conceitual quanto pragmático. Se de um lado, “os níveis externo e interno encontram-se necessariamente em correspondência no processo de conhecimento”, de outro “[...] pressupõe a aplicação regras culturalmente aceitas como válidas e convencionalizadas na dinâmica social. Percepção e interpretação são faces de um mesmo processo: o da educação do olhar” (MAUAD, 1996, p.09).

 Do ponto de vista das regras de leitura, a pesquisadora afirma:

Existem regras de leitura dos textos visuais que são compartilhadas pela comunidade de leitores. Tais regras não são geradas espontaneamente; na verdade, resultam de uma disputa pelo significado adequado às representações culturais. Sendo assim, sua aplicação por parte dos leitores/destinatários envolve, também, a situação de recepção dos textos visuais. [...]. Tal situação varia historicamente, desde o veículo que suporta a imagem até a sua circulação e consumo, passando pelo controle dos meios técnicos de produção cultural, exercido por diferentes grupos que se enfrentam na dinâmica social (MAUAD, 1996, p. 09).

Enquanto produção sociocultural de uma época, a imagem fotográfica não está alheia às determinações ideológicas envoltas na produção do seu conteúdo e da sua forma de expressão. Compõem o conteúdo deste tipo de texto: as pessoas, os lugares, os objetos e as vivências narradas. Do ponto de vista da expressão, entram em cena os elementos de ordem técnica e estética como o enquadramento, a iluminação, os contrastes, a definição da imagem, entre outros.

O caráter intertextual presente em todos os textos se fazem presentes, também, nas narrativas não verbais. Enquanto testemunho histórico que pode ser tomado como documento-monumento, que possui um código formal próprio, a busca do sentido de um registro fotográfico implica na necessidade de composição de um corpo de imagens que permita ao leitor identificar as semelhanças e diferenças presentes entre o conjunto das imagens selecionadas. De igual forma, o cotejamento e o entrecruzamento com outros documentos se fazem imprescindíveis.

Ao lado da especificidade da leitura de um documento não verbal, o trabalho com a imagem fotográfica coloca aos historiadores, também, o desafio do seu próprio ofício: lidar com um tipo de crítica que demanda o diálogo com outras áreas do conhecimento científico sem perder o *lócus* interpretativo que lhe é próprio.

Apesar de não poder abrir mão do domínio técnico necessário ao trabalho com a imagem fotográfica, seja esta do passado mais remoto ou mais presente, o maior desafio do historiador se assenta, contudo, no problema proposto e na construção do seu objeto de estudo. Dito de outra forma, nas perguntas a serem feitas ao seu objeto e às suas fontes.

Tais pressupostos são válidos, também, para os historiadores da educação, sobretudo, porque os recursos imagéticos têm se tornado cada vez mais presentes no campo educacional.

Apesar dos registros fotográficos do cotidiano escolar ou mesmo das experiências com a educação informal ou popular serem produzidos, pelo menos desde os fins do século XIX, o avanço tecnológico e a maior facilidade de acesso aos meios de reprodução fotográfica têm alcançado os indivíduos das mais diferentes classes sociais no mundo capitalista ocidental, favorecendo, sobremaneira, a composição de um vasto acervo documental.

Soma-se a tal composição, uma ampla gama de profissionais da fotografia, muitas vezes vinculados aos órgãos de imprensa que produzem diuturnamente o registro da contemporaneidade pelas lentes fotográficas. Fotogramas que se encontram disponíveis em acervos públicos e privados que favorece o acesso de todo aquele que se dispõe a consultá-los.

**Contribuições Para a Pesquisa Historiográfico-Educacional e dos Movimentos Sociais Que Envolvem Os Trabalhadores Em Educação**

Aos que se dedicam em contribuir com a construção dos estudos acerca da história dos movimentos sociais, das associações e dos sindicatos dos trabalhadores em educação, os registros fotográficos das manifestações, das greves, de jornadas de luta e da mobilização social se mostram inestimáveis.

Quer sejam as imagens produzidas pelas lentes dos fotógrafos profissionais - vinculadas à chamada grande imprensa- quer seja pelos registros realizados pelas entidades envolvidas nessas manifestações, ou mesmo, pelos participantes destes movimentos, o que se tem é uma significativa e importante produção de fontes documentais que podem contribuir para os estudos que se dedicam a compreender a importância histórica desses acontecimentos, o perfil geracional dos seus participantes, o conteúdo e a forma pelas quais suas reivindicações, consignas e palavras de ordem são apresentados, assim como, a identificação do “grau” de participação dos membros de uma determinada categoria na urdidura e no desenvolvimento social e político das suas ações.

A fotografia como documento-monumento assume importância significativa aos pesquisadores que se dispõem a estudar a história de algumas associações e sindicatos dos trabalhadores em educação, principalmente, porque é muito comum que estes investigadores se depararem com a mais completa ausência de referências bibliográficas ou estudos acadêmicos concernentes às entidades que se pretendem pesquisar. Em casos como estes, a utilização de registros fotográficos, combinados com a realização de entrevistas e a coleta de depoimentos dos participantes dos movimentos e dos ativistas que atuam em suas fileiras se mostram como um fator de grande potencialidade na compreensão crítica da história das entidades estudadas.

A articulação das fontes imagéticas a outros documentos-monumentos como, por exemplo, às fontes orais, se mostram pertinentes para os estudos preocupados com a história imediata ou do tempo presente que se preocupam em compreender as mutações sociais, os dinamismos dos seus movimentos e de sua cultura por intermédio da disposição de escutar as pessoas que interagem no seu interior, trazendo o registro de suas lembranças, que podem ser avivadas e rememoradas no momento em que determinados registros fotográficos das ações que protagonizaram são oferecidos pelo pesquisador para o seu exame.

A localização e a utilização de fotografias pelos estudiosos do tempo presente ou mesmo da história imediata da educação, além de constituírem em fontes importantes para a compreensão crítica e contextualizada das temáticas que movimentam o seu ofício, podem favorecer a produção de importante estímulo para que as memórias, as lembranças e a retomadas das experiências políticas, econômicas e sociais dos entrevistados se produzam com mais fecundidade, valia histórica e pertinência documental.

Há uma significativa e profícua relação entre a disposição de valorizar as fontes fotográficas em simultaneidade com os registros memorialísticos e orais na busca de uma melhor compreensão da história dos esforços políticos e organizativos, dos embates e dos movimentos sociais e reivindicativos produzidos pelos trabalhadores da educação na contemporaneidade.

Entretanto, a assunção das imagens produzidas e suas relações com os movimentos sociais na cena contemporânea coloca, mais uma vez, aos pesquisadores uma série de desafios que vão desde situar os espaços políticos e sociais em que tais movimentos se processam, quanto a consecução de uma abordagem teórico-metodológica que rompa com o lugar comum presente em boa parte do pensamento sobre a imagem fotográfica que a toma como *analogon* da realidade.

Para além do registro das ações dos movimentos sociais reivindicatórios, a fotografia se constitui em uma ação política assumindo, portanto, uma dimensão de prática social. Tal pressuposto demanda aos pesquisadores que ousam trabalhar com esse tipo de fonte ir além dos limites do registro da memória e da busca de visibilidade que os diferentes projetos políticos em jogo almejam alcançar[[6]](#footnote-6).

Nas palavras textuais de Claudino (2012, p.15),

À medida que as sociedades contemporâneas foram se tornando cada vez mais complexas, os conflitos foram ganhando um tipo de densidade que obrigaram os movimentos sociais a forjar intervenções cada vez mais qualificadas no interior do debate democrático. E no momento em que essas sociedades passaram a localizar as relações políticas em meio a um campo de determinações midiatizado, as intervenções dos movimentos sociais foram levadas a construir arranjos políticos que incluíram a elaboração de formas de expressão aptas a dialogar com seu tempo. Algo que só foi possível com apropriação de linguagens e discursos próprios do atual contexto midiático, a exemplo da fotografia.

Desta forma, reforça-se a necessidade de adoção de um percurso teórico-metodológico que forneça aos pesquisadores que tomam a fotografia como fonte, itinerários críticos-interpretativos possíveis que lhes possibilite compreenderas articulações existentes entre a dimensão técnica de produção e divulgação das imagens com as práticas sociais que se estabelecem ao seu redor.

**Itinerários Metodológicos Possíveis: Uma Proposta Crítico-Interpretativa**

 Em vários trabalhos produzidos, a historiadora Ana Maria Mauad (1990; 1996 e et al 2012) aplicou uma abordagem histórico-semiótica, de caráter crítico-interpretativo, no percurso de análise de fotografias, tomadas como fonte histórica. Nesse percurso a pesquisadora realiza os trâmites das críticas interna e externa da imagem-documento-monumento para em seguida organizar, cronologicamente, uma série fotográfica obedecendo aos critérios de ser:

[...] extensas, capazes de dar conta de um universo significativo de imagens, e homogêneas, posto que numa mesma série fotográfica há que se observar um critério de seleção, evitando-se misturar diferentes tipos de fotografia -por exemplo, pode-se trabalhar com álbuns de família e revistas ilustradas para recuperar os códigos de representações sociais e programações de comportamento de uma certa classe social, num dado período histórico; no entanto, cada tipo de fotografia compõe uma série que deve ser trabalhada separadamente ( MAUAD, 1996, p. 11).

Composto o corpo de imagens a serem utilizadas, passa-se à etapa de análise destes documentos que demanda considerar: (1) –que a fotografia é uma produção cultural e como tal possuem uma intencionalidade, que pode ser consciente ou inconsciente; (2) - enquanto narrativa que resulta de um processo de construção de sentido, a análise da sua produção pode revelar elementos que não estão aparentes no primeiro olhar, mas que atribuem sentido social à produção fotográfica; (3) – o sentido atribuído pelos sujeitos que elaboram e os que observam a imagem, posto que as subjetividades em pauta influenciam tanto o processo de produção quanto o de interpretação das fontes documentais.

Do ponto de vista da superação do senso comum que concebe a fotografia como *analogon* da realidade é preciso que o historiador considere a relação entre signo e imagem. A este respeito, nos diz Mauad (1996, p. 12)

Normalmente caracteriza-se a imagem como algo ‘natural’, ou seja, algo inerente à própria natureza, e o signo como uma representação simbólica. Tal distinção é um falso problema para a análise semiótica, tendo em vista que a imagem pode ser concebida como um texto icônico que antes de depender de um código é algo que institui um código. Neste sentido, no contexto da mensagem veiculada, a imagem - ao assumir o lugar de um objeto, de um acontecimento ou ainda de um sentimento - incorpora funções sígnicas.

Dois outros elementos precisam ser considerados no percurso de análise das fontes imagéticas: a escolha de uma determinada imagem face ao conjunto de escolhas possíveis e a relação entre o plano do conteúdo e o plano de expressão.

O plano de conteúdo tem como mote a relação entre os elementos da imagem e o contexto social em que se insere, o que demanda considerar o corte temático e temporal realizado pelo fotógrafo. O plano de expressão, por sua vez, leva em conta a compreensão das escolhas técnicas e estéticas.

A partir da tríade: imagem escolhida, plano de conteúdo e plano de expressão, Ana Maria Mauad (1990; 1996), em sua abordagem histórico-semiótica, organizou duas fichas (tabelas 1 e 2) que contribuem para decompor a imagem fotográfica em unidades culturais[[7]](#footnote-7), ao mesmo tempo em que garantem a distinção entre as formas de conteúdo e de expressão.

**Tabela 1- Ficha de elementos da forma do conteúdo**

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| Agência produtora/ano |  |  |  |  |
| Local retratado |  |  |  |  |
| Tema retratado |  |  |  |  |
| Pessoas retratadas |  |  |  |  |
| Objetos retratadosAtributos das pessoas |  |  |  |  |
| Atributo da paisagem |  |  |  |  |
| Tempo retratado (dia/noite) |  |  |  |  |
| Nº da foto |  |  |  |  |

Fonte: Mauad, 1996, p. 12

**Tabela 2- Ficha de elementos da forma da expressão**

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| Agência produtoraAnoTamanho da foto |  |  |  |  |
| Formato da foto e suporte (relação com o texto escrito) |  |  |  |  |
| Tipo de foto |  |  |  |  |
| Enquadramento I: sentido da foto (horizontal ou vertical) |  |  |  |  |
| Enquadramento II: direção da foto (esquerda, direita, centro) |  |  |  |  |
| Enquadramento III: distribuição de planos |  |  |  |  |
| Enquadramento IV: objeto central, arranjo, equilíbrio |  |  |  |  |
| Nitidez I: foco |  |  |  |  |
| Nitidez II: impressão visual (definição de linhas) |  |  |  |  |
| Nitidez III: Iluminação |  |  |  |  |
| Produtor: amador ou profissional |  |  |  |  |
| Número da foto |  |  |  |  |

Fonte: Mauad, 1996, p. 13

Na sequência, as unidades culturais passam a ser agrupadas em categorias espaciais[[8]](#footnote-8) para, enfim, proceder à estruturação da análise. Tal abordagem toma o espaço como chave de leitura das mensagens visuais devido à natureza deste tipo de texto. Segundo Leite (1993, p. 19), “toda captação da mensagem [fotográfica] manifesta se dá através de arranjos espaciais”, constituindo-se a fotografia, em última instância, em um “arranjo cultural e ideológico do espaço geográfico, num determinado instante”.

 O itinerário metodológico escolhido e ora apresentado, não o único possível, entretanto, pareceu-nos o mais adequado em relação aos princípios teóricos que nortearam a presente reflexão.

Ao apresentar o detalhamento de um determinado modo de decompor um objeto, tal como feito por Mauad (1996) e incorporado por nós, corremos o risco de sermos acusados de reducionistas ou propositores de modelos rígidos e inflexíveis. Toda crítica, por sua vez é válida, desde que, contribua para o avanço das pesquisas na área a que se destina. No campo da historiografia contemporânea, está se faz cada vez mais urgente, assim como, a necessidade de constante atualização das metodologias de análise documental, sobretudo, os voltados para os textos visuais.

**Considerações Finais**

O presente artigo procurou trazer para o debate os desafios postos aos historiadores e aos historiadores da educação que se dedicam a trabalhar com a fotografia como fonte histórica. A imagem fotográfica como produção sociocultural que possui códigos formais específicos que são próprios dos textos não verbais coloca uma série de questões à historiografia contemporânea exigindo à história, o estabelecimento de interfaces com outras áreas do conhecimento humano, em uma perspectiva interdisciplinar.

Na esfera do ofício do historiador, a natureza de documento-monumento e de testemunho direto e indireto do passado da imagem fotográfica, ao lado do domínio técnico exigido por este tipo de narrativa, acentua as questões em torno do problema e do objeto de estudo destes pesquisadores, sobretudo, em relação à sua dimensão espaço-temporal.

Do ponto de vista da *práxis* política, a produção deste tipo de material guarda suas dimensões ideológicas e sua relação entre as subjetividades envolvidas na sua produção, veiculação, consumo e análise e, a objetividade em que foi produzida.

Sendo tomada, com frequência, enquanto *analogon* da realidade este tipo de documento aparece, ainda em alguns trabalhos historiográficos como elemento meramente ilustrativo de um ‘fato’ ou ‘acontecimento’ destituído, portanto, das suas características próprias enquanto produção cultural de uma dada sociedade.

Tal cenário nos levou a recorrer à uma metodologia que pudesse facilitar a análise desse tipo de objeto quando tomado como fonte histórica. Nesse percurso, recuperamos a proposta histórico-semiótica desenvolvida por Ana Maria Mauad, por entender que esta, vincula-se com os pressupostos teóricos que nortearam a discussão aqui realizada.

Desta forma, o itinerário teórico e metodológico a partir da qual este estudo foi tecido representa, também, uma escolha em um universo de outros tantos possíveis. Reforça-se desta forma, as bases subjetivas e as intencionalidades presentes não apenas nos sujeitos que produzem as narrativas não verbais, como a fotografia, mas também, dos que se ocupam de tomá-la enquanto objeto de estudos e de compreensão crítica do usufruto do espaço e das múltiplas temporalidades que constituem as relações humanas e sociais.

**Referências Bibliográficas e Obras de Apoio**

BAUDELAIRE. **Études Photographiques**. Paris: Société Française de Photographie, maio de 1999, p. 22-32.

BAUER, Carlos. (Org.) **Teoria da história**: a educação no Brasil. Paco: Jundiaí, 2011.

BENJAMIM, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutividade técnica. In: **Benjamim e a obra de arte, técnica, imagem e percepção.** RJ, Contraponto, 2012.

BENJAMIM, Walter. **Sobre la fotografia**. Colômbia: Pretextos América. 8. ed. 2019.

BLOCH, Marc. **Apologia da História ou O Ofício de Historiador.** Rio de Janeiro**,** Jorge Zahar Editor Ltda, 2002.

BURKE, Peter. **Testemunho ocular**: o uso de imagens como evidência histórica. SP, UNESP, 2017.

CARDOSO, Ciro Flamarion e MAUAD, Ana Maria. História e imagem: os exemplos da fotografia e do cinema. In: CARDOSO, C.F e VAINFAS, Ronaldo (orgs). **Domínios da história. Ensaios de teoria e metodologia**, RJ, Campus, 1997, p. 401-417.

CLAUDINO, WALFRIDO CABRAL. Fotografia e movimentos sociais políticas de visibilidade na cena contemporânea.**Dissertação**. Londrina, 2012. 139 f. : il.

DUBOIS, Phillipe. **O ato fotográfico**. Lisboa. Veiga editora, 1992.

ECO, Umberto. **As formas do conteúdo**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**, São Paulo: Ática, 1998.

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. SP, Ateliê, 2007.

LE GOFF, Jacques. Documento-monumento. In: LE GOFF, Jacques. História e Memória, IIº Volume. **Memória**. Lisboa: Edições 70, 1982, p. 103-115.

LE GOFF, Jacques. Prefácio. In: BLOCH, Marc. **Apologia da História ou O Ofício de Historiador.** Rio de Janeiro**,** Jorge Zahar Editor Ltda, 2002, p. 15-40.

LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de família**. São Paulo: Edusp, 1993.

MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história interfaces. **Tempo**, Rio de Janeiros, v. 1, n. 2, p. 73-98, 1996.

MAUAD, Ana Maria. Sob o signo da imagem: a produção da Fotografia e o Controle dos Códigos de representação Social da Classe Dominante, no Rio de Janeiro, na Primeira Metade do Século XX. **Tese** (doutorado), UFF-CEG-ICHF, Niterói – RJ – Novembro 1990.

MAUAD, Ana Maria; LOPES, Marcos Felipe de Brum. História e fotografia. In: CARDOSO, Ciro F.& VAIFANS, Ronaldo (orgs). **Novos domínios da História**. Rio de Janeiro, Elsevier; Campus, 2012, p. 263-281.

PISANESCHI, Lucilene Schunck C. Sujeito e objeto no contexto das sociedades burguesas. In: PISANESCHI, Lucilene S.C. **Crianças em cena: Subjetividade, infância e educação infantil.Tese**, (doutorado). São Paulo: Universidade Nove de Julho, 2019, p. 68-71.

VOVELLE, Michel. **Ideologia e mentalidades**, São Paulo, Brasiliense, 1987, p. 93.

1. Doutor em História. Universidade Nove de Julho – UNINOVE São Paulo, SP- Brasil. E-mail: carlosbauer@pesquisador.cnpq.br [↑](#footnote-ref-1)
2. Doutora em Educação, Universidade Nove de Julho – UNINOVE São Paulo, SP- Brasil. E-mail: lupisaneschi@yahoo.com.br [↑](#footnote-ref-2)
3. Mestra em Educação. Universidade Nove de Julho – UNINOVE São Paulo, SP – Brasil. E-mail: vivi\_freitas13@yahoo.com.br  [↑](#footnote-ref-3)
4. É importante destacar que os historiadores da primeira geração dos *Annales* fazem referência à importância do trabalho interdisciplinar de forma que a história possa manter diálogo com outras ciências, renovando-se. Tal renovação, entretanto, não deve levar à perda da sua especificidade. Ana Maria Mauad, por sua vez, propõe que o tratamento dado às fontes históricas tenha uma dimensão transdisciplinar. No presente trabalho, não nos determos a discutir as diferenças conceituais entre estas duas dimensões, nos limitando, a assumir a importância do estabelecimento de interfaces entre a história e os demais campos do conhecimento. Dentre eles, destacamos, a semiótica que nos fornecerá a base teórico-metodológica necessária para o trabalho com fontes não verbais. [↑](#footnote-ref-4)
5. O termo imagético aqui está sendo usado em correspondência a textos visuais. [↑](#footnote-ref-5)
6. Segundo Claudino, (2012, p.16), “a presença da imagem nas práticas políticas e culturais dos movimentos sociais é de tal forma hegemônica que há de se pensar que os projetos políticos desses movimentos se converteram em construir imagens. Ou algo ainda mais radical: as motivações da ação política se inverteram de tal modo, que não são mais os projetos políticos que levam a construção de imagens, mas as próprias imagens que constroem os movimentos sociais. Questionar o estatuto de produção e circulação das políticas de visibilidade permite compreender as consequências que se estabelecem em meio ao fenômeno político da contemporaneidade. Um fenômeno onde as relações entre imagens e movimentos sociais contribuem para a construção dos jogos que definem o problema do político nas sociedades democráticas”. [↑](#footnote-ref-6)
7. O conceito de unidade cultural utilizado pela historiadora advém das considerados de Eco e representam “uma unidade é simplesmente toda e qualquer coisa culturalmente definida e individuada como entidade. Pode ser pessoa, lugar, coisa sentimento, estado de coisas, pressentimento, fantasia, alucinação, esperança ou ideia [...] uma unidade cultural pode ser definida semioticamente como unidade semântica inserida num sistema. [...] Reconhecer a presença dessas unidades culturais (que são, portanto, os significados que o código faz corresponder ao sistema de significantes) significa compreender a linguagem como fenômeno social” ECO, 1974, p. 16 [↑](#footnote-ref-7)
8. Fazem parte da categoria espacial: a) - espaço fotográfico: compreende o recorte espacial processado pela fotografia, incluindo a natureza deste espaço, como se organiza, que tipo de controle pode ser exercido na sua composição e a quem este espaço está vinculado - fotógrafo amador ou profissional -, bem como os recursos técnicos colocados à sua disposição. Nesta categoria estão sendo considerados as informações relativas à história da técnica fotográfica e os itens contidos no plano da expressão - tamanho, enquadramento, nitidez e produtor - que consubstanciam a forma da expressão fotográfica; b) - espaço geográfico: compreende o espaço físico representado na fotografia, caracterizados pelos lugares fotografados e a trajetória de mudanças ao longo do período que a série cobre. Tal espaço não é homogêneo, mas marcado por oposições como campo/cidade, fundo artificial/natural, espaço interno/externo, público/privado etc. Nestas categorias estão incluídos os seguintes itens: ano, local retratado, atributos da paisagem, objetos, tamanho, enquadramento, nitidez e produtor; c) - espaço do objeto: compreende os objetos fotografados tomados como atributos da imagem fotográfica. Analisa-se, nesta categoria, a lógica existente na representação dos objetos, sua relação com a experiência vivida e com o espaço construído. Neste sentido, estabeleceu-se uma tipologia básica constituída por três elementos: objetos interiores, objetos exteriores e objetos pessoais. Na composição do espaço do objeto estão incluídos os itens tema, objetos, atributo das pessoas, atributo da paisagem, tamanho e enquadramento; d) - espaço da figuração: compreende as pessoas e animais retratados, a natureza do espaço (feminino/masculino, infantil/adulto), a hierarquia das figuras e seus atributos, incluindo-se aí o gesto. Tal categoria é formada pelos itens pessoas retratadas, atributos da figuração, tamanho, enquadramento e nitidez; e) - espaço da vivência (ou evento): nela estão circunscritas as atividades, vivências e eventos que se tornam objeto do ato fotográfico. O espaço da vivência é concebido como uma categoria sintética, por incluir todos os espaços anteriores e por ser estruturada a partir de todas as unidades culturais. É a própria síntese do ato fotográfico, superando em muito o tema, à medida que, ao incorporar a ideia de performance, ressalta a importância do movimento, mesmo em imagens fixas (MAUAD, 1996, p. 13-14). [↑](#footnote-ref-8)