

A fotografia e a pesquisa em História da Educação: elementos para a construção de uma metodologia

Elisa dos Santos Vanti

Resumo:

O artigo busca levantar questões sobre a análise da fotografia e sua contribuição para a metodologia de pesquisa em História da Educação, incluindo informações acerca da História da Fotografia, dos processos fotográficos e dos elementos de análise que devem ser observados tanto na fotografia objeto como na fotografia impressa em jornais ou revistas.

Palavras-chave: História da Educação; História Da Fotografia; Metodologia da Pesquisa.

Abstract:

The article searches to raise questions on a study of the photography and its contribution for the methodology of research in History of Education, including informations concerning the History of the Photography, its processes and the elements of studies that they must in such a way be observed in the photography object as in the printed photography in newspapers or magazines.

Key-words: History of the Education; History of the Photography; Methodology of Research.

A história da educação não pode ser mais contada usando-se apenas os registros e fontes escritas. Durante o século XX, a popularização do uso da imagem fixa beneficia a conservação das memórias escolares – as crianças convertidas em alunos, os docentes, os prédios e suas arquiteturas, as festividades.... assim, na medida em que foi sendo capturada pela câmara escura passa a contar com registros iconográficos contínuos que permitem um estudo comparado necessitando que historiadores da educação venham a apropriar-se de novos saberes que instrumentalizem a operacionalização dessas fontes.

A fotografia nasceu no ambiente positivista do século XIX, beneficiando-se de descobertas e inventos anteriores, como as câmeras escura e claras e, da vontade de se encontrar um meio que permitisse a reprodução mecânica da realidade visual. Dubois (1993) traça um interessante percurso histórico das diversas posições defendidas pelos críticos e teóricos da fotografia propondo pontos de vista diferenciados quanto à questão do realismo e do valor documental da imagem fotográfica. Em sua classificação os analistas preocuparam-se em estudar:

- a fotografia como espelho do real (o discurso da mimese) - que vê na fotografia uma reprodução mimética do real. Preocupando-se com a verossimilhança, ou seja, com as noções de similaridade e de realidade, de verdade e de autenticidade da fotografia diante do real. Trata-se aqui do primeiro discurso sobre a fotografia que vai se ampliando e se disseminando com o próprio surgimento da fotografia.
- a fotografia como transformação do real (o discurso do código e da desconstrução). A segunda atitude consiste em denunciar essa faculdade da imagem de se fazer cópia exata do real. Qualquer imagem é analisada como uma interpretação – transformação do real, como uma formação arbitrária, cultural, ideológica e percentualmente codificada. A foto é aqui um conjunto de códigos.
- a fotografia como um traço do real (o discurso do código e da desconstrução)- Nesse estágio, encontrando apoio nas teorias semióticas de Ch. S. Pearce, os analistas, segundo Dubois (1993), reconhecem a importância dos estágios anteriores como etapas para a construção da concepção do realismo no qual baseiam-se os analistas da fotografia na atualidade tratando a fotografia como índice e superando e relativizando a perspectiva de denúncia ideológica do “efeito do real”.

É exatamente nesta terceira perspectiva que a análise iconográfica da fotografia deste ensaio parte, ou seja, partindo-se da denúncia da fotografia como produto ideológico e cultural liberta-se dessa perspectiva ao transcender a análise puramente simbólica buscando os sentidos e os efeitos de sentidos causados no próprio pesquisador.

Parece irrefutável que exista uma aproximação estreita entre a fotografia e a História, já afirma Barthes (1984, p.13): “o que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente”. As imagens perpetuadas pela fotografia documentam por si só, a história. Toda a fotografia já é passado, pois, todo o momento vivido, congelado pela imagem fotográfica, é irreversível. A fotografia revela apenas o mundo físico do acontecimento, as emoções vividas pelo sujeitos retratados são invisíveis. São emoções que o leitor-analista não apenas sente, mas, imagina, sonha, e, portanto, as vê em um certo sentido. Além disso,

É indiscutível a importância da fotografia como marca cultural de uma época, não só pelo passado ao qual nos remete, mas também, e principalmente, pelo passado que traz à tona. Um passado que revela, através do olhar individual que envolve a escolha efetivamente realizada; e outro, coletivo, que remete o sujeito à sua época. A fotografia assim compreendida, deixa de ser uma imagem retida no tempo para se tornar uma mensagem que se processa através do tempo, tanto como imagem/documento quanto imagem/monumento. (CARDOSO, 1997, p. 406)

A fotografia por suas próprias características leva o *Spectador* (Barthes, 1984) a acreditar que a imagem fotográfica é a cópia da realidade, que a fotografia faz ver o objeto ele-mesmo - tal como foi. No entanto, uma imagem fotográfica é algo eminentemente fabricado. Essa característica aproxima a fotografia do mito.

O mito e a fotografia não são nada mais, nada menos que instrumentos recíprocos a serviço da incessante tentativa que os homens têm para dizer a realidade, a vida e a morte, realimentá-las incessantemente, para, assim sendo, relembrar-se dos mitos e provê-los de um presente indicativo de que sempre precisarão para que possam, também, existir. A vida e a morte, o presente e o passado, se confundem numa circularidade que o futuro do mito deixa sempre aberto. (SEMIAN, 1998, p. 130)

E como esse realismo fotográfico é produzido?

O realismo fotográfico é, de certa forma, fabricado sob as representações sociais e é constituído com finalidade de provocar determinados efeitos de sentido. Tecnicamente, o fotógrafo, executor do dispositivo fotográfico, dispõe de escolhas operadas sobre os aspectos mecânicos e/ou físico-químicos (objetiva, película, modalidades de

revelação, tiragem...), escolhas que têm conseqüências significativas sobre essa produção e reprodução da realidade. Tais ajustes visam focalizar o objeto sob diferentes atributos: luminosidade mais nítida, contornos mais ou menos desfocados e contrastes modificados, por exemplo.

Um outro dispositivo de fabricação da realidade fotográfica que se poderia citar é o próprio enquadramento, ou seja, a escolha daquilo que estará dentro ou fora do campo da imagem a ser capturado, o ângulo de observação, a posição dos sujeitos dentro desse campo, etc. Podemos ir além, para questionar a relação do fotógrafo com os sujeitos a serem fotografados: se os sujeitos também têm gerência sobre essa fabricação (se eles tem ou não poder de escolha de ângulos, posições, etc), se a fotografia é ou não tirada com a permissão dos sujeitos que a compõem, entre outras relações.

Essa realidade (fabricada) é percebida e traduzida pelo *Spectador* da imagem fotográfica de acordo com seu conhecimento de mundo, por sua história de vida, pelo seu filtro cultural, pelos seus óculos sócio-históricos. A imagem, o referente é, então, resignificada (Blikstein, 1985).

No entanto, como acontece no caso dos enunciados gráficos, a forma de resignificar do simples leitor-observador é, essencialmente, diferente a do leitor-analista. Supõe-se que o leitor-analista, por sua entrega aos aportes teóricos, vai além do imaginário coletivo e ideológico que está presente na construção da realidade fotográfica e através de seu imaginário individual redimensiona as possibilidades de interpretação da imagem fotográfica, ou seja, o *Spectrum* da fotografia (Barthes, 1984).

Na busca de estratégias de interpretação encontra-se a análise iconográfica que exige uma incursão em profundidade na cena representada, mas que se situa ao nível da descrição e como um meio caminho na busca das significações da imagem. Porém, ver, conhecer e constatar não é suficiente. Num plano pós-iconográfico, busca-se a interpretação iconológica centrada no indivíduo enquanto intérprete de sua própria história.

Concordando com Barros (1992) existem dois níveis distintos de significações, um visível e outro dimensionável. O leitor-analista tem o compromisso de ir além do visível ampliando-o, buscando o que não está explícito ou não tão aparente, e sim o que a imagem oculta. Mas também, lembra Barthes (1984), da afinidade especial que desenvolvemos por algumas fotografias, afinidade essa que vai além do medíocre gostar e não gostar (*Studium* - Barthes, 1984), mas que, de alguma forma marcam, ferem, dilaceram, abrem uma brecha, imagens que saltam da fotografia, que pungem. A esse sentimento incomum gerado a partir do *Spectador* diante do *Spectrum*, Barthes chamou de *Punctum*. Assim que, a sensibilização do

olhar e, mais ainda, a entrega emotiva, constituem esse redimensionamento da imagem e essa busca de outras interpretações. É Semian (1998, p. 12) que afirma que Barthes escolheu o caminho da infância, caminho um tanto selvagem da percepção e da imaginação erenunciando ao pensamento domesticado, renunciava a este império dos signos para suas interpretações semiológicas da imagem fotográfica.

A fotografia, uma técnica de registro de imagem através da impressão da luz que contém em si diversos dispositivos de representação cultural, de configurações de atividades sociais, de construção de objetos e de conceitos e de produção de subjetividade, é, concordando com Barros (1992), estética de uma ética. Portanto, a utilização da fotografia na pesquisa historiográfica deve superar o viés de pura ilustração ou confirmação de um realismo que, ideologicamente, acredita-se que ela contém. A fotografia na pesquisa historiográfica deve ser entendida como documento-monumento e tratada como tal, com componentes que devem ser desconstruídos, desmontados qualitativamente, procurando nessa outra aplicação da fotografia, o que Berger (1980) chamou de terceira utilização da fotografia, que prevê uma maior amplitude de associações e desdobramentos de um acontecimento retratado, imortalizado por essas lentes da memória.

Uma descrição escrita minuciosa dos componentes da fotografia, seu exame com lupa ou ampliação digitalizada do material, e o estudo cuidadoso e planejado que permita muitos retornos ao material para deter-se em impressões passageiras e obscuras a fim de esclarecê-las e aprofundá-las, ajudam na interpretação das imagens.

Uma análise comparativa de fotografias de tempos diferentes, sobre a mesma temática, buscando regularidades (permanências), descontinuidades, contradições (mudanças e transições), além de deixar-se mergulhar afetivamente em seus componentes semióticos são o coroamento desse processo.

Afirma Pavão (1997) que é possível definir-se períodos na evolução das técnicas de captação da imagem que contam a própria História da Fotografia. Entendendo por processo fotográfico o conjunto de procedimentos e processos químicos e fotoquímicos que conduzem à obtenção de uma fotografia, o autor entende que cada fotografia foi produzida por um processo fotográfico, que é possível identificar e que determina a sua estrutura e materiais componentes. Nos primeiros tempos da fotografia, todo o processo era realizado pelo fotógrafo, no seu estúdio e em casa, a partir de materiais simples como papel, vidro e sais de prata. Com a industrialização, a produção das fotografias passou gradualmente para empresas de produção e de foto-acabamento, os fotógrafos passaram a

usufruir materiais mais elaborados, ficando apenas com as tarefas de expor, revelar e imprimir.

Na segunda metade do século XIX, com a separação das famílias devido a imigração, o Daguerreótipo pode favorecer um sentimento de proximidade entre os membros separados geograficamente, os retratos de família começaram a serem procurados por aqueles que podiam pagar por eles. Daguerreótipo ou Daguerreotipia era um processo inventado pelo francês Daguerre, onde as fotografias eram tiradas em lâminas de cobre revestidas de prata que produzia fotografias de alta qualidade que não podiam ser reproduzidas e não ser refotografando-as. O processo fotográfico era dispendioso e sua técnica era pouco acessível à população, estava mais imitada ao conhecimento do retratista.

O processo fotográfico utilizado pelos retratistas dessa época, que levava os modelos a permanecerem na pose escolhida por um longo período de tempo, contrastava com o propósito da fotografia. Isto é, a fotografia queria causar um efeito de sentido do perpetuar a imagem do instantâneo, do imediato, enquanto que a imagem do modelo e do cenário que a fotografia representava eram artificialmente arranjados em uma cena, fazendo-se que se oscilasse tão ambigualmente entre a execução do processo de daguerreotipia e a representação no produto final da fotografia. Alguns processos fotográficos foram tão importantes que, durante algum tempo, foram mais usados do que qualquer outro, dominando completamente a produção fotográfica. A história da fotografia pode ser dividida, por razões de estudo e de método, em grandes períodos consoante a técnica fotográfica dominante. Esses períodos são os seguintes:

- Período da daguerreotipia - de 1839 a 1855
- Período dos negativos de colódio húmido sobre o vidro e das provas de albumina de 1855 a 1880
- Período dos negativos em gelatina e brometo de prata sobre vidro e das provas em papel da fabricação industrial (de gelatina ou colódio) - de 1880 a 1910
- Período dos negativos em película e das provas em papel de revelação de 1910 a 1970
- Período da fotografia a cor cromogênea de 1970 a 1990
- Período da fotografia digital - de 1990 até os dias de hoje

A fotografia, ainda no século XIX, igualmente, desenvolveu sua utilização na publicidade. Desde 1850, ela iniciou a ser usada para vender

produtos, procurando apresentar uma imagem persuasiva do artigo anunciado instigando a uma necessidade premente de compra.

No entanto, foi também nas últimas décadas do século XIX, que a máquina fotográfica foi sendo utilizada como instrumento de crítica e reforma social. As guerras foram sendo retratadas pelas máquinas fotográficas dos oitocentistas. Havia fotógrafos na guerra civil americana (1861 - 1865) e na guerra da Criméia (1855). Essas imagens foram publicadas em jornais e revistas acompanhando a evolução tecnológica da imprensa. Esse emprego da fotografia foi anunciado na imprensa pelotense na seguinte nota:

Novas applicações da photographia - os correspondentes dos jornais illustrados de Londres e dos estados unidos estão-se servindo da photographia para enviar aos seus jornaes reproduções palpitantes dos principaes episodeos das batalhas. Quando se deu a ultima insurreição dos índios canadeanos, o capitão Peters, montado no seu cavallo, e servindo-se de uma machina registrou detalhes do fato. (Pelotas, Jornal Onze de Junho, 24 de julho de 1889).

Sob a premissa de que o testemunho mudo da fotografia teria mais impacto que a palavra escrita, Jacob Riibs, um imigrante dinamarquês residente nos bairros pobres de Nova York, tirou fotografias documentando as condições de vida nesse bairro na década de 1880 (Newhall, 1949).

Uma foto documental ou foto da imprensa é uma imagem de referente real, não é um produto de mercado como os demais, ela faz parte da história material da cultura e das relações de comunicação. Sintetiza a imagem como bem público, possui um contrato de credibilidade, exige uma relação de identidade com a tecnologia e comporta a experiência da mediação, isto é, mostra o mundo através de sua representação.

O interesse por esse tipo de fotografia acompanha os primórdios da invenção. A publicação francesa de “*Traité Pratique d’Impression Photographique*”, um livro de bolso distribuído pela primeira vez em 1874 como parte integrante da Biblioteca Fotográfica – coleção idealizada por Gauthier-Villars et Fils – imprimeurs – libraires de Paris, reeditado em 1877 e com terceira edição inteiramente ampliada e revisada três anos após a Segunda, dá a dimensão da atenção recebida por fotógrafos, litógrafos, tipógrafos e por aqueles que trabalham com impressão em talho doce.

A fotografia no século XX irá disseminar também novas técnicas que vão torná-la cada vez mais acessíveis ao manejo popular, como o filme flexível criado por George Eastman, Nova York, em 1888. Eastman introduziu para a sua câmera Kodak de 1888, um rolo de papel com revestimento sensível à luz. O revestimento negativo era deslocado do papel e utilizado para fazer as cópias. Cada rolo tirava 100 fotografias. Um ano depois, o rolo de papel foi substituído por celulóide. Uma vez que não

requeria o laborioso processo de separar o papel do filme, era muito menos dispendioso de processar, e por isso deu grande incremento à popularização da fotografia (Gernsheim & Gernsheim, 1989). Nas primeiras décadas do século XX, configura-se, então, a fotografia de estúdio, a fotografia produzida pelos populares com as máquinas portáteis e a fotografia documental, impressa em jornais, revistas, livros...

Em qualquer uma dessas tipologias, os elementos constitutivos de uma análise iconográfica, conforme Kossoy (2000) são:

- O ASSUNTO - o tema escolhido, o referente fragmentado do mundo exterior (natural, social, etc.),
- O FOTÓGRAFO - o autor do registro, agente e personagem do processo
- A TECNOLOGIA DO PROCESSO FOTOGRÁFICO - os materiais fotossensíveis, equipamento e técnicas empregadas para a obtenção do registro, diretamente pela ação da luz.

Esses elementos ainda são permeados pelas coordenadas de espaço geográfico e cronológico que resultam na imagem registro fixo de parte do real, que reúne em si um conteúdo composto de elementos icônicos, a fotografia.

Em relação a fotografia impressa deve-se envolver-se nas questões relativas a sua forma de impressão, incluindo os processos usados e as justificativas de escolhas desses processos, já que no final do século XIX, por exemplo, usavam-se vários procedimentos, tais como: a gravura em talho doce, a gravura em água forte, a gravura em tinta água, a tipografia e a litografia. Outro aspecto relevante de análise é observar são as melhorias tecnológicas exigidas para a efetivação do uso da fotografia impressa ou documental pois, isso implica na criação e aprimoramento de novos procedimentos somando-se ao processo de captação e revelação da imagem, a fim de atingir a inalterabilidade das provas, rapidez da tiragem, a tiragem sem uso de iluminação artificial, a igualdade perfeita como valor de tom das cores em todas as provas e cópias com extrema fidedignidade para um certo número de exemplares.

Ainda no caso da fotografia de imprensa deve-se acrescentar o fato de que esta não é uma estrutura isolada, é acompanhada do texto jornalístico, que também deve ser analisado comparativamente à imagem impressa, já que nem sempre elas são concorrentes (Barthes, 1990). Embora, a fotografia documental ou de imprensa pretenda ser analogia do real e ter como característica a objetividade, seus sentidos elaboram-se em diferentes níveis de produção fotográfica que envolvem escolhas (por parte

do fotógrafo da prova a ser publicada), processamentos técnicos, enquadramento, diagramação. Além disso, a fotografia documental ainda pode sofrer procedimentos de conotação como **trucagem** (retoque, aproximação ou distanciamento de elementos presentes na imagem, etc), **pose** (postura ensaiada dos sujeitos captados pela objetiva), **inclusão de objetos** (inclusão de objetos que caracterizam o momento ou a mensagem que o fotógrafo quer representar), **fotogenia** (a imagem embelezada por técnicas de iluminação, impressão e tiragem), **esteticismo** (quando a fotografia se pretende arte, pintura, como no caso do *pictorialismo* do início do século XX) e **sintaxe** (quando temos fotografias em seqüência, onde a unidade de leitura é a própria seqüência e não os fragmentos desta).

Conforme Barthes (1990, p. 21), o código de conotação da fotografia não é na realidade, nem natural, nem artificial, mas histórico, ou cultural, código em que os signos são gestos, atitudes, expressões, cores ou efeitos, dotados de certos sentidos em virtude dos usos de uma determinada sociedade: a ligação entre o significante e o significado, isto é, a significação propriamente dita. Desse modo, pode-se verificar que assim como a transformação dos usos da fotografia fez evoluir a tecnologia do ato de captar luz e sombra, a análise da fotografia objeto de culto privado ou da fotografia impressa impulsiona a distensão e o aprofundamento da reflexão metodológica da pesquisa em História da Educação cujas as questões suscitadas nesse tipo de estudo procuram respostas cada vez mais criteriosas sob o ponto de vista da análise metodológica.

Referências

BARTHES, R. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *O Obvio e o Obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990

BARROS, E. *O Passado Sempre Presente*. Questões de Nossa época. São Paulo: Cortez, 1992.

BERGER, J. *Modos de Ver*. São Paulo: Edições 70, 1980.

BLIKSTEIN, I. *Kaspar Hausen ou a Fabricação da Realidade*. São Paulo: Cultrix, 1985.

CARDOSO, C. F. *Os Métodos da História: introdução aos problemas, métodos e técnicas da história demográfica, econômica e social*. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

_____. *Narrativa, Sentido e História*. São Paulo: Papyrus, 1997.

- _____. *Uma Introdução à História*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.
- CARDOSO, C. e VAINFAS, R. *Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.
- DUBOIS, P. *O Ato Fotográfico*. Campinas. São Paulo: Papirus, 1993.
- FELDMAN – BIANCO, B. e LEITE, M. L. M. *Desafios da Imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas Ciências Sociais*. Campinas. São Paulo: Papirus, 1998.
- FLUSSER, N. *Ensaio sobre a Fotografia: para uma filosofia da técnica*. São Paulo: Rolo e Filhos – Artes Gráficas Ltda, 1998.
- GERSNHEIN, H. & GERSNHEIN, A. *Historia Grafica de la Fotografia*. Barcelona: Edições Omega, 1989.
- KOSSOY, B. *Fotografia e História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- MOOCKS e GEIMET. *Biliotheque Photographique: Traité Pratique D'impression Photographique - aux engres grasses de Photographie e de Photogravure*. Paris: Garithies – Villars et Fils, imprimeurs – libraires. Éditeurs de La Bibliothèque Photographique, 1888.
- NEWHALL, B. *The History of Photography*. New York: Museum of the art Modern, 1949.
- PAVÃO, L. *Conservação de Coleções de Fotografias*. Lisboa: Dinalivros, 1997.
- SEMIAN, E. *O Fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.

Elisa dos Santos Vanti é pedagoga, especialista em Educação Infantil e doutora em Educação pela UFRGS, atua como coordenadora pedagógica da Escola Freinet em Pelotas. Atualmente, é professora adjunta da Universidade Federal de Pelotas - Pesquisa em Infância e História da Educação Infantil. Endereço: Rua Uruguay 1030 – Pelotas – RS. Afnpelotense@ibest.com.br. Afnp@ubbi.com.br

Recebido em: 12/08/2005

Aceito em: 20/01/2006