

## **A fotografia como fonte para a História da Educação: questões teórico-metodológicas e de pesquisa**

Diana Gonçalves Vidal\*

Rachel Duarte Abdala\*\*

### **Resumo**

O artigo explora as potencialidades da fotografia como fonte para a História da Educação. Analisa a atuação de dois fotógrafos, Augusto Malta e Nicolas Alagemovits, no Rio de Janeiro, durante a reforma educacional realizada por Fernando de Azevedo, entre 1927 e 1930. Sensibiliza-se pelos aspectos formais e de conteúdo das imagens, distinguindo autorias e perscrutando as razões que levaram o educador a constituir duas diferentes referências estéticas para os empreendimentos da reforma.

**Palavras-chave:** Fotografia. História da Educação. Augusto Malta. Nicolas Alagemovits.

### **Photography as source to History of Education: theoretical and methodological issues**

#### **Abstract**

The article explores the potentialities of photography as a source for History of the Education. It analyzes the performance of two photographers, Augusto Malta and Nicolas Alagemovits, in Rio de Janeiro, during the educational reform carried out by Fernando de Azevedo, (1927-1930). It examines the formal aspects and the content of the images, distinguishing authors and pointing the reasons that made Azevedo search for two different aesthetic references for his Reform.

**Keywords:** Photography. History of Education. Augusto Malta. Nicolas Alagemovits.

\*. Professora Livre-Docente em História da Educação e Coordenadora do Núcleo Interdisciplinar de Estudos e Pesquisas em História da Educação na Faculdade de Educação (USP). Pesquisadora do CNPq, atualmente assume a presidência da Sociedade Brasileira de História da Educação (2003-2007). Publicou, em 2005, pela Editora Autores Associados, o livro *Culturas escolares*.

\*\* . Professora Assistente III de Teoria da História no Departamento de Ciências Sociais e Letras e Coordenadora de Atividades de Extensão da Pró-reitoria de Extensão e Relações Comunitárias da UNITAU. Pesquisadora do NIEPHE (Núcleo Interdisciplinar de Estudos e Pesquisas em História da Educação)

### **A fotografia como fonte para a história da educação: questões teórico-metodológicas e de pesquisa**

Apreciar uma fotografia é sempre um momento de prazer. Um deleite que não se resume à contemplação de pessoas ou lugares que conhecemos e que nos trazem à recordação aspectos de nosso passado. Várias vezes nos vemos tomados pelo prazer de vaguear o olhar em imagens que não possuem qualquer marca de nossa presença, como fotografias de uma festa da qual não participamos ou retratos de lugares pelos quais jamais passamos. Em nossa sociedade ocular (centrada nos apelos da visão e da visibilidade), a fotografia exerce uma poderosa atração sobre aqueles que a miram.

No entanto, a foto não esgota sua utilidade ou função pela simples contemplação estética. Exceto em algumas fotos artísticas, o que prende nossa atenção à imagem não é apenas a apreciação do belo, mas a possibilidade de reconhecer/ conhecer o real. Vemo-nos transportados no tempo e no espaço, tocando o passado, eternizado pela ação mecânica da máquina fotográfica. Nesse sentido, poderíamos afirmar que a importância da fotografia como fonte para a história e a história da educação residiria nesse seu *dom* de permitir visualizar o ontem e o outro em seus contornos de *verdade*.

Apesar de apaziguadora, essa relação entre fotografia e história, especialmente desde o fim dos anos 1970, vem sendo problematizada, por diferentes aproximações teóricas.

No campo da história da arte, as reflexões em torno da construção fotográfica a partir de uma matriz renascentista de objetivação do real pela perspectiva central ou geométrica, tomada de um único ponto (o pintor, depois a lente) levaram à percepção de que o registro fotográfico, mas do que espelho ou traço do real é também sua transformação (DUBOIS, 1994).

No campo da história da fotografia, a compreensão de que a “*evolução dos processos fotográficos impôs (...) padrões formais típicos ao produto fotográfico como um todo*” (KOSSOY, 1989, p. 57) gerou o interesse em se reconhecer uma estética peculiar a diferentes períodos históricos.

Tais estudos apontaram para a necessidade de se indagar a fotografia em seu próprio código, como uma linguagem não verbal, limitada em suas opções pelos recursos técnicos e estéticos de cada época, o que evidencia aspectos *formais* do registro (VIDAL, 1994 e 1998).

No campo da teoria da história, os alertas de Le Goff (1984) sobre a monumentalidade dos documentos, fizeram recair sobre a imagem o questionamento acerca da intencionalidade de sua produção. Indagações sobre o quê, quem, por quê e quais os interesses do registro de um determinado instantâneo foram indicadas como constituintes da prática historiográfica, na

assunção de que as imagens do ontem não são neutras, mas produzidas com o objetivo de legar ao futuro certas representações do presente.

Se as duas primeiras perguntas endereçar-se-iam a abordar aspectos de *conteúdo* da fotografia, as duas últimas, associadas a importância de se conhecer o fotógrafo, sua produção, e, se for o caso, o contratante do serviço, indicariam o desejo de tentar recuperar aspectos *ideológicos* da imagem fixada.

É sobre essa relação entre aspectos de conteúdo e de forma que o presente artigo pretende se debruçar, discorrendo inicialmente acerca de algumas questões teórico-metodológicas para, a seguir, demonstrar a potencialidade da abordagem no estudo de um caso: as fotografias feitas por Augusto Malta e Nicolas Alagemovits sobre a reforma educacional, implementada no Rio de Janeiro, por Fernando de Azevedo, entre 1927 e 1930.

### **1. A análise de fotografias para os estudos em história da educação: algumas questões teórico-metodológicas**

Destacando a importância de contextualizar historicamente o registro fotográfico, Boris Kossoy (1989) aponta como duplo desafio ao historiador em seu trabalho com a fotografia como fonte: a) reconstituir o processo gerador do *artefato*, compreendendo seus elementos constitutivos e b) determinar os elementos icônicos que compõem o *registro visual*.

Essas duas linhas de investigação indicam o interesse em realizar uma análise técnica (informações implícitas) e iconográfica (informações explícitas) do objeto visual. Tal distinção, segundo Kossoy, prende-se meramente a efeitos didáticos, porque na prática essa dupla análise se efetiva conjuntamente.

Quanto à análise técnica, ressalta a importância do historiador dispor de um conhecimento histórico da época estudada bem como da própria história da fotografia em sua dimensão regional, nacional e internacional. O estudo da tecnologia empregada pode auxiliar à datação do material fotográfico em análise, da mesma maneira que a percepção de uma estética característica de determinados períodos históricos pode situar temporalmente o registro e indicar padrões formais típicos ao produto fotográfico que comparados ao fazer de cada fotógrafo concorrem para possibilitar a individualização de estilos pessoais.

Quanto à análise iconográfica, ressalta que deve o historiador fazer *dialogar* o documento fotográfico com demais fontes disponíveis sobre o período, rompendo o caráter fragmentário da fotografia e facilitando o estudo do conteúdo das imagens, bem como concorrendo para fixar datas e locais de produção dos objetos em análise.

Finalmente alerta:

“a análise iconográfica tem o intuito de decupar, inventariar e classificar o conteúdo da imagem em seus elementos icônicos formativos; o aspecto literal e descritivo prevalece, o assunto registrado é perfeitamente situado no espaço e no tempo, além de corretamente identificado.[...] Situa-se no meio caminho da busca de significado do conteúdo; ver, descrever e constatar não é suficiente. É este o momento de uma incursão em profundidade na cena representada, que só será possível se o fragmento visual for compreendido em sua interioridade. Para tanto, é necessária, a par de conhecimentos sólidos acerca do momento retratado, uma reflexão centrada no conteúdo, porém, num plano além daquele que é dado ver apenas pelo verismo iconográfico” (p. 65).

Partindo dos conceitos de *cultura* e *ideologia*, Ana Maria Mauad Andrade (1990) analisa historicamente a mensagem fotográfica como um fenômeno de produção de sentido, como um “*fruto do trabalho humano de produção signica*” em associação à convenção social que a institui como código. Sua análise, portanto, recorre aos aportes teóricos da Semiótica, da Antropologia e da Sociologia. Reconhece a fotografia como um código de linguagem não-verbal, produto de programas sociais de comportamento e componente do quadro cultural de uma sociedade.

Na sua acepção, a fotografia é um *artefato* humano e uma *mensagem*. Ao mesmo tempo que resulta da incorporação de um ponto de vista social e de uma apropriação tecnológica, como trabalho humano, possui um caráter conotativo. É, portanto, uma construção de sentido radicalmente histórica.

Ao analisar a fotografia como um sistema de signos, Ana Maria propõe que sua estrutura de significação seja percebida como fundada em um *plano de forma de conteúdo* e um *plano de forma de expressão*. Em sua perspectiva, a foto contém tanto figuras que se associam a personagens existentes na vida real (ícones), como signos que remetem ao mundo das representações e ideologias (símbolos).

As unidades que compõem os dois *planos* são culturais e assumem funções sógnicas diferenciadas, apontando tanto para o contexto em que a mensagem foi veiculada, quanto para sua construção interior. Para Ana Maria Mauad, a comunicação fotográfica produz, por um lado, uma *relação sintagmática*, ao divulgar um significado organizado segundo regras de produção de sentido gestadas nas linguagens não-verbais, e de outro, apresenta uma *relação paradigmática*, ao elaborar a representação final a partir de escolhas efetuadas num rol de opções possíveis.

Armando Martins de Barros (1997), partindo de uma interlocução com a tese de Mauad e o livro de Kossoy, propõe-se a incorporar os referenciais

teóricos da história cultural no estudo das imagens fotográficas, alargando a análise semiótica e o diálogo fotografia/história calcados no aporte marxista, pela inclusão dos conceitos de *tática* e *estratégia*, bem como os de *esquemas de modelização*, *apropriação* e *formalidade das práticas*. Pretende, assim, realçar a importância da materialidade dos dispositivos na compreensão das formas de divulgação e apropriação históricas das fotografias. Busca em Roger Chartier o apoio para a compreensão tanto da produção quanto do consumo de imagens pelos sujeitos como práticas criativas, que articulam à disciplina, a invenção.

Destaque-se que as preocupações de Barros não se cingem à análise da fotografia, mas debruçam-se também para a relação que estabelece com a escrita, atentando para o entrelaçamento de códigos verbal e visual. Isto se dá em função mesmo de seu objeto de estudo: os cartões-postais. Nesses a mensagem fotográfica é entrelaçada à escrita do remetente.

Partilhando do entendimento de que a identificação do sentido presente em um conjunto fotográfico encontra-se dependente da compreensão das relações entre forma e conteúdo, como afirmado por Ana Maria Mauad, decompõem esses dois elementos em quatro eixos complementares de análise, a saber:

1. fotográfico ou plástico, subdividido em composição (vertical, horizontal e diagonal), iluminação, enquadramento (frontal, lateral, plonge e contraplonge), hierarquia de figuração e planos (geral, de conjunto, americano e de detalhe ou close);

2. figurativo: descrição da cena;

3. temático ou seqüencial e

4. remetente: presença da linguagem escrita

Barros (1997) destaca que:

*“Mesmo com a identificação dos diferentes procedimentos técnicos utilizados pelo fotógrafo, respondendo com sua estética às demandas de seu contratante, as imagens presentes nos postais apenas adquiriram um real significado quando analisamos a sua figuração, sistematizando-a tematicamente para, a partir daí, contextualizá-la dentro da comunidade produtora de sentido, em última instância, legitimadora de sua produção, pois criada para ser por ela própria fruída”.* (p. 145-146)

A sistemática da análise de fotografias a partir de três eixos -

localização, conteúdo e expressão -, deslocando a leitura das fotos da centralidade de identificação de temas, procedimento corrente em história da educação e que leva à incorporação das imagens em trabalhos na qualidade de ilustrações, sensibilizou-nos a atentar para as estratégias construtivas da imagem registrada. A empreitada foi particularmente interessante para a análise das fotografias sobre a reforma de Instrução Pública do Distrito Federal de 1927. Algumas delas fazem parte do acervo doado por Fernando de Azevedo ao Instituto de Estudos Brasileiros (USP) em 1970.

## 2. A reforma de instrução pública e seus registros fotográficos

### 2.1. Os fotógrafos: Nicolas e Malta.

Apesar de endereçadas a fixar instantâneos da gestão de Azevedo na Diretoria Geral, as fotografias podem ser divididas em dois conjuntos claramente identificados, inicialmente em função da autoria. Dois fotógrafos, Augusto Malta e Nicolas Alagemovits, foram responsáveis pelo registro de imagens do Rio de Janeiro no período.

Augusto Cezar Malta de Campos ingressou na Prefeitura da cidade do Rio em 23 de junho de 1903, como primeiro funcionário público municipal com o cargo de fotógrafo. Por mais de 30 anos, até sua aposentadoria em 1936, teve por função registrar

*“a execução e inauguração de obras públicas, documentar logradouros públicos que teriam seus traçados alterados. Fotografar 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 Apud OLIVEIRA Jr., 1994, p. 105).

Ao longo desse tempo, desenvolveu o que Antonio Ribeiro de Oliveira Jr. denominou de conceito de *foto pública*, resultante das limitações à liberdade e subjetividade do fotógrafo pela temática, padrões de representação social e sua compreensão de atuação como funcionário municipal. Malta não apenas cuidava *minuciosamente* da produção das imagens, como atentava para que elas tornassem “visualmente críveis as opiniões e as realizações do poder público, e se possível solenizando-as” (OLIVEIRA Jr, 1994, p. 115). Isso não implica dizer que fotógrafo restringisse suas lentes ao registro documental. Para Antônio Oliveira Jr., em Malta uma dupla estética podia ser identificada.

*“No momento que precisa manter sua **linguagem** paralela ao discurso da modernização ou à ideologia da classe dominante no poder, suas fotografias mostram, esse*

*compromisso. Nos outros, como não poderia deixar de ser, atua de forma diferente, onde sua sensibilidade individual nos é compartilhada na expressão visual de suas imagens. Em ambas existe um padrão de qualidade em níveis mais elevados, demonstrando uma realização cuidadosa e habilidade técnica permanente".* (1994, p. 116., grifos do autor.)

Além de sua atividade na Prefeitura, Malta mantinha um ateliê fotográfico e aceitava encomendas de famílias ilustres para registrar festas, casamentos, comemorações ou fazer retratos. Prestava serviços a indústrias, como Sul América, Light, Companhia Telefônica Brasileira, Fábrica de Tecidos Corcovado, Aliança e Carioca, Serraria Trajano Medeiros, Alfaiataria Almeida e Rabelo e Parc Royal, para a qual fez fotos de missas, pic-nics, festas e até mesmo festas de Natal (OLIVEIRA Jr., 1994, p. 118). Suas fotos circularam em jornais e periódicos como o *Malho*, *Careta*, *Kosmos*, *Correio da Manhã*, *Jornal do Brasil* e em cartões-postais.

Nicolas Alagemovits, imigrante romeno, chegou ao Brasil em 1923. Fixou sua residência no Rio de Janeiro, alcançando prestígio no meio artístico-cultural, no final da década de 20, por sua atividade como retratista. Fotografou a elite carioca, artistas - brasileiros e estrangeiros - de passagem pelo país, personalidades que figuravam nas colunas sociais e membros da Academia Brasileira de Letras. Os retratos por ele realizados foram publicados em várias revistas cariocas, como *Cinearte Álbum*, *Kosmos*, *Para todos...*, *Ilustração Brasileira* e *Revista da Semana*, circulando também em cartões-postais. Como Malta, era contratado, ainda, para flagrar instantâneos da vida social, como bailes de carnaval no Copacabana Palace e no Club São Cristóvão e casamentos.

Em seu *Studio* ocorriam exposições e conferências sobre arte, como a proferida pelo artista mexicano Siqueiros, em 1933 (BATISTA, 1992, p. 83). Em 1932, chegou a abrigar o ateliê da artista Adriana Janacópulos (BATISTA, 1989, p. 75). Nicolas auto-proclamava-se "artista-fotógrafo" nos documentos pessoais, em anúncios do *studio* e no logotipo que utilizava, no qual destacava-se a menção à "Photographie d'Art". Sua trajetória, entretanto, foi curta. Em 27 de setembro de 1940, viria a falecer na capital da República.

A discussão acerca da distinção entre foto documental e foto artística parece oferecer indícios para a compreensão da expressão dos dois conjuntos fotográficos e por isso vamos estendê-la aqui. Mas antes é preciso um alerta. Concordamos com Walter Benjamin, que ao analisar a evolução das técnicas de reprodução e sua influência sobre o caráter da arte ressaltou que, ainda que a fotografia tenha sua origem fortemente relacionada às técnicas de reprodução, ultrapassa essa limitação e alcança o *status* artístico a partir da percepção da subjetividade do fotógrafo ao operar a seleção de ângulos do

real. Para o autor, a fotografia configura-se como a primeira técnica de reprodução verdadeiramente revolucionária, pois altera o caráter da arte de forma contundente à medida que conforme afirma Kossoy, estabelece a relação entre realidade e criação, num binômio indissolúvel entre testemunho e ficção. Portanto, não é o debate sobre o estatuto de arte da fotografia que visamos, mas a representação histórica e socialmente construída do que seja uma foto documental e uma foto artística. Para tanto, voltar os olhos para as polêmicas estabelecidas os anos 1920 pode ser esclarecedor.

A tensão que se verifica, desde os primórdios da fotografia, entre a arte e a reprodução mecânica de imagens, foi expressa de forma polêmica, desde o final do século XIX, na Europa, até as primeiras décadas do século XX, no cenário mundial e no Brasil. A discussão intensificou-se no país justamente nas décadas de 1920 e 1930, sob a forma do movimento pictorialista, perdendo força paulatinamente nas décadas subseqüentes, de 1940 e 50, quando o debate em torno da fotografia pictorial cedeu importância para o sobre a chamada fotografia moderna, influenciada pelo movimento concretista.

De acordo com Boris Kossoy (1983, p. 884), os discursos em torno da *fotografia artística* foram construídos no âmbito do fotoclubismo que, em sua concepção, era uma “*deturpação iniciada a partir do movimento pictorialista na fotografia originado de um grupo de amadores irmanados no propósito de aproximar ao máximo a imagem fotográfica da pintura, não importando quais fossem os meios*”. O pictorialismo, segundo Maria Teresa B. de Mello (1998, p. 14), constituía-se em “*um movimento de oposição à conceituação e à valorização da fotografia exclusivamente como técnica, afastada de seu sentido estético: o pictorialismo define a imagem fotográfica como resultado da interpretação do sujeito-fotógrafo, que atua como intermediário ente o tema/objeto e o médium*”.

A partir de 1903, começaram a surgir no Brasil os primeiros grupos interessados em promover a fotografia como arte. Mas somente em 1910 foi fundado o Photo Club do Rio de Janeiro, criado como um espaço privilegiado para o aprendizado, desenvolvimento e normatização da técnica fotográfica. Congregava, sob forma de associação, os praticantes da fotografia, promovendo concursos, exposições e publicações, além de conferências e debates sobre o caráter artístico da foto. O Photo Club Brasileiro constituído em 1923, por um grupo de fotógrafos amadores, dentre eles Alberto Fridmann e F. Guerra-Duval, representou a consolidação do fotoclubismo no país, reunindo os associados do Photo Club carioca. Os Salões Anuais de Fotografias que passou a promover eram considerados importantes acontecimentos fotográficos e perduraram até o ano de 1939.

Tanto Nicolas Alagemovits, quanto Augusto Malta foram sócios do Photo Club Brasileiro e participaram com assiduidade dos concursos mensais por ele lançados. Nicolas teve dois retratos e uma fotografia do IV Salão Anual

do Photo Club Brasileiro publicados na revista *Photogramma*, criada em 1926 e mantida pelo Photo Club como meio de divulgação e de discussão acerca da fotografia até 1931. Malta teve uma cena teatral e a paisagem da Ilha Fiscal, Rio de Janeiro, também editadas em suas páginas.

Os dois fotógrafos, portanto, interessavam-se pelo movimento pictorialista e, com certeza, acompanhavam os debates acerca da fotografia como arte. A divisão entre fotografia documental e artística pode ter influenciado a maneira como escolheram para fixar as imagens da reforma de instrução pública de 1927, respondendo a demandas do contratante, o diretor geral da instrução pública do Distrito Federal, Fernando de Azevedo.

## **2.2. A expressão e a temática das fotografias**

No que tange às fotografias tiradas por Malta para a Diretoria Geral durante a reforma, podemos perceber o respeito à caracterização efetuada por Antonio Ribeiro de Oliveira Jr. de caráter documental e oficial do trabalho do funcionário. Obedeciam geralmente ao enquadramento frontal. Eram compostas na sua maioria horizontalmente e buscavam fixar o plano de conjunto. A ênfase recaía sobre ambientes fechados (salas, gabinetes, mobiliário) e cenas com pessoas.

Estes primados são observáveis na foto abaixo, que registra a visita do Presidente Washington Luís, do Prefeito Antônio Prado Jr e do Diretor da Instrução Pública Fernando de Azevedo à escola Visconde de Ouro Preto, em 24 de setembro de 1927.



Visita de autoridades à escola Visconde de Ouro Preto. Diretor de

Diana Gonçalves Vidal - Rachel Duarte Abdala

Instrução Pública Fernando de Azevedo, com o Presidente Washington Luís e o Prefeito Antonio Prado Jr. Fotografia de Augusto Malta. 24 set. 1927 (IEB/USP)

O enquadramento privilegia a frontalidade. Azevedo e uma aluna com um ramallete de flores foram posicionados de maneira a ocupar o lugar central na fotografia, servindo, inclusive, de eixo a dividir a imagem em duas metades. Do seu lado esquerdo estão as crianças, sujeitos das mudanças visadas na educação primária. Têm o corpo voltado para o educador e a cabeça para o fotógrafo. Do lado direito, encontram-se as autoridades: todas olham diretamente para a câmera, reforçando a representação da fotografia como um documento. Apenas a professora tem o corpo na diagonal. No plano atrás dos homens públicos, não há alunos. Deste lado direito da imagem, apenas duas crianças aparecem segurando flores. O equilíbrio da composição é assegurado pelos efeitos de claro e escuro: o contraste entre a sombra projetada no interior do prédio e a árvore que contracena com os alunos.

O cuidado perceptível na construção da imagem revela o apuro estético de Malta, o que não contradiz seu intuito em manter uma *linguagem* mais próxima do real, diferente de algumas de suas fotografias como paisagista ou retratista.

Os registros de Nicolas sobre a reforma azevediana, em contrapartida, acentuam o jogo de luz e sombra da composição, que procura sempre a vertente diagonal. O plano é, em geral, de conjunto, enquanto o enquadramento foge da frontalidade, procurando na lateralidade sua expressão. Algumas vezes, ao enquadramento lateral associa a visada em mergulho (*plongê*). As fotos privilegiam ambientes externos (pátios, fachadas, laterais) e nunca comportam pessoas. O procedimento exclui a possibilidade de comparação com a escala humana, tornando a imagem menos *realista* e mais *dramática*. A fotografia a seguir, publicada em 1930 pelo *Boletim de Educação Pública*, é significativa para o entendimento destas opções. Nela se pode apreciar a pérgula da escola Antônio Prado Jr.



Escola Antônio Prado, pérgula. Fotografia de Nicolas Alagemovits, 1930 (IEB/USP)

O uso de dois pontos de fuga visava enfatizar a tridimensionalidade do objeto, conferindo maior profundidade à representação. O contraste de luz e sombra acentuava o plano horizontal, projetando o olhar para o infinito, na reiteração das colunas. Mais do que documentar o prédio escolar, a proposta era exaltar sua beleza, equilíbrio e racionalidade.

Chegamos, assim, a uma terceira distinção que pode ser operada na identificação dos dois conjuntos fotográficos: a temática. Enquanto a lente de Malta registrava instantâneos de solenidades, como visitas de autoridades a escolas cariocas, fases de construção dos novos prédios escolares e as práticas educacionais renovadas; os registros de Nicolas se restringiram aos edifícios escolares construídos durante a administração azevediana. Se as primeiras fotografias exibiam crianças, professoras e homens públicos, trazendo inclusive elementos para percepção de aspectos do cotidiano escolar, as segundas realçavam aspectos construtivos, valorizando a arquitetura dos novos palácios da instrução.

Nas fotografias abaixo, as duas estéticas podem ser comparadas. Curiosamente, os fotógrafos registraram um mesmo local, o pátio da Escola Antonio Prado Júnior.



Escola Antonio Prado Jr. Pátio interno. Fotografia de Augusto Malta, 27 mai. 1930 (AGCRJ e MIS/RJ)



Escola Antonio Prado Junior (para debels physicos) — Aspecto do pateo de recreio

Escola Antonio Prado Jr. Pátio interno. Fotografia de Nicolas Alagemovits [1930]. *Boletim da Educação Pública* nº 2, abr./jun. 1930. p. 198

As duas fotos foram publicadas no *Boletim de Educação Pública*. Guardam diferenças de expressão e composição, que refletem objetivos e escolhas de seus autores. O primeiro aspecto a ser destacado é que, em segundo plano, na fotografia de Malta, há a presença de alunos, ao contrário da de Nicolas, na qual não existem pessoas. Nicolas parece ter esperado deliberadamente que a iluminação natural produzisse um efeito de acentuado

contraste entre luz e sombra, com o intuito de valorizar os elementos da arquitetura. O limite entre a luz e a sombra cria uma linha que separa ao meio a imagem e conduz a diagonalidade do olhar.

### 2.3. O contratante

A existência dos dois conjuntos e a longevidade do trabalho de Malta na Prefeitura apontam para uma questão: se havia um fotógrafo oficial, pago pela municipalidade para registrar as obras públicas, por que contataria Fernando de Azevedo um outro fotógrafo para flagrar os prédios escolares? Essa indagação torna-se mais interessante se a ela acrescentamos o depoimento de Paschoal Lemme, quando afirma que o tema da edificação escolar era a *menina dos olhos* de Azevedo.

Relembra-se Lemme “[...] *do carinho com que [Azevedo] acompanhava a construção e do entusiasmo com que reunia seus colaboradores para lhes mostrar e comentar as plantas e as fotografias que documentavam o desenvolvimento da magnífica obra, cuja conclusão só foi possível graças à sua visão e tenacidade, tal a soma de dificuldades que teve que enfrentar*” (1988, p. 201-202, grifos nossos).

Apesar de Oliveira Jr. avaliar Augusto Malta como um fotógrafo que em suas fotos pessoais revelava-se *expressivo*, acentuando-se *suas intenções estéticas e sua intencionalidade criadora*, e do próprio Malta reconhecer-se como integrante do movimento pictorialista, participando de concursos de Foto Arte, Azevedo procurou em um artista consagrado pela elite carioca, que se auto-proclamava como artista-fotógrafo, a lente que iria registrar os novos edifícios públicos. O que pretendia o reformador ao contratar Nicolas? Fugir da *foto pública* documental de Malta? Ao buscar uma outra estética de registro estaria desejando emprestar à sua obra na Diretoria uma nova *aura*, rompendo com o cristalizado olhar fotográfico de Malta nos instantâneos oficiais cariocas?

Atentar para as maneira como as fotografias produzidas foram veiculadas parece esclarecedor, acolhendo a lição de Jacques Aumont (1995, p. 78):

“a produção de imagens jamais é gratuita, e, desde sempre, as imagens foram fabricadas para determinados usos, individuais ou coletivos. Uma das primeiras respostas à nossa questão passa, pois por outra questão: para que servem as imagens (para que queremos que elas sirvam)?”

As fotografias de Nicolas foram divulgadas principalmente no *Boletim de Educação Pública*, órgão oficial da Diretoria de Instrução Pública do Distrito Federal, em seus quatro números, publicados no ano de 1930. As fotos de Malta, em contrapartida, tingiram com maior ênfase as páginas dos diários

cariocas. É preciso dizer, entretanto, que flagrantes dos dois fotógrafos circularam nas duas publicações.

A diferença na veiculação destes dois conjuntos de imagens era patente. Nos jornais, não raro, as fotos eram recortadas nas margens, impressas em baixa resolução, em papel de pequena gramatura. No Boletim, o tratamento acentuava a qualidade da fotografia. O uso de papel especial (couchê brilhante) assegurava a reprodução cuidadosa da imagem. O fato chegou a constatar-se pela imprensa carioca. Um artigo saído n' *A Esquerda*, do Rio de Janeiro, em 11 de abril de 1930, destacava: "*Logo á primeira vista, impressiona a perfeição do trabalho typographico, sobretudo a 'clicherie', aliás magistralmente coadjuvada pela photographia de Nicolas.*"

Apesar de mais numerosas, as fotos de Malta recebiam menor destaque nas páginas do Boletim. Eram publicadas em dimensões reduzidas, por vezes duas em cada página. As fotografias de Nicolas, entretanto, ocupavam sempre a extensão completa da página.

Os registros fotográficos veiculados nos Boletins tinham a função de exaltar e consagrar principalmente a realização do projeto arquitetônico da reforma. Compostos por flagrantes, que parecem ter sido cuidadosamente escolhidos, produzidos por dois fotógrafos gabaritados e por textos escritos por Fernando de Azevedo e demais educadores envolvidos com a instrução pública, tais como: Frota Pessoa, Francisco Venâncio Filho, Jônathas Serrano e Carlos Werneck, entre outros; os Boletins foram produtos do esforço em construir e divulgar uma representação positiva da reforma educacional.

As fotografias disseminadas nos jornais nem sempre atendiam aos interesses da Diretoria Geral. Uma mesma imagem poderia servir para ilustrar um artigo de apoio ao reformador ou de crítica à reforma. O controle das formas de veiculação era assumido pela imprensa. Apoiavam a administração azevediana *O Jornal*, em que o sobrinho de José Getúlio Frota Pessoa, secretário-geral da Diretoria de Instrução Pública, Carlos Alberto Nóbrega da Cunha atuava; *O Jornal do Brasil*, em que o próprio Frota Pessoa escrevia; *O Imparcial*, que contava com a colaboração de Carlos Sussekind de Mendonça, irmão de Edgar Sussekind de Mendonça, que assumiu a direção da Escola Profissional Álvaro Batista; *A Noite* e *A Pátria*. Os jornais de oposição, como *O Globo*, onde era publicada a coluna de Brício Filho, professor aposentado por Azevedo, *Diário Carioca* e *O Correio da Manhã*, ensaiavam críticas cujo tom era o questionamento da grandiosidade de propostas e volume de recursos públicos envolvidos na implementação do plano. Neles, as fotografias dos novos prédios escolares ofereciam o flagrante do desperdício.

Prestar atenção às fotografias destinadas a um e outro veículo é importante em uma época em que a imprensa jornalística raramente dispunha de fotógrafos próprios, apropriando-se das imagens feitas pelos poderes

públicos. Helouise Costa (1993, p. 78) nos lembra que foi apenas a partir de 1925, na Alemanha, com o lançamento da câmera Leica, de formato e peso reduzido, com objetivas intercambiáveis, filme de rolo de 36 poses e possibilidade de supressão do uso do *flash*; e do trabalho do fotógrafo Erich Salomon, considerado um marco no processo de especialização da fotografia de imprensa, que surgiu o *fotójornalismo*. Até então, de acordo com Costa, a fotografia era um apêndice do texto. “A partir deste momento, ela passa a apresentar um ponto de vista próprio sobre os acontecimentos relatados” (p. 79). Essa alteração só vai emergir no Brasil nos anos 1940, transformando o ofício dos fotógrafos de imprensa, presos à concepção de foto-documento.

Nesse universo, a noção de *foto pública* de Malta parecia mais adequada. Distribuída aos jornais, servia como testemunho tanto dos *progressos* da instrução oficial carioca, quanto do descaso dos poderes públicos. A sofisticação das imagens de Nicolas, por outro lado, era mais apropriada às páginas do Boletim. Com elaboração controlada pela Diretoria Geral de Instrução Pública e veiculação restrita ao corpo docente carioca e à permuta a congêneres no país e no exterior, a revista oficial da educação carioca escolhia a imagem que pretendia compor da reforma educativa em implantação, almejando, com isso, angariar apoio de seus principais vetores - o professorado da capital da República-, e o reconhecimento de educadores nacionais e internacionais. Para se ter apenas uma idéia de sua difusão, é possível encontrar exemplares do *Boletim de Educação Pública* na Biblioteca Nacional da França e no Instituto Jean-Jacques Rousseau, na Suíça, ao qual Ad. Ferrière estava associado.

### **Comentários finais**

A preocupação em entrelaçar a análise dos elementos internos e externos da fotografia ao estudo de um momento histórico determinado, fez-nos perceber os vários modos como a imagem fotográfica foi apropriada pela reforma Azevedo na estratégia de difusão dos ideais e propostas renovadoras para a capital brasileira.

A contratação de Nicolas, associando sua notoriedade à diferenciação na apresentação gráfica das fotografias dos dois fotógrafos nos Boletins, indicava o objetivo de criar uma imagem persuasiva, ultrapassando a função documental do registro sistemático de Malta.

Tomar as fotografias como fonte e como objeto de pesquisa, como no caso aqui examinado, implicou em reconhecer sua produção na confluência de vários fatores: a subjetividade do fotógrafo, as determinações do contratante e o momento social e histórico de sua materialização. As fotos, assim, oferecem-nos um fragmento selecionado da realidade.

A despeito das dificuldades inerentes ao trabalho com a imagem, mais especificamente com a fotográfica, tanto como fonte documental quanto como objeto de investigação, o campo é pleno de possibilidades. Esta proficuidade vem sendo percebida pelos historiadores da educação há mais de uma década, tendo proporcionado o surgimento de instigantes análises e novos temas de estudo. Um rápido olhar sobre a produção apresentada nos Congressos Brasileiros de História da Educação demonstra o crescimento de interesse que a área vem manifestando sobre a problemática e a agudeza das interpretações efetuadas.

### Referências

- ABDALA, R. D. **A fotografia além da ilustração**: Malta e Nicolas construindo imagens da Reforma Fernando de Azevedo no Distrito Federal (1927-1930). Mestrado, FEUSP, 2003.
- ANDRADE, A. M. M. de S. **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, Rio de Janeiro, 1990.
- AUMONT, J. **A imagem**. 2. ed., Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio César Santoro. Campinas-SP: Papirus, 1995. (Coleção Ofício de arte e forma)
- BARROS, A. M. de. **Da pedagogia da imagem às práticas do olhar**: a escola como cartão-postal no Distrito Federal do início do século. Tese (Doutorado). UFRJ, Rio de Janeiro, 1997.
- BARTHES, R. "A mensagem fotográfica". In: **O óbvio e o obtuso, Ensaios críticos III**. 1990.
- BATISTA, M. R. "A escultora Adriana Jamacópulos". **Revista do IEB**, (30), 1989.
- \_\_\_\_\_. "Da passagem meteórica de Siqueiros pelo Brasil – 1933". In: **Cultura Vozes**, (5), 1992.
- BENJAMIN, W. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. 3. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- COSTA, H. Da fotografia de imprensa ao fotojornalismo. **Acervo**. Rio de Janeiro, v. 6, n. 1-2, p. 75-96, jan. dez. 1993.
- DUBOIS, P. **O ato fotográfico**. 4. ed. Trad. Marina Appenzeller. Campinas-SP: Papirus, 2000. (Coleção Ofício de arte e forma)

**A fotografia como fonte para a História da Educação: questões teórico-metodológicas e de pesquisa**

KOSSOY, B. A história da fotografia. In: **História geral da arte no Brasil**. v. 1. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

\_\_\_\_\_. **Fotografia e história**. São Paulo: Ática, 1989.

LE GOFF, J. "Documento/monumento". In: **Enciclopédia Einaudi**. Memória-História. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, p. 95-106.

LEMME, P. **Memórias 2**. São Paulo: Cortez, 1988.

MELLO, M. T. de. **Arte e fotografia**: o movimento pictorialista no Brasil. Rio de Janeiro: Funarte, 1998. (Coleção Luz e reflexão, 7)

OLIVEIRA Jr., A. R. de. **Do reflexo à mediação**: um estudo da expressão fotográfica e da obra de Augusto Malta. Mestrado em Multimeios, Unicamp, 1994.

VIDAL, D. G. "Fontes visuais na História: significar uma peça". **Varia História**, Belo Horizonte, n.13, 1994, p. 128-131.

\_\_\_\_\_. "A fotografia como fonte para a historiografia educacional sobre o século XIX: uma primeira aproximação". In: FARIA FILHO, L. M. de (Org.) **Educação, modernidade e civilização**. Belo Horizonte: Autêntica, 1998. p. 73-89.

**Correspondência**

**Diana Gonçalves Vidal** - Faculdade de Educação – USP -Av da Universidade 308, sala 219 – Butantã – São Paulo – SP – CEP 05508-040

Email para contato: dvidal@usp.br

Tel. 11. 3813.2612 – Fax 11.3815.3180

**Rachel Duarte Abdala** - Universidade de Taubaté – UNITAU - R. Visconde do Rio Branco, 22 – Centro – Taubaté-SP – CEP:

Email para contato : rachelsaxi@hotmail.com

Tel. 12. 3625.4242

12.3631.3813

Recebido em 29 de setembro de 2005

Aprovado em 27 de outubro de 2005

