

3 Metodologia da investigação

Levando em conta os objetivos da tese no que se refere à metodologia, tomei dois eixos importantes na sua construção: um sobre a busca do material que compôs os dados, as fotos de professoras dentro do período eleito para o estudo, de 1890 a 1930; o outro eixo de construção disse respeito à busca dos caminhos teóricos escolhidos e percorridos para a análise das fotos, no empreendimento da leitura do texto visual²¹.

A busca das fotos, conforme narro a seguir, se deu principalmente no Centro de Referência da Educação Pública (E/ CREP²²), no município do Rio de Janeiro, complementada pela pesquisa dos arquivos do Museu da Imagem e do Som (RJ), no Arquivo Gral da Cidade do Rio de Janeiro (ACGRJ), na Biblioteca Nacional, no Museu Histórico Nacional, além de arquivos eletrônicos²³ que disponibilizam fotos do período em questão.

Em relação à análise dos dados – as fotografias –, baseei os caminhos teóricos nos estudos de Bóris Kossoy, Ana Maria Mauad, Lorenzo Vilches, Rugiere Eugeni, Roland Barthes, entre outros, os quais apresento suas contribuições para formalizar uma metodologia de análise.

3.1 Procedimentos de busca do material recolhido

A parte mais importante e imprescindível do estudo foi a busca e a seleção das fotografias de escolas e professoras com seus alunos, pois essas últimas constituem o cerne do meu trabalho.

Comecei a recolher o acervo do material do estudo no Centro de Referência da Educação Pública (E/ CREP), no município do Rio de Janeiro que me disponibilizou sete álbuns com reproduções em papel, em preto e branco de fotos de escolas da cidade do Rio, antigas e mais recentes. Dessa primeira

²¹ Vide o mapa conceitual de autores e os esquemas de procedimentos na introdução da tese.

²² Centro de estudos e pesquisas mantido pela Prefeitura Municipal da Cidade do Rio de Janeiro, localizado na antiga Escola Rivadávia Corrêa, Avenida Presidente Vargas, 1.314 - Centro.

²³ Sítios eletrônicos tais como o do Instituto Moreira Salles (<http://ims.uol.com.br/ims/>), Rede Memória Virtual (<http://catalogos.bn.br/redememoria/>), entre outros.

aproximação com o objeto de pesquisa – as fotografias dos prédios e de turmas com seus mestres -, pude ter uma lista das escolas mais antigas do município de Rio.

Desse acervo, foram-me cedidas gratuitamente 86 fotografias das arquivadas no E/CREP, digitalizadas em CDRom. Algumas das fotografias eram reproduções do acervo do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro (AGCRJ), tendo o Centro, em seus álbuns, cópias de Marco Antônio Belandi, atualmente lotado como servidor no Arquivo²⁴.

Muitas das fotos reproduzidas têm a autoria de Augusto Malta, à época das fotos, fotógrafo oficial da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. Em algumas, a assinatura de Malta ainda é visível na própria foto, com a data em que foi feita. Outras são reproduções que não têm identificação do fotógrafo, mas têm data estimada pelo E/ CREP, que ratifica esta data com uma etiqueta colada à foto. Há ainda outras poucas fotos que não indicam nem data, nem autor, mas que, com uma análise apurada dos elementos que retratam, tais como roupas, penteados, mobiliário, pode-se estimar, pelo menos, a década de sua confecção²⁵.

O material fotográfico foi complementado com material do acervo pessoal da Professora Maria Aparecida Campos Mamede-Neves, com fotos de escolas, de turmas e retratos de parentes, de 1918 e 1920 e décadas subseqüentes. Essas fotos do acervo da Professora Mamede também tomam importância por terem como cenário a cidade do Rio de Janeiro, o que permite que se estude o entorno fotografado, além dos usos e costumes época a época, observando as mudanças e permanências históricas, sociais, culturais.

O Centro de Referência da Educação Pública (E/ CREP) indicou-me uma lista de doze escolas mais antigas do município do Rio de Janeiro e seus respectivos bairros de localização, conforme o quadro a seguir:

²⁴ Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro - Marco Antônio Belandi matr. 10/016.254-5, em: <http://doweb.rio.rj.gov.br/sdcgibin/om_isapi.dll?infobase=17012007.nfo&jump=16&softpage=r ecs>. Acesso em 30 abril 2007.

²⁵ Fui alertada por um dos pesquisadores do Centro, Prof Silas Ayres de Mattos, de há uma polêmica estabelecida entre o Arquivo e a Prefeitura quanto ao uso dessas fotos. Dessa feita, o pesquisador aconselhou-me a sempre destacar que a utilização dessas fotos não tem fins comerciais, para evitar transtornos e mal-entendidos.

QUADRO 1 – Localização das escolas

ESCOLAS	LOCALIZAÇÃO	DATA DE FUNDAÇÃO²⁶
1 – Escola Luiz Delfino	Gávea	1861
2 – Escola Gonçalves Dias	São Cristóvão	1870
3 – Escola Profissional Rivadávia Corrêa	Centro	1877
4 – Escola Barão de Macahubas	Inhaúma	1892
5 – Escola Prudente de Moraes	Tijuca	1905
6 – Escola Tiradentes	Centro	1905
7 – Escola Alberto Barth	Flamengo	1907
8 – Escola Deodoro	Glória	1908
9 – Jardim de Infância Marechal Hermes	Botafogo	1909
10 – Jardim de Infância Campos Salles	Centro	1909
11 – Instituto Profissional Feminino Orsina da Fonseca	Tijuca	Século XIX
12 – Escola Euclides Roxo	Barra de Guaratiba	Século XIX

Figura 6

Contudo, do rol de escolas listadas como as mais antigas pelo Centro de Referência, poucas eram aquelas que tinham reproduções fotográficas no acervo do próprio Centro. Desse modo, cruzando a lista inicial com as fotos cedidas a mim pelo E/CREP, elaborei uma segunda lista, levando em conta a correspondência entre escolas e fotos para o estudo.

Com esta lista, meu acervo ficou com sete escolas as quais totalizavam 56 fotos pretendidas para análise. As fotos selecionadas retratavam alunos, professores, prédios escolares, sala de aula, aulas de ginástica, a ambiência escolar, enfim, com seu entorno (quadro 2, mais abaixo).

Por motivos de operacionalização da pesquisa, visando uma possível visita aos prédios dessas escolas posteriormente, agrupei os colégios pelos bairros onde estão localizados, o que proporcionaria uma outra entrada para minha investigação: um estudo da história dos bairros, na tentativa de buscar indícios que iluminariam a análise das fotos em questão. Porém, nesta tese, pela abrangência de seu campo, não pude realizá-lo, ainda que muito interessante. Assim, os dados históricos dos bairros acabaram por ser utilizados, em alguns momentos, como complementares ao foco da pesquisa, qual seja, o retrato de professoras e seus alunos.

²⁶As datas de fundação das escolas e informações sobre seus prédios encontram-se no Guia das Escolas Tombadas da Prefeitura da Cidade de Rio de Janeiro (Centro de Referência da Educação Pública – E/ CREP, [s.d.]).

Dessas fotos arquivadas no E/CREP, várias indicavam como arquivo principal o Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro (AGCRJ), tendo escrito abreviadamente em seu verso AGCRJ. Agendei uma visita ao Arquivo para obter mais informações sobre as fotos.

No Arquivo, algumas das pastas consultadas encontravam-se desfalcadas, tendo em vista um recente roubo do Arquivo no ano de 2006. Das várias pastas que tive acesso através da bibliotecária, muitas estavam vazias; outras, com fotos cujas datas fugiam ao meu interesse para o estudo. Outras, ainda com as fotos que eu já tinha, coletadas no E/CREP. Apesar de parecer não agregar nenhuma informação que avançasse na maior quantidade de fotos, essa visita referendou o acervo que já tinha em mãos como bastante significativo.

Visitei também o Museu da Imagem e do Som²⁷ do Rio de Janeiro (MIS/RJ) para pesquisar o acervo fotográfico. Contudo, muitas das reproduções que encontrei no arquivo do MIS/RJ eram as mesmas que eu já tinha no CD Rom cedido pelo E/CREP. Mais uma vez, esse fato foi bem significativo, pois confirmava a qualidade e representatividade do material de análise da tese, o qual já estava em minhas mãos.

A Biblioteca Nacional²⁸, com seu acervo iconográfico, também apontava ser um arquivo importante na busca por material. Estive lá em visita de pesquisa e constatei, com o auxílio dos bibliotecários, que não há, no acervo, fotos sobre escolas do período do estudo, conforme o foco de minha tese. Ainda que o sítio eletrônico da Biblioteca²⁹ disponha de um banco de dados bastante amplo, no que se refere à minha busca, não avançou.

Em resumo, posso dizer que as visitas realizadas confirmaram a relevância do material que eu já tinha, cedido pelo E/ CREP³⁰, era precioso, amplo e

²⁷ O MIS/ RJ está situado à Praça Rui Barbosa, nº 1, Praça XV, Rio de Janeiro.

²⁸ A Fundação Biblioteca Nacional tem sua sede na Avenida Rio Branco, 219, Centro do Rio de Janeiro. Este prédio, junto com o Museu Nacional de Belas Artes e o Teatro Municipal compõem um importante conjunto arquitetônico que testemunham a remodelação do Rio de Janeiro no início do século XX.

²⁹ <<http://www.bn.br/site/default.htm>>

³⁰ Deixo aqui uma crítica: para se ter acesso às reproduções de fotos do acervo do AGCRJ, do MIS/ RJ e da Biblioteca Nacional há de se pagar uma razoável quantia, o que não é muito viável ao pesquisador sem muitos recursos financeiros. Uma reprodução fica entre R\$ 15,00 e R\$ 30,00, quando não mais. No Museu Histórico Nacional, há a necessidade de se contratar o fotógrafo do Museu que cobra R\$ 250, 00 por hora de trabalho, fora as reproduções, que são pagas a parte. Vale dizer que em todas essas visitas, apresentei uma carta de referência da Coordenadora de pós-graduação do Departamento de Educação da PUC-Rio que me indicava como pesquisadora, o que em nada alterou o valor das reproduções.

suficiente para empreender o esforço de análise, tendo em vista meus objetivos com o estudo em questão.

De posse do material para análise, ficaram assim organizadas, em uma primeira mostra, as fotos por bairros e por escolas:

QUADRO 2 – Dados das fotos

BAIRRO	ESCOLAS	DATA DE FUNDAÇÃO	DATA DAS FOTOS	N. DE FOTOS POR DATA	TOTAL
1 - Centro	Escola Profissional Rivadávia Corrêa	1877	1922	03 fotos	06 fotos
			1928	03 fotos	
2 - Centro	Escola Tiradentes	1905	Sem data	01 foto	01 foto
3 - Centro	J.I. Campos Salles	1909	1910	04 fotos	05 fotos
			Década de 1920	01 foto	
4 - Tijuca	Escola Prudente de Moraes	1905	Década de 1920	02 fotos	10 fotos
			1922	01 foto	
			1926	03 fotos	
			1927	02 fotos	
			1928	01 foto	
			1929	01 foto	
5 - Tijuca	I.P.F. Orsina da Fonseca	Século XIX	Século XIX	01 foto	18 fotos
			Década de 1910	06 fotos	
			Década de 1920	03 fotos	
			1929	08 fotos	
6 - Glória	Escola Deodoro	1908	Sem data	02 fotos	04 fotos
			1918	02 fotos	
7 - Botafogo	J.I. Marechal Hermes	1909	Década de 1910	09 fotos	12 fotos
			1915	03 fotos	
Total de fotos					56 fotos

Figura 7

Entretanto, ainda assim as fotos distribuídas por esses critérios careciam de um elemento comum, uma estrutura³¹, uma arquitetura de permanências e rupturas que acompanhasse a análise pretendida, tal como um denominador comum.

³¹ Estrutura é, para Braudel (1976, p. 21; grifos meus), “uma organização, uma coerência, relações suficientemente fixas entre realidades e massas sociais. [...] uma estrutura é, indubitavelmente, um agrupamento, **uma arquitetura**; mais ainda, uma realidade que o tempo demora imenso a desgastar”.

Porque as fotos foram agrupadas e pensadas em conjunto, mantendo uma ordem aglutinadora entre si, formalizada pela idéia de conjunto, podemos dizer que tinha em mãos uma *série* de fotos a serem analisadas. Dentre as diversas definições da palavra *série* registradas pelo dicionário Aurélio (s.d.), destacamos aquela que nos indica que *série* pode ser – ordem de fatos ou de coisas ligados por uma relação, ou que apresentam analogia; sucessão, seqüência; [...] sucessão determinada e limitada de objetos homogêneos que formam um conjunto (Aurélio, [s.d.]). (grifos meus)

O denominador comum de minha *série* de fotos foi o fato de que, em todas elas, a figura da professora é presente; o que varia é o fato dessa figura estar acompanhada ou não, em espaços também diferentes, mas mesmo assim conexos, posto que se trata do espaço escolar: a sala de aula, o pátio, a entrada, o alpendre, a cobertura.

Conseqüentemente, abandonei a idéia de uma categorização por escolas, por datas, por bairros em detrimento da categorização ora apresentada, visto ser esta a que mais se adequou ao pretendido na tese, o que seja, o estudo da figura da professora. A presença da professora, portanto, foi o primeiro elemento condutor e aglutinador da *série* apresentada para análise.

Organizei as escolas por bairros de sua localização e ficou com o seguinte arranjo o quadro organizado por localização das escolas do estudo:

QUADRO 3 – Data de fundação das escolas do estudo

ESCOLAS	LOCALIZAÇÃO	DATA DE FUNDAÇÃO
1 – E. M. Orsina da Fonseca	Tijuca	Século XIX
2 – E. M. Rivadávia Corrêa	Centro	1877
3 - E. M. Prudente de Moraes	Tijuca	1905
4 - E. M. Tiradentes	Centro	1905
5 – E. M. Deodoro	Glória	1908
6 - E. M. Campos Salles	Centro	1908
7 – E. M. Marechal Hermes	Botafogo	1909

Figura 8

Um segundo elemento condutor comum foi a análise segundo o tipo de foto, a idéia de *portrait*, ou seja, retrato - imagem de uma pessoa pela pintura, desenho ou fotografia -, levando em conta se a foto mostrava uma arrumação tipo retrato, evocando os cânones da pintura (foto posada), e *não portrait*, ou seja,

fotos nas quais há o registro de uma atividade sendo desenvolvida, oferecendo a quem contempla uma sugestão de instantaneidade da situação fotografada.

Considere que ainda assim, essa classificação poderia ficar a desejar. Então, como um terceiro elemento de categorização, estabeleci uma relação da professora e dos grupos fotografados com os espaços escolares, se dentro ou fora da sala de aula. Desse modo, o quadro que apresento para análise no estudo, com 21 fotos, ficou assim organizado:

QUADRO 4 - Categorização das fotos do estudo

Tipo de foto	Localização	Distribuição		
		PORTRAIT	Espaço da escola	Fora do prédio
Dentro da sala de aula	NÃO HÁ NA SÉRIE			NÃO HÁ NA SÉRIE
NÃO PORTRAIT	Espaço da escola	Fora do prédio	B1; B2	02 FOTOS
		Dentro da sala de aula	C1; C2; C3; C4	04 FOTOS
TOTAL				17 FOTOS

Figura 9

As fotos da série A são fotos de turmas com suas professoras tipo *portrait*, no espaço da escola, fora do prédio; as fotos da série B são fotos de turmas com suas professoras tipo *não portrait*, no espaço da escola, fora do prédio; as fotos da série C são fotos de turmas com suas professoras tipo *não portrait*, dentro de sala de aula.

Resumindo, na categorização final adotada, começo com o elemento comum – tipo de foto -, qual seja o tipo *portrait* e o *não portrait*. Conforme assinalo anteriormente, defino *portrait* como uma foto posada, na qual a professora está acompanhada de sua turma ou do grupo de professoras. A seguir, o espaço da escola é outro elemento comum a todas as fotos da análise. Contudo, o que as reagrupou foi se a foto tomava lugar na parte externa ou interna (sala de aula) do prédio. E enfim, em todas as fotos, a presença do grupo e a figura da professora é uma constante.

Segue abaixo os quadros com as fotos que correspondem à categorização da análise proposta:

QUADRO 5 - Fotos tipo portrait fora do prédio

TIPO DE FOTO/ LOCALIZAÇÃO		
PORTRAIT		
ESPAÇO DA ESCOLA/ FORA DO PRÉDIO		
<p>A1</p>  <p>Escola Tiradentes (Centro do Rio)</p>	<p>A2</p>  <p>Ji Campos Salles (Centro do Rio, Campo de Santana)</p>	<p>A3</p>  <p>Escola Deodoro (Glória)</p>
<p>A4</p>  <p>Escola Deodoro (Glória)</p>	<p>A5</p>  <p>Escola Olavo Bilac</p>	<p>A6</p>  <p>Escola Prudente de Moraes</p>
<p>A7</p>  <p>Escola Prudente de Moraes</p>	<p>A8</p>  <p>Escola Prudente de Moraes</p>	<p>A9</p>  <p>I.P.F. Orsina da Fonseca</p>
<p>A10</p>  <p>J.I. Marechal Hermes</p>	<p>A11</p>  <p>Escola Prudente de Moraes</p>	

Figura 10

QUADRO 6 - Fotos tipo não portrait fora do prédio

TIPO DE FOTO/ LOCALIZAÇÃO	
NÃO PORTRAIT	
ESPAÇO DA ESCOLA/ FORA DO PRÉDIO	
B1	B2
 <p>J.I. Marechal Hermes (Botafogo)</p>	 <p>J.I. Marechal Hermes (Botafogo)</p>

Figura 11

QUADRO 7 - Fotos tipo não portrait dentro da sala de aula

TIPO DE FOTO/ LOCALIZAÇÃO	
NÃO PORTRAIT	
ESPAÇO DA ESCOLA/ DENTRO DO PRÉDIO	
C1	C2
 <p>J.I. Marechal Hermes (Botafogo)</p>	 <p>sem identificação</p>

Figura 12

3.2

Procedimentos de análise dos dados – a busca de uma ficha catalográfica

A busca de uma metodologia de análise de fotos tem sido um desafio a ser enfrentado pelo pesquisador que trabalha com a fotografia como texto visual. A bem da verdade, vários autores (Kossoy, 2001, 2002, 2007; Mauad, 1990, 2004; Vilches, 1984; Eugeni, 2004; entre outros), apoiando-se nos estudos de base semiótica dentre outras matrizes, vêm tentando estabelecer caminhos possíveis para que esta análise não seja impregnada de excessiva subjetividade.

Assim, para empreender o estudo, houve a necessidade da construção de um instrumento aplicável à análise das fotos já categorizadas. A sugestão de um

instrumento de análise torna-se bastante premente em se tratando de imagens – fotografia, visto ser o material com o qual o pesquisador lida, bastante polissêmico e fugidio. Portanto, a busca por esse material tornou-se, cada vez mais, imperiosa na empresa da tese.

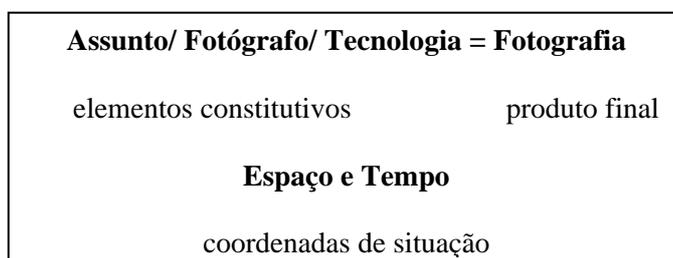
Kossoy discute no conjunto de sua obra que a imagem fotográfica é um instrumento eficaz para a veiculação de idéias e para a manipulação da opinião pública partindo do princípio de que a imagem é crível e verídica: eu vi - é verdade -, eu cri. Ele justifica seu ponto de vista chamando a atenção para a grande utilização da fotografia usada como veículo da propaganda política, dos preconceitos étnicos e religiosos, entre outros “usos dirigidos” (Kossoy, 2002, p. 20).

Também nos chama a atenção para o fato de que, independentemente do assunto retratado, as imagens fotográficas são sempre fontes de abrangência multidisciplinar, ou seja, são fragmentos de uma realidade histórica maior, de múltiplos olhares e interpretações. Esse aspecto traz às fotografias, como a outros tantos documentos, ambigüidades, omissões calculadas que aguardam sua vez de ser decifradas. Desse modo, o potencial informativo da fotografia

poderá ser alcançado na medida em que esses fragmentos forem contextualizados na trama histórica em seus múltiplos desdobramentos (sociais, políticos, econômicos, religiosos, artísticos, culturais enfim) que circunscreveu no tempo e no espaço o ato da tomada do registro. Caso contrário, essas imagens permanecerão estagnadas em seu silêncio: fragmentos desconectados da memória, meras ilustrações “artísticas” do passado (Kossoy, 2002, p. 22; aspas do autor).

O autor acentua que, mesmo como documento privilegiado na civilização da imagem, uma foto não pode nem deve ser entendida despregada de seu contexto, correndo assim, o risco de ser uma reprodução artística que representa um “passado sem passado”, se assim pudéssemos dizer.

Nesse sentido, uma reprodução fotográfica tem uma certa precisão: retrata uma determinada ação que aconteceu num determinado espaço-tempo, o que o autor define como “coordenadas de situação”, assim esquematizado por ele (id., ib., p. 26):



Kossoy coloca como elementos constitutivos da fotografia, o assunto, o fotógrafo e a tecnologia e, o produto final, a própria foto. Esses elementos, assim como o produto final, estão intrincados com as coordenadas de espaço e tempo, ou seja, ambas as dimensões, elementos constitutivos e produto final, são mutuamente influenciados, não sendo descolados do seu tempo. Não se produz uma fotografia fora do tempo e espaço onde esta é concebida, seja pela temática que aborda, seja pela técnica que se utiliza. Colocando a tecnologia como um dos elementos constitutivos do processo fotográfico, marca esse aspecto sendo também indissociável do produto e do uso que se fará dele.

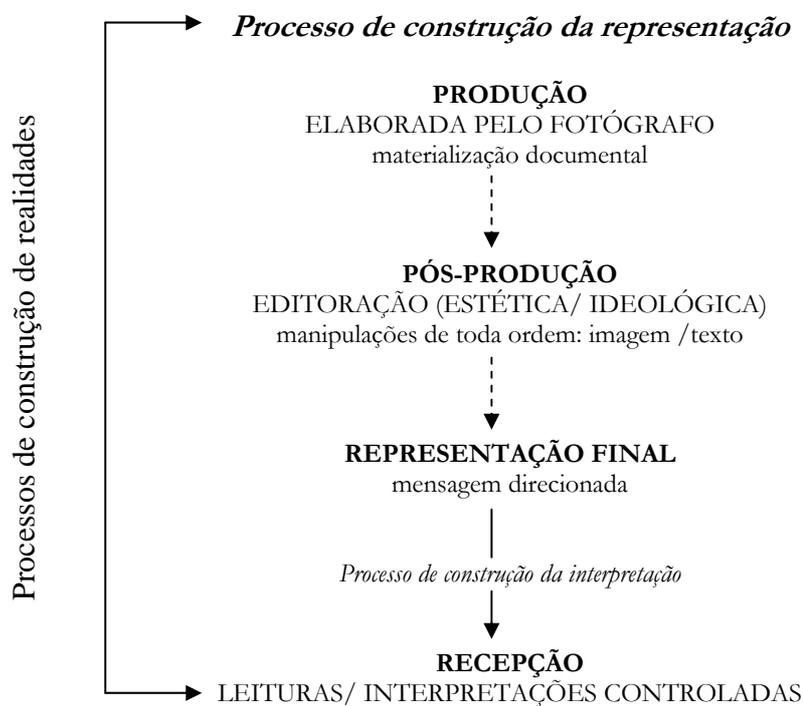
O assunto de uma foto torna-se também datado, ou seja, o contexto socio-histórico determina os temas a serem fotografados e as leituras a serem empreendidas. Se a fotografia hoje, com a digitalização da imagem, não tem mais como foco único perenizar os acontecimentos³², no tempo recortado neste trabalho (final do século XIX e início do século XX), a intenção era mesmo fixar a imagem daquele acontecimento no tempo para ser guardado, rememorado e fruído. A intenção era criar um texto visual para as futuras gerações lerem comportamentos, maneiras e gestos de civilidade, boas maneiras, enfim, de uma boa sociedade.

As coordenadas às quais se refere o autor e para o estudo em questão são os fios da trama nos quais se inserem a ambiência escolar, fragmentos de usos e costumes que se delineavam mais amplos e determinantes do que vemos nas fotos. E são essas imagens fotográficas que, segundo o autor nos levam a “rememorar, outras a moldar nosso comportamento; ou a consumir algum produto ou serviço; ou a formar conceitos ou reafirmar pré-conceitos que temos sobre determinado assunto; outras despertam fantasias e desejos” (id., ib., p. 44-45).

Independentemente da realidade retratada, mas sem estar descolada desta, a fotografia tem uma realidade própria, segundo Kossoy (2002, p. 22), que não tem correspondência equivalente, *ipsi litteris* com a realidade que a originou. Essa segunda identidade é a realidade do documento, da representação, construída de forma esteticamente sedutora, bem tramada e acertadamente endereçada ao olhar

³² Fabris (2006, p.175; aspas no original) chama atenção para esses aspectos quando diz que a questão da imagem hoje é uma problemática complexa que obriga a revisão de “categorias e conceitos operacionais, estratégias e funções cognitivas, em virtude de uma mudança conceitual profunda, na qual de inscreve o deslocamento da ‘representação’ para a ‘apresentação’, do ‘simulacro’ para a ‘simulação’ [...]”.

do fruidor, seja como contemplação, seja como modelo de ser e estar no mundo. Ele propõe o seguinte esquema para essa perspectiva (id., 2002, p. 56):



Entre a concepção/ confecção do documento – visual, neste caso – e a recepção e a leitura desse documento, existe um processo de construção de realidades, no plural, como bem assinala o autor. Esta fabricação passa pelo olhar do fotógrafo – este já enquadra aquilo que lhe convém ou lhe é solicitado que focalize; pela editoração do material, uma outra *decupagem* da realidade fotografada; e, ainda, pelo crivo do leitor, posto que o olhar privilegia este ou aquele aspecto.

Antes da recepção, a representação final, como denomina o autor, a mensagem é direcionada a determinados usos e contextos de uso, com “interpretações controladas”. Esse controle já vem sendo exercido desde o início da produção do documento visual, no momento mesmo da tomada da foto e do plano fotográfico, que busca privilegiar ou obscurecer determinados ângulos e aspectos.

A partir dessas considerações, Kossoy (2007) propõe pontos de análise que, a partir de suas orientações, me permitiram organizá-las em forma esquemática, qual seja, uma ficha de categorização, como apresento a seguir:

REPRESENTAÇÃO FOTOGRÁFICA		Boris Kossoy
<p>CODIFICAÇÃO FORMAL Técnica e estética da produção / apresentação da foto</p> <p>CAPTAÇÃO DA IMAGEM { Princípios óticos da Antiguidade Perspectiva Linear Câmara obscura Fragmento / Congelamento</p> <p>RECURSOS TÉCNICOS { Equipamentos Materiais Processos: ópticos, químicos, eletrônicos</p> <p>RECURSOS PLÁSTICOS { Estética Elementos de expressão - momento do registro - processamento em laboratório / tratamento de imagens</p> <p>→ Cria no receptor impacto / impressão Construção de <u>OUTRA</u> realidade</p>	<p>CODIFICAÇÃO CULTURAL Tema representado e seu entorno</p> <p>- COORDENADAS DE SITUAÇÃO { Explícitas - O VISÍVEL – Marcos simbólicos geografia arquitetura monumentos cultura</p> <p>Implícitas - O INVISÍVEL – O oculto da representação - História e contexto</p> <p>{ fatos passados mentalidades heranças culturais heranças ideológicas</p>	

Figura 13
Ficha de Categorização - Bóris Kossoy

A proposta de Kossoy trabalha em duas vertentes: a codificação formal, a técnica e a codificação cultural, o tema. Sua estrutura de análise me forneceu dados para procurar, na parte da codificação cultural, alguns pontos que fundamentassem melhor a *leitura do invisível*, como chama o autor. Portanto, achei pertinente continuar buscando outros autores que permitissem também a análise de fotos, sob outros ângulos. Foi então que deparei-me com a tese de Ana Maria Mauad, “Sob o signo da imagem: a produção de fotografias e o controle dos

códigos de representação social da classe dominante, no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX” (1990), na qual investigou os usos da fotografia na sociedade carioca como fator de distinção e como artefato de representação social nesse contexto. Mauad constrói seus argumentos apoiando-se na evolução técnica da fotografia, ressaltando como a mudança do dispositivo técnico altera os usos e a utilização do produto, no caso, as fotos.

A autora põe em prática uma abordagem “histórico-semiótica” da mensagem fotográfica, na qual se vale dos conceitos históricos de ideologia e cultura, aliados a uma leitura semiótica aos moldes de Roland Barthes e Umberto Eco, além de outros autores.

Sua perspectiva de análise baseia-se em cinco categorias espaciais, a saber (Mauad, 1990, p. 23-24; grifos meus):

I - Espaço Fotográfico: [...] tamanho, formato, enquadramento, nitidez e o produtor;

II - Espaço Geográfico: [...] local retratado, ano e atributos da paisagem, todos contidos no plano do conteúdo;

III - Espaço de objeto: [...] tema da foto, objetos retratados, atributo das pessoas e atributos da paisagem.

IV - Espaço de figuração: compreende as pessoas retratadas, a natureza deste espaço, a hierarquia das figuras e os seus atributos. [...];

V - Espaço da Vivência: [...] índices, tema da foto, local retratado, figuração, produtor e as principais opções técnicas compõem esta categoria.

Em texto de 2004, “Fotografia e História – possibilidades de análise”, a autora sugere essas categorias de análise que eu, à semelhança do que fiz com os elementos de Kossoy também as organizei de forma esquemática:

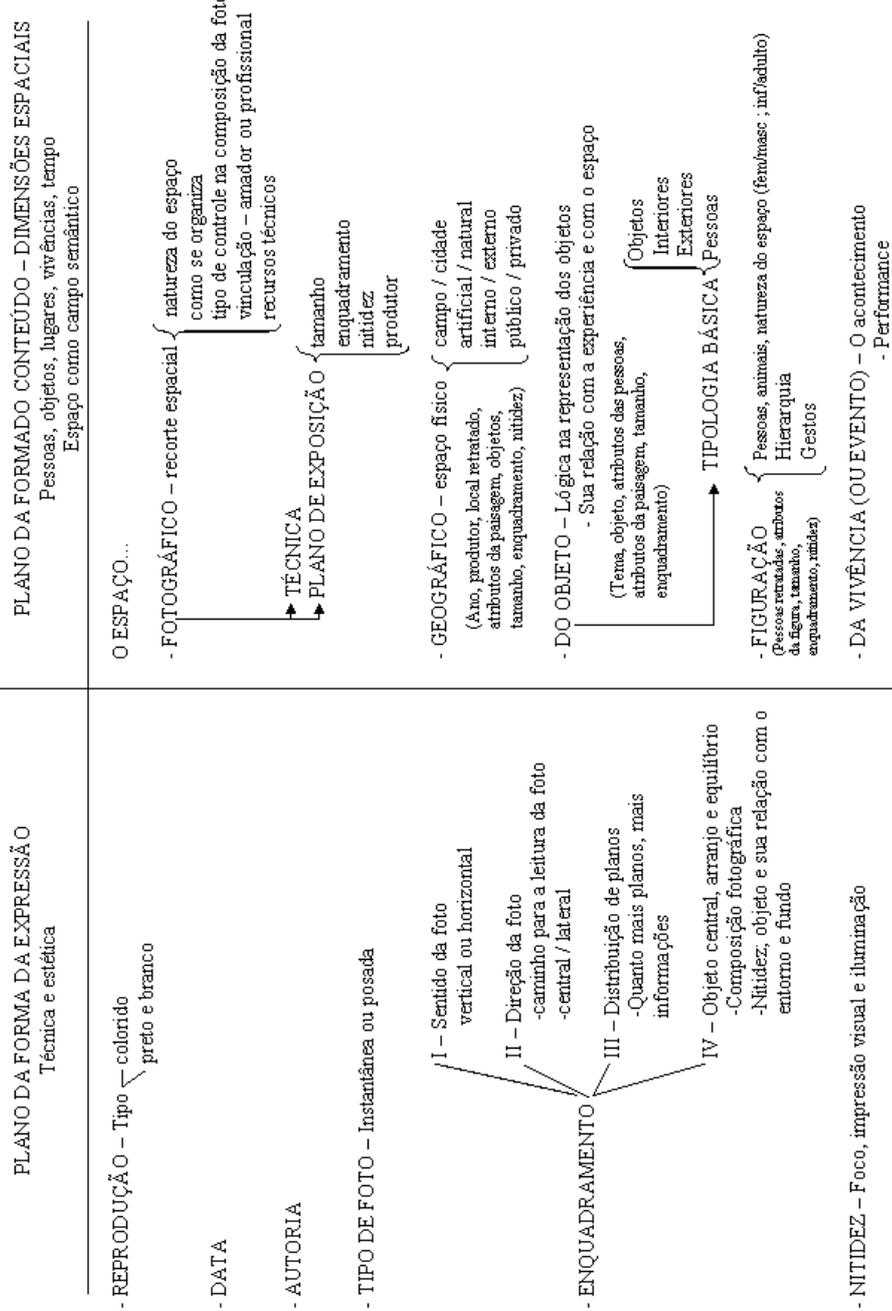


Figura 14
Ficha de categorização - Ana Maria Mauad

Mauad (2004), entendendo a fotografia como texto visual, admite que esta possui uma gramática, uma sintaxe e exprime mensagens as quais, tal qual a linguagem oral e escrita, utilizam figuras de linguagem, como metáforas, por exemplo.

A autora ressalta a função comunicativa da fotografia, levando também em conta a noção de série ou coleção, na qual é possível observar os aspectos que se referem à produção, circulação e consumo das fotos, fazendo a leitura dos códigos elaborados nas práticas sociais e os processos de construção de sentidos para o que está retratado.

Outro aspecto que a autora leva em conta na análise histórico-semiótica é a intertextualidade, o que vai estabelecer um diálogo com os códigos de representação da temporalidade sincrônica – eixo vertical, o aqui e agora-, e diacrônica – eixo horizontal, de maior duração.

A autora fala ainda em uma perspectiva transdisciplinar de análise que possibilite manter diálogos com várias disciplinas e ciências, o que ilumina o que se vê, trazendo questionamentos e procedimentos mais amplos e abrangentes. Nesse sentido, como diz a autora, os textos não são autônomos; ao contrário, necessitam de outros textos, como uma cadeia de temporalidade, para sua interpretação.

Mauad (2004) estabelece três importantes passos para a análise visual do texto fotográfico: entender os códigos e níveis de codificação – estes são elaborados nas práticas sociais, historicamente determinados; conceber que a fotografia é processo de construção de sentidos, sociais e individuais; perceber que entre o sujeito que olha e o que elaborou a foto há sempre um investimento de sentido, posto que sendo mensagem comunica o que foi previamente eleito, entre escolhas e não escolhas.

Assim, conforme descrito acima, Mauad sugere opções metodológicas para a execução da análise, embasando teoricamente seu ponto de vista, entre outros autores, com os escritos de Lorenzo Vilches (1984).

Vilches, com seu livro “La lectura de la imagen – prensa, cine e televisión” é um autor que tem centralidade no estabelecimento de uma matriz de análise das fotos da tese. Baseando-se na semiótica de Roland Barthes, Umberto Eco, Omar Calabrese, entre outros lingüistas e estudiosos da linguagem, o autor propõe um esquema de leitura do texto visual.

Para Vilches, uma imagem é um texto cultural que sugere um jogo que se realiza através de três componentes: a manipulação das formas e técnicas pelo

autor da imagem; o produto posto em cena, o que constitui o texto; e a recepção ativa por um destinatário, o *leitor modelo*³³ à moda de Umberto Eco, individual ou coletivo, do texto (id., p. 9-10). Nessa trama urdida pelo texto visual, a análise do mesmo se dá ao nível da situação comunicativa, de competência pragmática – por seus aspectos técnicos e formais -e semântica, pautando-se nos aspectos da significância das mensagens.

Desdobrando esses três pontos, Vilches (id., p.11) continua sua dissertação dizendo que, na atividade comunicativa do texto visual há de se levar em conta:

- a conjunção dos pontos de vista do narrador, dos personagens e do espectador;
- a dialética entre o implícito e o explícito postos na imagem;
- as interpelações co-referenciais entre personagem e espectador;
- a relação entre as estratégias de enunciação e o jogo dos gêneros no interior do texto;
- o conceito de referências de que se valem, tanto o autor quanto o leitor.

Com esses desdobramentos, Vilches reforça a premissa de que “a fotografia é um traço visível reproduzido por um processo mecânico e psicoquímico de um universo preexistente, mas que não adquire significação senão por um jogo dialético entre um produtor e um observador” (id., p. 14). E ainda que “a imagem tem significação porque há pessoas que se perguntam sobre seu significado. **Uma imagem por si não significa nada**” (id., ib.; grifos meus)³⁴.

Considerando as premissas do autor em questão, todo cuidado é pouco na análise do texto visual, e esse último ponto grifado demonstra fortemente a necessidade do estabelecimento de uma metodologia de análise bem estruturada teoricamente para o acesso aos textos visuais, fotografias, no caso deste estudo.

Desse ponto em diante, Vilches assume o olhar semiótico como uma possível e estruturada teoria de leitura visual. Ele diz que

³³ Cf. Eco, *Lector in fabula*, 1986.

³⁴ Tradução livre do trecho “la fotografia es un trazo visible reproducido por un proceso mecánico y psicoquímico de un universo preexistente, pero no adquiere significación sino por el juego dialéctico entre um produtor y um observador” (id., p. 14); e ainda que “la imagen tiene significación porque hay personas que se preguntan sobre su significado. **Una imagen por si no significa nada**” (id., ib.; grifos meus).

A semiótica visual parte de problemas aparentemente banais como perguntar-se: o que acontece para algo se faça visível? Como deciframos mundos tridimensionais a partir de superfícies planas? O que significa que um observador, além de olhos, tenha uma competência visual? Esta competência visual, supõe que existe uma imagem que se lê como um texto? E que tipos de texto são os que encontramos em uma fotografia, em um gibi ou em uma imagem de cinema? (Vilches, 1984, p.15).³⁵

As questões apresentadas, como aponta o autor, são aparentemente simples, mas quando se pensa em respondê-las é onde se estabelece o confronto, a necessidade da busca de um escopo teórico para dar conta delas, ou pelo menos, tentar algumas pistas de resposta.

Dando continuidade à organização de seu pensamento, Vilches discorre sobre categorias da uma semiótica visual e apresenta, ao final de seu livro, um esquema que explora a estrutura textual da imagem e sua leitura (id., p. 228):

³⁵ Tradução livre do trecho “a semiótica visual parte de problemas aparentemente banales como el preguntarse: ¿Qué sucede para que algo se haga visible? ¿Cómo desciframos mundos tridimensionales a partir de superficies planas? ¿Qué significa que un observador, además de ojos, tenga una competencia visual? Esta competencia visual, ¿supone que existe una imagen que se lee como un texto? y ¿ qué tipos de texto son los que encontramos en una fotografía, en un cómic o en una imagen de cine? (Vilches, 1984, p.15).

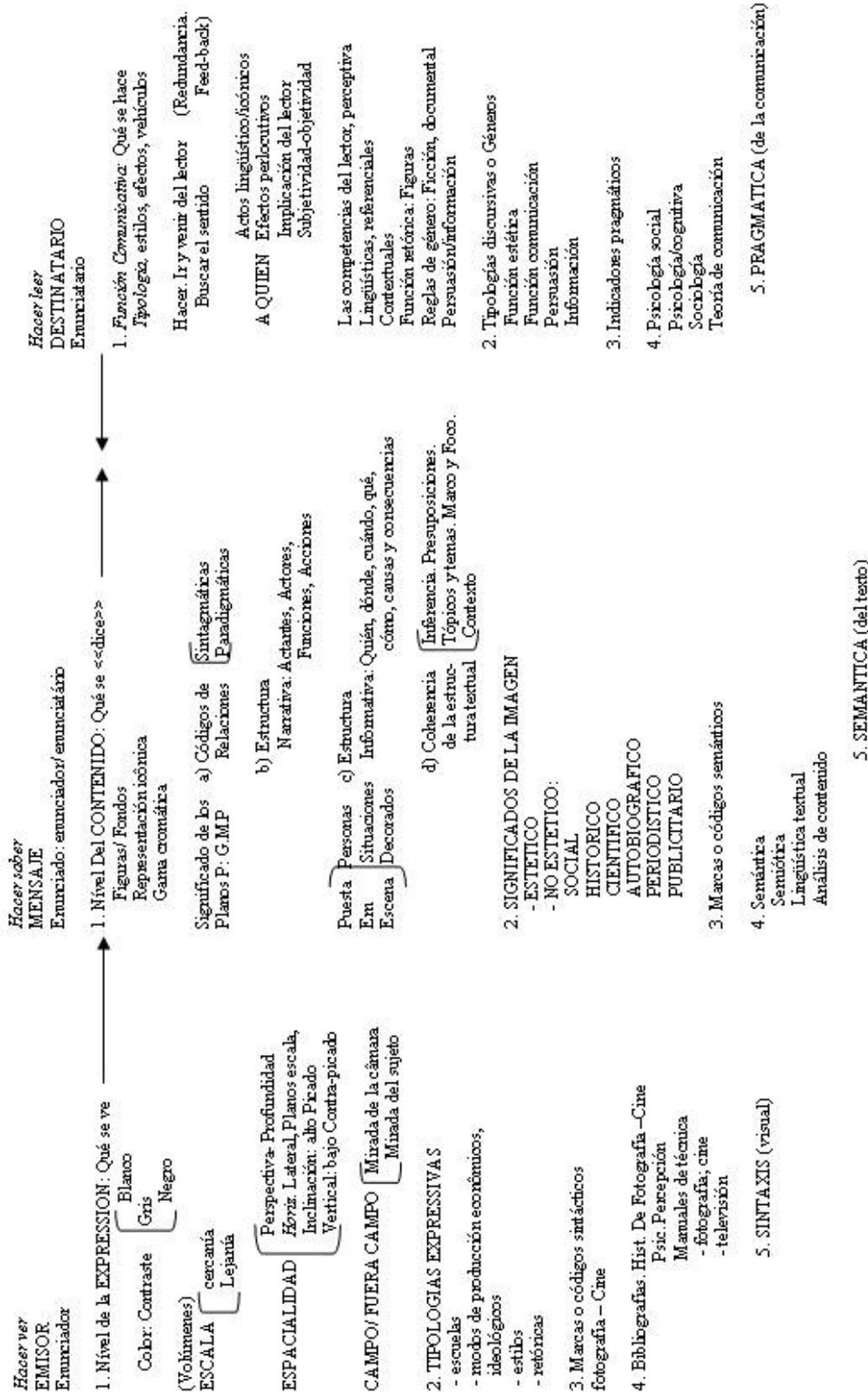


Figura 15
Categorias da semiótica visual - Lorenzo Vilches

Seguindo a trilha dos autores acima citados, Ruggero Eugeni (Eugeni, 2004, p. 10) entende imagem “como objeto concreto, juntamente aos elementos visuais fixos sobre um suporte através de aparatos técnicos e portanto disponíveis a uma atividade de exploração visual e interpretação pela parte de um sujeito”³⁶. O autor abarca em sua definição, o aspecto da produção técnica, mas não se descuida de ressaltar que o produto gerado pela técnica é passível (e possível) de interpretação por parte de um sujeito, sendo motivo, pois de variadas entradas e múltiplos pontos de vista.

De acordo com Eugeni (2004, p 10-11), analisar é ampliar o conhecimento de algo, decompondo o objeto de estudo em várias partes. Nesse caso, uma foto pode ser “quebrada” em vários elementos, pedaços, níveis, para que seja melhor entendida em seu conteúdo imagético. O autor continua ressaltando que, à fase de decomposição se segue a fase de recomposição do objeto, pautando-se nos cânones e parâmetros estabelecidos para análise. Assim, ao decompor uma fotografia em seu conteúdo imagético, o leitor da imagem, a partir de regras estabelecidas – gramáticas de leitura visual -, pode chegar a um modelo de análise para aproximar-se com mais rigor do objeto de estudo, lendo os significados contidos no suporte técnico (o papel fotográfico, neste caso).

Sendo mais específica a partir desta definição, a fotografia é o objeto de estudo aqui apresentado: uma imagem fixada em um suporte, com determinada técnica. No que se refere à parte da *interpretação de um sujeito*, isso ajuda a justificar que a análise aqui apresentada é *uma* das tantas possíveis, posto que tive que fazer opções metodológicas para buscar aproximações e distanciamentos das fotografias e a temática retratada.

Eugeni (id., p. 10-11) supõe alguns pontos para se estabelecer uma análise:

- a – a escolha de um objeto de estudo, entendido como um todo orgânico (por exemplo, um relógio e uma fábula);
- b – a adoção da idéia de que esse objeto tem um certo funcionamento, que pode ser confrontado empiricamente de modo imediato (como o mecanismo do relógio) ou então que seja traduzido/ entendido por um modelo abstrato (como a fábula, que não pode ser dominada fisicamente);

³⁶ Tradução livre do trecho: “l’immagine come oggetto concreto, insieme di elementi visivi fissati su un supporto mediante apposite tecniche e pertanto disponibile ad un’attività di esplorazione visiva e interpretazione da parte di un soggetto” (Eugeni, 2004, p. 10 – no original).

c – o desmonte do objeto para individualizar seus componentes mínimos e primários, responsáveis por seu funcionamento: o relógio em seu mecanismo; a fábula, em seus personagens, o ambiente, a ação e seus acontecimentos;

d – a disposição em compreender de que modo os componentes individuais contribuem para aquele funcionamento “remontando” a parte no todo, seja fisicamente (como é o caso do relógio: a reconstituição da engrenagem permite entender como as partes produzem, separadamente, as horas), seja mediante a construção de um modelo abstrato (é o caso da fábula: recontar suas partes permite compreender como o conto se constitui, por exemplo, em um mecanismo persuasivo);

e – por fim, a avaliação de se a conclusão pode ser estendida a objetos semelhantes (os relógios funcionam todos do mesmo modo? E as fábulas?)

A proposta do autor parece tentar conjugar, na análise do objeto, pelo menos duas dimensões complementares: uma dimensão do micro-olhar, da minúcia; e uma dimensão macro, do todo organizado e uno. Pensando numa fotografia, por exemplo, para empreender uma análise com rigor teórico, é preciso estabelecer recorrências e dissonâncias, em um primeiro momento, e, logo após, entender se esses parâmetros estabelecidos repetem-se, reafirmam-se ou, ao contrário, distanciam-se.

Para Eugeni (id., p. 17), o processo interpretativo joga com três pontos / termos;

- o estímulo gráfico da imagem;
- o universo de conhecimento e competência comum a quem construiu a imagem e ao espectador;
- a atividade interpretativa do espectador.

Assim, ao interpretar uma fotografia há de se levar em conta esses três pontos que Eugeni sugere. É, pelo menos no segundo e no terceiro ponto que o pesquisador-intérprete há de ser mais cauteloso para não superinterpretar a imagem. Para tanto, o autor chama a atenção para o fato de que, em um “percurso de análise” do texto visual, essa análise não se faça puramente por processos subjetivos, porém que deva contar também com documentos que complementem a estrutura de análise, dando pistas para o percurso interpretativo. Em suas palavras, um texto visual é um tecido de signos cujas correlações estão ligadas a um projeto de interpretação voltado ao espectador, ou seja, a análise é arrumada por um

determinado arranjo que o sujeito-pesquisador-espectador trava com o objeto, no caso, a fotografia.

Tendo em vista as premissas de Eugeni, levei em conta, na análise proposta por mim, a atenção que o autor sugere que se dê ao diálogo entre o que é particular e o que é comum, estabelecendo, o pesquisador, uma base de recorrências e diferenças que explicam o que se vê. São as pequenas peças que são enxergadas nas fotos que vão montar a história de um período, tal qual nos sugere a Escola dos *Annales*³⁷ enfatizando que a história se faz no cotidiano.



Exemplo 1
1911



Exemplo 2
Presumidamente década de 1910/20

Como um pequeno exemplo do que é apresentado pelo autor no caso das fotos de turma, a figura da professora está sempre presente; há em determinada época duas professoras para a classe (exemplo 2); nas fotos, as crianças não usam uniformes, o que só vai se tornar comum na década de 1920 em diante.

O processo de interpretação é cíclico, dinâmico e construído passo a passo, conformando o ciclo do processo interpretativo, que retoma e reelabora as construções dos ciclos precedentes ou do mesmo ciclo, formalizando uma lógica de análise. Por essa idéia, ter a pretensão de esgotar uma análise em um primeiro e aligeirado olhar é destinar essa interpretação às raias da leviandade, posto que o processo interpretativo supõe aproximações sucessivas do objeto a ser analisado, instaurando-se ciclos que se complementam e ampliam a franja do olhar. No caso das fotos objeto de análise da tese, esse ponto ressalta a importância de apurar o olhar para os ditos e não ditos, que se complementam nas dimensões e níveis analíticos, tal qual nos orienta o autor em questão.

Assim, tomemos por exemplo a foto abaixo:

³⁷ Fernand Braudel, historiador da segunda geração da Escola dos *Annales* ressalta que “a partir de 1929 [...] a História dedicou-se, desde então, a captar tanto os factos de repetição como os singulares, tanto as realidades conscientes como as inconscientes” (Braudel, 1976, p.131).



Foto 12
Escola Marechal Hermes – 1915
Sem autoria

Em um primeiro olhar, um grupo de mulheres sentadas à frente de uma entrada, onde se apóiam em um corrimão, outras três pessoas. Olhando suas roupas, pode-se perceber o recato, mesmo para a época da foto, que data de 1915. Seus semblantes são sérios, compenetrados; algumas nos olham diretamente, outras distraem-se, olhando ao longe.

A mesma descrição, quando agrego a esta a informação de tratar-se de um grupo de professoras, tem outra conotação e talvez fique mais claro entender a seriedade e o recato das vestimentas, pois como figuras de destaque na sociedade da época, as professoras tinham que simbolizar a ordem para o progresso da nação através da educação infantil e, portanto, não lhes caberia a veleidade nos costumes, muito menos aspectos sedutores em suas feições, gestos e vestuário.

Ainda, com a primeira descrição sendo ampliada, se digo que a entrada onde as professoras estão sentadas é a da Escola Marechal Hermes, no Bairro de Botafogo, Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro, primeira escola construída especialmente para o público infantil, entende-se com mais clareza que o local escolhido para a foto foi minuciosamente pensado para posteridade e para ser lembrado, visto ser esta uma novidade em termos de arquitetura e construção de escolas.

Poderíamos fazer muitos outros níveis de análise, tal qual nos aponta Eugeni; esses foram apenas exemplos de como um primeiro olhar, um ciclo interpretativo, pode ser sistematicamente ampliado em cada volta à mesma imagem–objeto de estudo, juntando dinâmicas e sucessivamente elementos que se articulam e clareiam a primeira aproximação ao objeto de análise.

O ensaio de análise apresentado acima apóia-se nas aproximações sucessivas as quais Eugeni sugere. Essas aproximações são estabelecidas em níveis, segundo o autor, a saber:

- o primeiro nível de aproximação é o **Nível Estrutural** -> é onde se estuda a gramática da foto, no qual se realiza uma leitura da estrutura da foto, buscando organizar os códigos icônicos, a maneira como são arrumados os elementos fotografados. É um estudo da foto em si, com aspectos da ordem técnica;
- o segundo nível é o **Nível Textual** -> nesse nível, o trabalho é lidar com a foto como texto visual, buscando respostas que se articulam entre os elementos dispostos: o visível e o invisível; o dito e o não dito; através do que é fotografado, também pode-se depreender o que foi deliberadamente (ou inconscientemente) deixado de fora. É a foto e seu conteúdo estudado no contexto de sua confecção;
- o terceiro nível é o **Nível Pragmático** -> nesse nível, o trabalho é articular e buscar respostas para o projeto de comunicação da imagem: qual a intenção de comunicação dessa imagem? Quem a produziu e para quê? Qual o projeto ao qual ela serve? Ou seja, o propósito pelo qual a fotografia existiu e o que esta pretendia comunicar e a quem. Esse é também um nível intertextual, onde há de se pensar as dimensões sincrônicas e diacrônicas do material fotografados, buscando as permanências e mudanças do que ali se mostra.

Em minha análise, os níveis que Eugeni propõe são bastante interessantes como estratégia de aproximação ao material empírico - as fotos da tese -, conforme explicitado acima com os pequenos exemplos de análise.

Em síntese, do que levantei nesta parte relativa às categorizações propostas por alguns autores por mim escolhidos, observei que os mesmos têm uma preocupação em buscar uma metodologia da leitura do texto visual, apoiando-se ou nas características materiais da foto ou na fonte dos lingüistas, em um primeiro

momento, mas distanciando-se deles quando reconhecem a especificidade do material com o qual lidam: imagens, fotografias. Também se nota que esses autores indicam uma dimensão pragmática no sentido de operacionalizar a teoria de base – categorias da semiótica -, oferecendo instrumentos que se colocam como possibilidades de trabalho com o material da pesquisa, imagens.

Da contribuição desses autores pude construir uma ficha de avaliação que, segundo a minha ótica, era adequada aos propósitos de minha tese e me traria possibilidades de interpretar as fotos da pesquisa. Assim, confeccionei a ficha de análise apresentada a seguir:

ASPECTOS TÉCNICOS	CODIFICAÇÃO CULTURAL
I – Quanto à produção da foto	III – Elementos explícitos – o visível
1 – tipo –	Marcos simbólicos, vestuário, mobiliário, cenário
2 – data/ época –	
3 – autoria -	
4 – de que trata/ assunto -	
5 – local -	
6 – inscrições na foto -	
7 – fonte –	
II – Descrição técnica do produto	IV – Elementos implícitos – os expressivos
6 – tipo de foto –	
7 – recursos técnicos –	
8 – enquadramento:	
A - Sentido da foto -	
B - Direção da foto –	
C - Distribuição de planos –	
D - Objeto central, arranjo e equilíbrio –	

É importante ressaltar que, para a síntese dessa ficha de análise, as inspirações partiram dos autores estudados e referendados ao longo desse texto. Quanto aos aspectos técnicos, foram balizadores desse campo os autores Boris Kossoy, Ana Maria Mauad, Ruggiero Eugeni, além de Lorenzo Vilches. Os autores em questão ensinam que os aspectos técnicos da foto dão pistas para a leitura do texto visual, apontando que também os limites e possibilidades técnicos são reveladores da codificação e da leitura que se faz da fotografia e seus elementos.

Quanto à codificação cultural, os autores citados também contribuiram para a escansão dos elementos. O apoio nos elementos de semiologia, tais quais são

descritos por Roland Barthes³⁸, tiveram centralidade na confecção da ficha de análise, principalmente no campo dos elementos implícitos, aos quais chamo de expressivos.

Segue abaixo um exemplo do uso da ficha de análise:

**LEITURA DO TEXTO VISUAL - FOTO A1
PORTRAIT – ESCOLA TIRADENTES
ESPAÇO DA ESCOLA - FORA DO PRÉDIO**



ASPECTOS TÉCNICOS	CODIFICAÇÃO CULTURAL
I – Quanto à produção da foto	III – Elementos explícitos – o visível
1 – tipo – p&b	Marcos simbólicos, vestuário, mobiliário, cenário
2 – data/ época – s/d; provavelmente década de 1910	➤ Uma turma de crianças não muito pequenas, aparentando seus 12, 13 anos;
3 – autoria - Augusto Malta (assinado na foto)	➤ As meninas usam uma faixa transpassada no peito e seguram uma bolsinha;
4 – de que trata/ assunto - Turma de alunos com professora, na parte externa da escola	➤ As roupas das crianças e da professora não parecem ser roupas do uso cotidiano;
5 – local - Escola Tiradentes - Centro do Rio de Janeiro	➤ As crianças e a professora olham diretamente para a câmera.
6 – inscrições na foto - 1ª turma elementar da Escola Tiradentes da adjunta D. Alcina I. Mafra (legenda escrita na foto)	➤ Não há sorrisos nas pessoas da foto
7 – fonte – E/ CREP	
II – Descrição técnica do produto	IV – Elementos implícitos – os expressivos
6 – tipo de foto – posada-congelamento	Parece que a turma está arrumada para alguma festividade para ser fotografada. A professora destaca-se da turma pelo tipo e cor de suas roupas. Ela está de luvas sem dedos, além de segurar um objeto... Seu cabelo preso em coque também é uma demonstração de sua seriedade, posto que o cabelo só era solto na intimidade.... O fato de não haver sorrisos deve-se à técnica fotográfica da época ser demorada para registrar a foto... Assim, seria muito difícil manter o sorriso espontâneo ou não, por todo esse tempo. Ademais, em fotos oficiais não ficava bem mostrar muito contentamento...
7 – recursos técnicos – tipo de técnica da época da foto	Afinal, a escola era o local da seriedade que construiria a civilização brasileira. Parece não haver a intenção de mostrar o entorno... Há a presença de alunos negros e brancos, meninas e meninos em uma mesma turma, o que denota ser a Tiradentes uma escola mista.... Contrariando, de alguma forma, as estatísticas da época, a presença feminina na turma é maior do que a de meninos. Os Positivistas já ...
8 – enquadramento:	
A - Sentido da foto - horizontal	
B - Direção da foto – a leitura vai ao encontro do fundo, que é o ponto de fuga; a turma se encontra inserida no retângulo	
C - Distribuição de planos – em primeiro plano encontra-se a turma; no segundo plano, o fundo da escola.	
D - Objeto central, arranjo e equilíbrio – o objeto central são os alunos e a professora, que se destacam em primeiro plano;	

³⁸ Os aspectos dos elementos de semiologia de Barthes foram melhor discutidos no capítulo II do trabalho.

A confecção dessa ficha foi fundamental nos procedimentos de análise que apresento no capítulo VI da tese, posto que, por este instrumento, pude formalizar a leitura das fotos como texto visual, tendo a oportunidade de não cair no vazio do “achamento” sem ter, apoiando-me, elementos teóricos suficientemente sólidos para empreender a leitura. Ademais, como os próprios autores alertam incessantemente, a análise do texto visual tem de ser meticulosa, cuidadosa e criteriosa, mesmo que pareça redundância retórica, para não cair no descrédito da superinterpretação, o que poria todo o trabalho a perder. Esses foram os cuidados teóricos para a confecção da tese ora apresentada.

É importante ressaltar que na análise das fotos às vezes houve a necessidade de agrupar as fotos, seja pelo assunto – jardim de infância, turmas -, seja por serem fotos da mesma escola, o que complementou e fortaleceu aquilo que era visto no texto visual.

Quando esse agrupamento foi feito, em alguns casos a análise escandida dos elementos técnicos não foi empreendida em todas as fotos, mas naquelas que julguei mais significativas quanto a esses aspectos.

Além dessa ressalva, algumas vezes complementamos as fotos do estudo com outras fotos e figuras disponíveis em endereços eletrônicos devidamente referenciados ao longo do texto, com outras fotos do E/CREP e do acervo pessoal da Prof^a Aparecida Mamede. O intuito foi ampliar a análise apresentada, referendando os aspectos da leitura empreendida.

Essas observações não invalidam a categorização das fotos apresentada acima; ao contrário, a categorização do material que eu tinha em mãos foi fundamental para a escolha das fotos do estudo, além de nortear o estabelecimento de uma série que fosse significativa do assunto tratado na tese, qual seja, a figura da professora.