Índice de Imagens

Imagem 1 Painel da Escola Sarmiento, antiga Escola Argentina. Mapa do Brasil. Fotografia de Cláudio S. da Rocha. mai. 2001 042

Imagem 2 Escola Municipal Uruguai, fachada atual. Fotografia de Cláudio S. da Rocha. mai. 2001..... 043

Imagem 3 Escola Municipal Estados Unidos. Fotografia fixada na sala dos professores. Fotógrafo: Cláudio S. da Rocha. mai. 2001..... 044

Imagem 4 Escola Municipal Estados Unidos. Fotografia atribuída a Nicolas Alagemovits. Reprodução: Cláudio S. da Rocha. mai. 2001..... 045

Imagem 5 Escola Municipal Estados Unidos, pátio interno atual. Fotografia de Cláudio S. da Rocha. mai. 2001..... 046

Imagem 6 Escola Municipal Rivadávia Corrêa. Retrato de Benevenuta Ribeiro afixado na secretaria da escola. Fotografia de Cláudio S. da Rocha. mai. 2001..... 047

Imagem 7 Escola Estados Unidos. Trecho do Rio Papa-Couve, Catumbi, ao fundo, fachada da escola. Fotografia de Augusto Malta. 01 abr. 1930 (AGCRJ) 086

Imagem 8 Visita de autoridades à escola Visconde de Ouro Preto, Rio de Janeiro. Fernando de Azevedo, com o presidente Washington Luís e o prefeito Antonio Prado Jr. 24 set. 1927. Fotografia de Augusto Malta. (IEB/USP) 088

Imagem 9 Capa da revista *Photogramma*, nº. 1, julho de 1926 100

Imagem 10 Capa da revista *Photogramma,* nº. 13, agosto de 1927 108

Imagem 11 "Retrato". Fotografia de N. Alagemovits publicada na revista *Photogramma,* nº. 15, outubro de 1927, p. 5 do Supplemento de Photogramma 113

Imagem 12 Alba de Mello Amadel Soares. Fotografia de Nicolas Alagemovits publicada na revista *Para todos*... 27 ago. 1927, p. 46 .....……... 115

Imagem 13 IV Salão Anual de fotografia do Photo Club Brasileiro. Fotografia de Nicolas Alagemovits publicada na revista *Photogramma,* nº. 16, nov. 1927, p. 1 do Supplemento de Photogramma 116

Imagem 14 Retrato de homem. Fotografia de Nicolas Alagemovits publicada na revista *Photogramma*, nº. 18, jan. 1928, p. 7 do Supplemento de Photogramma 118

Imagem 15 Bailado oriental. Fotografia de Augusto Malta publicada na revista *Photogramma*, n. 14, set. 1927, p. 8 do Supplemento de Photogramma 120

Imagem 16 Retrato de Nicolas Alagemovits fixado em sua carteira de identificação de

estrangeiro. 1927 122
Imagem 17 Registro de estrangeiro de Nicolas Alagemovits 124
Imagem 18 Retrato da *miss* Rio Grande do Sul, Bilá Ortiz. Fotografia de Nicolas Alagemovits. *Para todos...* 13 abr. 1929, p. 17 127
Imagem 19 Retratos fixados por Nicolas Alagemovits e publicados na revista *Para todos...* 26 mar. 1927, p. 16 129
Imagem 20 Retratos fixados por Nicolas Alagemovits e publicados na revista *Para todos...* 26 mar. de 1927, p. 17 130
Imagem 21 Nita Ney. Fotografia de Nicolas Alagemovits. *Cinearte Álbum*, 1929 132
Imagem 22 Guiomar Novaes. Fotografia de Nicolas Alagemovits. Cartão-postal s/d. da Coleção de Marcelo Del Cima. Publicado em: GORBERG, Samuel. *A propaganda no Brasil através do cartão-postal:* 1900-1950. Rio de Janeiro: Samuel Gorberg, 2002 133
Imagem 23 "A Praça Marechal Floriano, no Dia da Bandeira, quando o Club Bandeirantes festejava o auri-verde pendão entre os vivas enthusiásticos do povo." Fotografia de Nicolas Alagemovits. *Para todos...* 10 dez. 1927, p. 29 135
Imagem 24 Logotipo do Studio Nicolas acompanhando fotografia de Múcio Leão. 1935. Setor de Iconografias do Centro de Documentação da Academia Brasileira de Letras..... 141
Imagem 25 Detalhe de "A Melindrosa", J. Carlos, década de 20, *apud A Revista no Brasil*, São Paulo: Editora Abril, 2000. p. 218 141
Imagem 26 Anúncio na revista *Kosmos*, out. 1930, p. 2 142
Imagem 27 Fernando de Azevedo. Fotografia de Nicolas Alagemovits. [1927] (IEB/USP) 145
Imagem 28 "Escola Estados Unidos (em construcção) – Fachada lateral", publicada no *Boletim da Educação Pública* nº 1, 1930, p. 24. Fotografia de Augusto Malta. 154
Imagem 29 Vista geral das obras de construção da Escola Normal. Canteiro de obras, operários trabalhando. Fotografia de Augusto Malta, 02 abr. 1929 (AGCRJ) .. 155
Imagem 30 Escola Estados Unidos, Rio de Janeiro, 1930. Fotografia de Nicolas Alagemovits (IEB/USP) 163
Imagem 31 Escola Normal, Rio de Janeiro, 11 set. 1930. Fotografia de Nicolas Alagemovits (IEB/USP) 164
Imagem 32 Escola Normal. Escadaria da Tribuna de Honra. 1930. Fotografia de Nicolas Alagemovits (IEB/USP) 166
Imagem 33 Escola Estados Unidos. Rio de Janeiro, 1930. Fotografia de Nicolas

Alagemovits (IEB/USP) 167
Imagem 34 Escola Estados Unidos. Fachada ornamental. Rio de Janeiro, 1930. Fotografia de Nicolas Alagemovits (IEB/USP) 168
Imagem 35 Escola Antonio Prado Jr. Pérgula. Rio de Janeiro, 1930. Fotografia de Nicolas Alagemovits (IEB/USP) 169
Imagem 36 Foto da maquete do anexo da Escola Rivadávia Corrêa. Fotografia de N. Alagemovits. *Boletim da Educação Pública* nº 1, jan./mar. 1930. p. 128 170
Imagem 37 Escola Normal. Fachada lateral. Fotografia de Nicolas Alagemovits, 1930 (IEB/USP) 171
Imagem 38 Escola Estados Unidos. Fachada principal. Fotografia de Nicolas Alagemovits. *Boletim de Educação Pública* nº 3, jul./set., 1930. P. 306 172
Imagem 39 Escola Estados Unidos. Varanda e pátio interno. Fotografia de Nicolas Alagemovits *Boletim de Educação Pública* nº 3, jul./set., 1930. p. 346 173
Imagem 40 Escola Normal. Pátio interno. Fotografia de N. Alagemovits, 1930 (IEB/USP) 178
Imagem 41 Vista aérea da Escola Normal. Plano geral da escola e entorno. Fotografia de S. H. Holland. 04 out. 1930 (IEB/USP) .....……. 180
Imagem 42 Escola Antonio Prado Jr. Pátio interno. Fotografia de Augusto Malta, 27 mai. 1930 (AGCRJ e MIS/RJ) 185
Imagem 43 Escola Antonio Prado Jr. Pátio interno. Fotografia de Nicolas Alagemovits [1930]. *Boletim da Educação Pública* nº 2, abr./jun. 1930. p. 198 185

À guisa de Introdução

> Situar o olhar, histórica ou psicanaliticamente, é descrever não só os seus limites, as suas determinações objetivas, mas também sondar a qualidade complexa de sua intencionalidade. O que é cativo e o que é livre no exercício do olhar?[1]

Imersos num mundo de imagens, perdemo-nos em percepções e em práticas que raras vezes questionamos ou compreendemos. Ao propor uma pesquisa cujo objetivo é investigar a construção de representações fundamentada em imagens fotográficas que são também construções, procuro situar o olhar, ou seja, direcioná-lo, dispô-lo em um lugar, o da minha subjetividade. A intencionalidade do olhar investigativo especula a intencionalidade dos olhares que construíram as fotografias, compondo um determinado discurso.

Olhar é um exercício de interpretação subjetiva, que, portanto é parcial. É único, enquanto versão, mas apenas mais um, enquanto perspectiva, ponto de vista enraizado no sujeito que olha. Como prática, o olhar comumente é praticado sem direcionamento ou postura reflexiva.

Trabalhar os limites do olhar significa fixar a atenção naquilo que normalmente não percebemos, questionar o instaurado, exercitar nossa capacidade de desafiar a realidade do apenas visível. Nesse percurso, a naturalização e a racionalidade do olho estorvam a visão, cativando o olhar. A liberdade, por conseguinte, repousa na possibilidade de desnaturalizar a limitação.

A fascinação pela imagem, principalmente pela imagem fotográfica, é outro elemento que se impõe como limite ao olhar e à pesquisa. Desvencilhar-se dessa atração, ainda que por alguns momentos, é o desafio do pesquisador.

A imagem sempre me despertou interesse. Primeiro a imagem materializada pela pintura. Envolvida com o gosto pela apreciação e pelo estudo de obras-primas, pratiquei, por algum tempo, a pintura, mais como tentativa de compreensão do que como forma de expressão. Com a fotografia a relação é mais íntima. A popularização da máquina fotográfica permitiu que o registro familiar se tornasse mais sistemático. Na minha família não foi diferente. Eu e meus irmãos fomos alvo constante das lentes de um pai desejoso de guardar,

[1] BOSI, Alfredo. "Fenomenologia do olhar". In: NOVAES, Adauto (org.) *O Olhar.* São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 79.

congelar imagens dos filhos. Coleção de imagens de momentos felizes, devidamente legendadas, os álbuns foram instrumentos de lembrança e de registro de nossa história. Durante a vida escolar, na confecção de trabalhos, ingenuamente, fazia sempre questão de anexar "ilustrações". No decorrer do tempo, e devido à possibilidade de contato com documentação fotográfica, assim como aconteceu com Roland Barthes, "meu interesse pela fotografia adquiriu uma postura mais cultural."[2] O interesse pessoal convergiu, dessa forma, com o acadêmico.

As pesquisas acadêmicas dividem-se, majoritariamente, em dois grupos, segundo sua origem. Há aquelas que surgem de uma questão, de uma hipótese que leva o pesquisador às fontes para buscar respostas. E há aquelas pesquisas que nascem da documentação. Esta pesquisa nasceu da documentação. A oportunidade de trabalhar com fontes fotográficas surgiu enquanto cursava o terceiro ano da Faculdade de História, quando passei a integrar um grupo de pesquisa coordenado pela professora Diana Gonçalves Vidal, no Instituto de Estudos Brasileiros da USP.[3] Vinculei-me ao trabalho por meio de um subprojeto de Iniciação Científica. Realizado durante dois anos, o projeto *A fonte fotográfica: novos olhares para com a documentação do Arquivo Fernando de Azevedo* tinha por finalidade organizar a documentação fotográfica do Arquivo Fernando de Azevedo, visando ampliar a pesquisa que vinha sendo realizada, complementando-a pela análise das fotografias. Percorrendo as etapas arquivísticas, o trabalho foi finalizado com a análise da documentação fotográfica. Esse exercício capacitou meu olhar para o trabalho com a fotografia e contribuiu para minimizar a dificuldade de trabalhar com essa fonte documental.

A possibilidade de desenvolver um projeto individual de pesquisa foi proposta e incentivada pela professora Diana Vidal. O contato direto com a documentação suscitou-me questões a respeito, inicialmente, da fonte fotográfica, seu tratamento e suas peculiaridades e, decorrentes da análise, questões sobre as diferenças entre as fotografias fixadas por Augusto Malta e por Nicolas Alagemovits. Classificava as fotografias de Malta como documentais, e as de Nicolas, como artísticas. Ao cursar as disciplinas da pós-graduação, abandonei (especfcificar) essa distinção e a retomei ao verificar, por meio da pesquisa de campo no Rio de Janeiro, que, no início do século XX, essa classificação de fato existia, em função da problemática acerca do caráter artístico da fotografia, questão que será explorada do Capítulo

---

[2] BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Júlio Castñon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. p. 11.

[3] A pesquisa desenvolvida pela professora Diana Gonçalves Vidal, *A escola na sua materialidade: estratégias e táticas (Distrito Federal, 1927-1930)* produziu subprojetos de pesquisas sob sua orientação, entre os quais o que realizei entre 1998 e 1999.

3. Ao iniciar a investigação, instigou-me ainda mais o fato de as informações sobre Nicolas serem exíguas.

Principiar a pesquisa durante a Iniciação Científica permitiu-me acesso e contato com parte da documentação necessária à pesquisa à qual dei prosseguimento no mestrado.

Nesse período, integrava também o NIEPHE (Núcleo Interdisciplinar de Estudos e Pesquisas em História da Educação), coordenado pela Profa. Diana Gonçalves Vidal e criado com o intuito de consolidar o trabalho do grupo, já então com existência de dois anos e meio. O NIEPHE constituía espaço privilegiado de discussão teórica e metodológica e viabilizava a orientação coletiva, com o objetivo de subsidiar as pesquisas em curso. Caracterizava-se como interdisciplinar, devido à sua composição por elementos provenientes das áreas de Educação e de História.

O trabalho desenvolvido coletivamente por esse grupo rendeu produtos de divulgação acadêmica, sendo o mais significativo o CD-ROM elaborado a partir do Arquivo Fernando de Azevedo e dos instrumentos de pesquisa, tais como os bancos de dados, alimentados pelo trabalho dos integrantes do grupo. Além da disponibilização do conteúdo do arquivo, a constituição do CD implicou investigação.

Além da participação neste grupo, as disciplinas de pós-graduação cursadas na Faculdade de Educação e na de Jornalismo e a interlocução com outros pesquisadores da área de História da Educação, possibilitada pela participação em eventos contribuíram para o desenvolvimento da pesquisa, propondo outras questões e apresentando possibilidades metodológicas.

A presente pesquisa tem como objetivo analisar as imagens fotográficas produzidas durante a reforma da Instrução Pública, no Distrito Federal, na década de 1920, pelos fotógrafos Augusto Malta e Nicolas Alagemovits. Não se trata de um estudo comparado dessas duas formas de subjetividade, mas de um estudo acerca da constituição, por meio das imagens produzidas por esses fotógrafos, de um discurso sobre a reforma educacional realizada por Fernando de Azevedo no Distrito Federal entre 1927 e 1930. Para o desenvolvimento deste trabalho, a fotografia é percebida e utilizada, concomitantemente, como objeto de estudo e como fonte documental.

I - A reforma Fernando de Azevedo: uma dupla representação fotográfica

A literatura sobre a reforma é ampla, abrangendo, tanto reflexões de seus artífices, quanto interpretações e estudos acadêmicos sobre o tema. No primeiro grupo é possível destacar os textos do próprio Azevedo[4], de Jônathas Serrano, de Francisco Venâncio Filho e de outros educadores envolvidos no projeto de renovação. Dentre os trabalhos acadêmicos sobre a reforma azevediana, cito os de Nelson Piletti: *A reforma Fernando de Azevedo - Distrito Federal 1927-1930*; Sônia Câmara: *Reinventando a Escola: o ensino profissional feminino na reforma Fernando de Azevedo de 1927 a 1930*; Maria Luiza Penna: *Fernando de Azevedo: Educação e Transformação*, entre outros.

A partir disso, interroga-se a relevância de mais um trabalho sobre o tema. Entretanto, o que se propõe aqui não é simplesmente uma nova interpretação das realizações renovadoras, mas, sim, uma análise da forma pela qual essas realizações e o discurso reformista incidiram sobre a sociedade por meio da visibilidade proporcionada pelas imagens produzidas na e pela reforma. O objetivo é empreender um esforço epistemológico no sentido de compreender como foi constituído o discurso da reforma educacional a partir da representação fotográfica, considerando os processos de circulação, divulgação e apropriação do registro fotográfico. Portanto, o desafio refere-se, não só ao caráter interdisciplinar da pesquisa, mas também ao objetivo de apresentar uma nova interpretação da reforma por meio do exame dessas imagens.

O entendimento da representação fotográfica e das práticas discursivas geradas na década de 20, no campo da estrutura educacional, a partir de uma perspectiva histórica, torna possível vislumbrar as relações entre as propostas pedagógicas e a conformação de práticas escolares. Assim, a investigação proposta por esta pesquisa poderá contribuir para a compreensão, não só de questões relativas à fotografia, mas também da própria ação renovadora do projeto educacional viabilizado por Azevedo.

Acrescente-se que uma das razões que motivou o desenvolvimento deste trabalho foi a existência de um conjunto significativo de imagens fotográficas da reforma. Significativo no aspecto quantitativo e no qualitativo, compondo profícuo campo para investigação, ainda não explorado em toda sua potencialidade.[5]

---

[4] *A Cultura Brasileira* (1943), *História da minha vida* (1971), *Novos caminhos, novos fins: a nova política de educação no Brasil* (1931), *A Reformado ensino no Distrito Federal: discursos e entrevistas* (1929), entre outros publicados nos *Boletins de Educação Pública* e nos jornais entre 1927 e 1930.

[5] Desde o fim do século XIX, a fotografia integra o acervo de instituições, mas, apesar desse fato, demorou muito tempo para que ela se fizesse reconhecer, pelos conservadores, como fonte primária que exige atenção especial. No caso do acervo fotográfico do arquivo Fernando de Azevedo – IEB/USP, a preservação do material acompanhou os cuidados já despendidos com o acervo textual e estendeu-se à preocupação em produzir cópias de segurança e de negativos. Desse modo, todo o conjunto documental que forma o acervo fotográfico chama a atenção pela sua estética, variedade temática, importância histórica e conservação.

Parte expressiva das ações de renovação educacional empreendida por Fernando de Azevedo foi traduzida em imagens. Além de estar presente no projeto de reforma da educação, seja na nova arquitetura escolar, seja na importância atribuída à prática da observação pelo escolanovismo, o potencial da imagem foi ampliado pela utilização do registro fotográfico na divulgação das ações da Diretoria de Instrução Pública. Registrar as inovações concretizadas pela reforma como forma de divulgá-la e de legitimá-la de modo positivo foi a grande preocupação dos responsáveis pela renovação escolar, no Distrito Federal, entre os anos de 1927 e 1930.

Entre as iniciativas de Antonio Prado Júnior, como prefeito do Distrito Federal, de novembro de 1926 a outubro de 1930, figura a reforma educacional, pois foi ele o responsável pelo convite a Fernando de Azevedo para ocupar o cargo de Diretor Geral de Instrução Pública, outorgando-lhe "carta branca" e apoiando-o, ao subsidiar seus projetos. Uma das providências de Azevedo possibilitada por essa liberdade de ação foi a contratação do fotógrafo Nicolas Alagemovits para a realização de registros dos novos prédios escolares, construídos em sua gestão.

Assim, apesar de garantida a representação fotográfica da reforma pelas lentes de Augusto Malta, Azevedo ainda fez questão de contar com a colaboração de um outro fotógrafo.

Nicolas era um profissional respeitado e competente. Profissional atuante, retratista renomado, experimentava angulações, composições e efeitos de luz, que constituíam sua expressão. Como retratista, produzia uma forma de expressão que visava agradar. Os retratados deveriam, prioritariamente, apreciar e aprovar o resultado de seu trabalho. Ao nome de Nicolas associava-se o prestígio e a notoriedade alcançados no exercício de sua profissão, ao retratar a elite carioca. Desse modo, uma resposta possível para a escolha de Nicolas pode indicar que sua contratação se revestiria de reconhecimento social. A partir disso, surge outra questão: por que contratar um fotógrafo notadamente retratista para registrar imagens de prédios, visto que todas as fotografias de autoria de Nicolas, no que se refere à reforma, são registros dos prédios escolares, à exceção de um retrato de Azevedo.

Malta era o fotógrafo oficial, funcionário da Prefeitura Municipal, contratado em 1903 exclusivamente para documentar as ações administrativas, dentre elas as do âmbito educacional. Enquanto o primeiro produziu imagens buscando uma estética mais próxima da arte, o segundo documentou objetivamente os fatos e realizações relativos à reforma. Formulada com base nesta constatação, a hipótese geradora deste trabalho é a de que a

alteridade de expressão entre esses dois *olhares* foi utilizada na construção de uma imagem legitimadora da reforma.

Esta imagem deveria atender às prescrições do contratante – no caso, Fernando de Azevedo, como Diretor Geral de Instrução Pública – e materializar-se de acordo com o talento do fotógrafo.

A pesquisa foi estruturada, portanto, a partir das questões: que imagem da reforma educacional o educador pretendia conservar? e, de que forma ela seria produzida? Por que Azevedo contrataria outra pessoa para realizar um trabalho para o qual já havia um responsável? Em outras palavras, já tendo a garantia de que a reforma educacional que pretendia implementar seria devidamente registrada e documentada pelo fotógrafo da prefeitura, por que ele contratou um outro?

Examinando as imagens dos dois fotógrafos, percebe-se claramente a distinção entre eles. Ao passo que as fotografias de Malta procuravam informar acerca da implementação de novas práticas escolares, da situação educacional na capital carioca e outros fatos relacionados à educação[6]; as de Nicolas restringiam-se à arquitetura. Esse fator parece determinar a distinção pelas categorias. Particularmente nesse conjunto documental, sabendo-se que a produção de ambos não se limita a essas fotografias, Malta afina-se com o fotojornalismo, e Nicolas, com a arte. Dessa forma, outra premissa deste trabalho, elaborada a partir da documentação, determina a distinção entre fotografia pública, de cunho administrativo, e fotografia artística.

Desde o seu surgimento, a fotografia estava vinculada à arte. Mesmo caracterizada como técnica, devido a seu automatismo, as intervenções realizadas com tintas sobre as fotos, em primeiro lugar, e, posteriormente, a percepção do olhar do fotógrafo, foram responsáveis pela problematização referente ao caráter artístico da fotografia. Assim, inicialmente aclamada como a panacéia para a reprodução fiel da realidade, a fotografia logo gerou uma intrincada polêmica acerca de seu *status* como arte, reivindicando-o ardorosamente.

Após a ampla discussão e produção influenciada pelo pictorialismo, esse debate perdeu o significado, pois, paulatinamente, o caráter artístico da fotografia foi sendo consolidado. Assim, essa não é mais uma discussão vigente, pois hoje é plenamente aceita a concepção de fotografia como uma forma de expressão artística. O objetivo deste estudo não é, portanto, recolocar em pauta uma questão já resolvida, mas sim elucidar o fato de que, no período estudado, final da década de 20 e início da de 30 do século XX, o Brasil estava

[6] Augusto Malta registrou, durante sua atuação como fotógrafo contratado pela prefeitura, em mais de trinta anos, todos os aspectos da administração municipal; entretanto, aqui nos interessa, particularmente, suas fotografias referentes à Instrução Pública municipal entre 1927 e 1930.

imerso nessa polêmica advinda do continente europeu. Esse é um aspecto relevante, porque, produzida nesse contexto, a documentação examinada foi influenciada por essa discussão. Assim, conforme apurei na época da produção das fotografias das escolas, realizadas pelos fotógrafos Augusto Malta e Nicolas Alagemovits, durante a reforma azevediana existia claramente a distinção entre foto artística e foto pública, ou documental.

O fotógrafo é um filtro cultural. Na imagem fotográfica final estão os olhares do contratante, do fotógrafo e dos retratados. Neste sentido, a fotografia é uma construção coletiva. Mas essa construção da imagem não se finda com a materialização do registro fotográfico, pois tem uma continuidade, dependendo da utilização a que essa fotografia for destinada, sendo seu sentido modificado de acordo com as legendas que lhe forem atribuídas e do veículo de imprensa no qual for publicada.

II - A fotografia como fonte documental

A investigação das regularidades enunciativas permite perceber a alteridade entre campos de enunciação, ou seja, entre conjuntos de fotografias. Com base na problemática da produção do registro, nos motivos que a influenciaram e nas suas especificidades, há que se investigar as condicionantes históricas, estéticas e intencionais que permearam a composição das imagens que se pretendia conservar e, ao mesmo tempo, como foram apropriadas. O trabalho com a fonte fotográfica possibilita investigar os "fazeres com"[7] os produtos culturais, entre eles a própria fotografia.

As fotografias oferecem-nos recortes da realidade de acordo com as formas pelas quais as sociedades se permitiram representar. A produção do registro fotográfico, portanto, obedece ao universo simbólico de cada grupo social e cultural. Por conseguinte, o universo escolar apresenta seu próprio conjunto de padrões de representações, conforme é possível constatar a partir de nossas lembranças de experiências escolares e nossos registros fotográficos dessas experiências, e a partir do exame de imagens escolares presentes em arquivos, livros, jornais, álbuns.

As pessoas criam sua própria forma de subverter o enquadramento padronizado, buscando maneiras de se sobressair. Nas fotografias de grupos escolares ou de grupos formados por ocasião de formaturas há, invariavelmente, uma ou outra pessoa que, de alguma forma, destaca-se dos demais retratados (olhando diretamente para a câmara fotográfica, por exemplo), chamando a atenção, prendendo nosso olhar.

---

[7] CERTEAU, Michel de. *A invenção do Cotidiano:* artes de fazer. Trad. de Ephraim F. Alves e Lúcia Endlich Orth, Petrópolis: Vozes, 1997.

As imagens fotográficas não se esgotam em si mesmas, e nem poderiam, uma vez que são o resultado de uma profusão de fatores; portanto, significam o ponto de partida da investigação. Considerando que elas nos revelam apenas um fragmento selecionado da aparência das coisas e dos fatos, não podemos tomá-las como verdades únicas e absolutas, como testemunhos do passado que procuramos reconstituir e que jamais será visto novamente da forma como foi constituído, pois está impregnado, agora, pelo *olhar* do historiador.

Neste sentido, é preciso investigar, não só a prática do fotógrafo, que tem como resultado a fixação de uma imagem filtrada pelo seu olhar, congelada em uma fotografia, mas também outras condicionantes que influenciaram esse processo, tais como momento histórico, condições técnicas e determinações do contratante.

> [...] consideramos a fotografia, antes de mais nada, como uma representação a partir do real. Entretanto, em função da materialidade do registro, no qual se tem gravado na superfície fotossensível o vestígio/aparência de algo que se passou na realidade concreta, em dado espaço e tempo, nós a tomamos, também, como um documento do real, uma fonte histórica.[8]

De acordo com Boris Kossoy, a fotografia é uma construção a partir de um sistema de representação, operacionalizado pelo interesse, pela motivação e pelas referências culturais do fotógrafo. A fotografia é, portanto, uma representação a partir do real.

O documento histórico-fotográfico é tendencioso e fascinante, porque permite visualizar várias verdades, ou representações. É preciso descondicionar a idéia de imagem-verdade (principalmente a imagem fixada pela fotografia). Às vezes não há referente da imagem na realidade, mas há coisas acontecendo na sociedade que são traduzidas simbolicamente na imagem. Se esses referentes não são dados, as imagens tornam-se atemporais.

Kossoy considera que o documento fotográfico e a própria imagem nele fixada não podem ser compreendidos independentemente do processo de construção da representação no qual se originou.

O limite da fotografia é que ela não substitui a realidade, mas representa o real a partir de uma dada localização no tempo e no espaço. A fotografia é um fragmento do real, operado pelo "congelamento" exclusivo por ela realizado, ao paralisar o tempo e, simultaneamente, recortar o espaço. O "documental" esconde-se atrás da representação.

Na fotografia há uma dupla realidade, segundo Kossoy: a realidade externa, enquadrada pelo fotógrafo, e a realidade interna, que é a história da fotografia. Assim, a fotografia como documento configura-se como uma segunda realidade. A primeira é exterior

---

[8] KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica.* Ateliê: Cotia, SP, 1999. p. 31.

ao documento, é o próprio fato fixado. É perfeitamente possível perceber, na fotografia, a existência de uma tensão constante entre o fato passado e sua representação. A realidade exterior é iconográfica, e a interior ao documento, à foto, é historiográfica.

> Estamos diante de realidades superpostas, a que se vê retratada na imagem (segunda realidade, a da representação), convivendo com aquela que se imagina e que teve lugar no passado (primeira realidade) num jogo ambíguo, eterno e deslizante." [9]

Admitindo que a fotografia é fruto de um processo de representação, há que se considerar, ainda, que esse processo é constituído por uma sucessão de seleções e/ou interpretações. Toda representação fotográfica é construída. Assim como a representação, a fotografia é por si subjetiva, porque passa por um filtro cultural, encarnado pelo fotógrafo.

A questão é, antes de tudo, cultural, pois o fotógrafo foi condicionado a ver de determinada maneira, ele projeta o que tem em si no registro fotográfico, na seleção, no enquadramento que faz da realidade. Todo documento fotográfico é interpretado, em primeiro lugar, pelo fotógrafo.

A ambigüidade da fotografia é significativa, pois, além do ato mecânico, que lhe atribui o estatuto de credibilidade, o índice foi pré-interpretado, pré-concebido e pré-inventado pelo olhar do fotógrafo.

Ao convergir essa análise ao objeto desta pesquisa, esse aspecto pode ser facilmente constatado pela observação das imagens fixadas pelos dois fotógrafos responsáveis pelos registros fotográficos da reforma: Augusto Malta e Nicolas Alagemovits. Apesar do objetivo comum de documentar a gestão de Fernando de Azevedo à frente da Diretoria Geral de Instrução Pública, é perfeitamente identificável a distinção entre os dois grupos de registros, separáveis em função da autoria, da expressão e da temática.

Malta, limitado por sua condição de fotógrafo oficial da Prefeitura[10], utilizava-se freqüentemente do enquadramento frontal, realçando a participação de autoridades em eventos e/ou aspectos das práticas escolares. Nicolas, fotógrafo autônomo e prestigiado pelo meio artístico, dedicava-se apenas a registrar imagens das novas edificações escolares, ressaltando o contraste, deslocando o enquadramento frontal e buscando sempre a diagonalidade.

---

[9] *Idem*, p. 130.

[10] Sobre esse aspecto do trabalho de Augusto Malta ver: OLIVEIRA Jr., Antônio Ribeiro de. *Do reflexo à mediação: um estudo da expressão fotográfica e da obra de Augusto Malta.* Campinas, Unicamp, IA, Dissertação de Mestrado, 1994.

Refletir sobre a fotografia como fonte requer um esforço para superar a atração exercida pela imagem e para pensá-la enquanto fonte documental, ultrapassando sua qualidade meramente ilustrativa[11].

Longe de ser reflexo do real, a fotografia é um documento histórico socialmente produzido que permite a análise da sociedade. Essa linha analítica requer maior atenção historiográfica, pois é preciso instituir definitivamente o estatuto documental à fotografia.[12]

Toda fotografia é estética e documental: é um documento duplo, pois registra o exterior e um ponto de vista, ao mesmo tempo. Neste sentido, o assunto pode ser considerado também, e, ambiguamente, a representação. Freqüentemente, a chamada estetização da fotografia é identificada como representação. Entretanto, a estética não é a representação, mas faz parte da gênese do processo de representação.

A fotografia compõe um mundo de representação que interfere no mundo real, dependendo das interpretações que suscita. A segunda realidade, demarcada por Kossoy, produz uma autonomia fotográfica, um mundo em si mesmo. Retomando a formulação de Chartier, sobre o *Mundo como representação*, é possível estabelecer algumas relações. Apreciamos e interpretamos a fotografia, reconhecendo, segundo nossas experiências, referentes nela impressos. Esse é o motivo pelo qual há uma grande tensão entre o que vemos e o que imaginamos.

Fotografar é, sem dúvida, uma prática de representação e, nesse sentido, pode-se considerar que a fotografia é um recorte da realidade permeado por uma visão específica. O fotógrafo é o agente que viabiliza a fotografia, em sua prática.

Apesar de configurarem o campo das possibilidades da prática fotográfica, os imperativos técnicos não inibem o fato de que as fotografias lhes transbordem as margens, constituindo um modo próprio de fotografar, de registrar a "realidade", impregnando-as de elementos capazes de indicar a interpretação histórica dessa realidade construída. Para Chartier, as idéias não são desencarnadas das práticas, pois as práticas são enraizadas em sujeitos históricos.

O registro fotográfico é a conseqüência final do processo mental e cultural encarnado no fotógrafo, que produz a materialização documental no espaço e no tempo.

---

[11] VIDAL, *A fotografia como fonte para a historiografia educacional sobre o século XIX: uma primeira aproximação.* In: FARIA Filho, Luciano M. de (org.) Educação, Modernidade e Civilização. Belo Horizonte: Autêntica, 1998. p. 73.

[12] Essa é a idéia defendida no trabalho: KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*, São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

> A materialização da imagem ocorre enquanto etapa final e produto do processo de criação elaborado pelo fotógrafo. Temos na imagem fotográfica um documento criado, construído, razão por que a relação documento/representação é indissociável.[13]

As próprias regras de composição da fotografia, como o dogma de enquadrar a imagem em um retângulo, derivam de discussões que vêem da prática do fotógrafo, da práxis.

Para Chartier, o sujeito que conforma é também conformado pela prática, pois as práticas são encarnadas nos gestos: o que nos é dado a ver, recusa a permanência no mundo das idéias abstratas. Assim, o corpo é o veículo que mostra a materialidade das práticas.

Toda representação é uma prática, e as práticas são os possíveis dentre os quais se seleciona a imagem que será a representação hegemônica. Tanto a prática, quanto a representação, são históricas, construídas historicamente.

O assunto registrado só existiu (foi materializado na foto) em função de um processo de criação e de uma seleção feita pelo fotógrafo. Portanto, prática e materialidade estão intimamente relacionadas na produção, seja de fotografias, seja de outros bens culturais.

A nova história cultural não propõe novos objetos, mas novas formas de olhar o objeto que incluam sua materialidade. Para Chartier, o objeto, além de ser historicizado, passa a ter materialidade. Assim, não é mais possível centrar uma análise que se pretende histórica apenas no dito "conteúdo" de um documento. Para compor uma análise completa e profunda, é necessário considerar também a prática que produziu o documento e a materialidade à qual está ligado e que, em última instância, interfere no "conteúdo".

Refletir sobre a materialidade escolar[14] significa investigar também as práticas que a conformaram e, nesse sentido, a prática fotográfica constituiu fundamental instrumento, que tornou possível a reforma educacional, pois a representação por ela engendrada ajudou a criar o ideário de renovação. Nas fotografias do período é possível, inclusive, identificar a materialidade de formulações teóricas de renovação, o que viabiliza diferentes interpretações. Como afirma Chartier, a materialidade produz formas de saber. A teoria passa por filtros, por práticas subjetivas, até ser materializada; portanto, a diferença que pode existir entre a teoria e a sua prática não deve surpreender.

---

[13] KOSSOY, B. *op. cit.* 1999. p. 31.

[14] Como afirmado anteriormente, esta derivou-se de um projeto maior, desenvolvido sob a coordenação da Profa. Dra. Diana Gonçalves Vidal, intitulado: *A escola na sua materialidade: estratégias e táticas (Distrito Federal, 1927-1930).*

Assim, os registros fotográficos devem ser analisados "numa perspectiva que realça sua materialidade de dispositivos, através dos quais bens culturais são produzidos, postos a circular, e apropriados."[15]

Partindo do pressuposto de que a fotografia é produzida já com uma intenção, para figurar em um álbum de família ou em um jornal, por exemplo, o objetivo é um dos fatores que influencia o resultado final do processo fotográfico, ou seja, a sua materialização na fotografia.

Para esta pesquisa, esta discussão se faz pertinente no sentido de que opera a distinção entre a fotografia produzida para ser pública, ou seja, para atingir um grande número de pessoas, e a fotografia produzida para ser privada, restrita.

A fotografia é um componente essencial do jornalismo. É a partir também da imagem que o assunto se estrutura. A noção interiorizada de que o jornal e as imagens por ele veiculadas são testemunhos, provas do real, é a propalada "neutralidade jornalística". Isso nos remete imediatamente à questão central do realismo da fotografia. A relação entre fotografia e jornal é mediada pela credibilidade. Considerando que a fotografia serve como legitimação dos atos do governo – devido ao seu caráter de credibilidade –, por intermédio da imprensa, a publicação das fotografias de Malta nos jornais remete a esse tipo de ratificação política.

Enquanto o jornal tem a pretensão de ser neutro, de ser documental, à fotografia essa condição foi atribuída tomando-se como base o seu aspecto "mecânico". Para Dubois,

> [...] existe uma espécie de consenso de princípio que pretende que o verdadeiro documento fotográfico presta contas ao mundo com fidelidade.' E essa virtude irredutível de testemunho baseia-se principalmente na consciência que se tem do processo mecânico de produção da imagem fotográfica, em seu modo específico de constituição e existência". Assim, "na fotografia a necessidade de 'ver para crer' é satisfeita. A foto é percebida como uma espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente, que atesta indubitavelmente a existência daquilo que mostra.[16]

Com esse sentido, a questão do realismo é ressaltada de forma contundente e polêmica. Segundo Dubois, em toda reflexão sobre um meio qualquer de expressão, neste caso a fotografia, a questão da relação específica existente entre o referente externo e a mensagem produzida por esse meio está presente. É a questão dos modos de representação do real, ou do realismo.

---

[15] NUNES, Clarice e CARVALHO, Marta. M.C. "Historiografia da educação e fontes." *Cadernos Anped* (5), set/1993. p. 44.

[16] DUBOIS, P. *O ato fotográfico*. 4. ed., trad. Marina Appenzeller. Campinas-SP: Papirus, 2000. (Coleção Ofício de Arte e Forma) p. 25.

A questão da verossimilhança da fotografia com o real é tão antiga quanto a própria fotografia. É possível inferir que essa polêmica é indissociável do registro fotográfico, principalmente em decorrência da própria natureza desse tipo de representação.

Segundo Jacques Aumont,[17] muitas determinações intervêm na relação do espectador com uma imagem. Além da capacidade perceptiva, há também o saber, os afetos e as crenças, que, por sua vez, são muito modelados pela vinculação a uma região da história (a uma classe social, a uma época, a uma cultura). Nesse caso específico, a relação com a história é muito nítida, pois se trata de uma comemoração histórica, plena de simbologia e de referências históricas e culturais, retomadas pelos processos denominados por Aumont de rememoração e reconhecimento.

Aumont propõe questões acerca da imagem e de seu espectador: O que nos trazem as imagens? Como são olhadas? Afirma que a produção de imagens jamais é gratuita, que a maioria das imagens foi produzida para determinados fins. Em sua formulação, uma das razões essenciais da produção de imagens é a sua vinculação com o domínio do simbólico, o que faz com que elas estejam em situação de mediação entre o espectador e a realidade.

A fotografia é utilizada como veículo de divulgação e incorporação de ideais e concepções. Se considerarmos essa afirmação verdadeira, teremos, necessariamente, que considerar também o outro lado: o consumo dessas imagens. A constituição de padrões de representação imagética, é, de certo modo, delimitada pela sociedade, em decorrência de suas necessidades de consumo presumidas. Assim, Certeau aponta para uma relação entre representação e comportamento social que pode ser transposta ao nosso tema, pois, além do olhar do fotógrafo que recorta a imagem, há também o aspecto de como as pessoas se apresentavam ao serem registradas, representadas pela imagem tecnicamente produzida. E, depois, como consomem o objeto cultural fotográfico. Este consumo pode ou não serc influenciado pelas que acompanham as fotografias, que têm, entre suas finalidades, direcionar a interpretação.

A proposição simples de que a fotografia, a imagem, existe para ser olhada e de que é produzida com esse objetivo não é tão simples assim e, em certa medida, é o que define toda a sua utilização posterior e a manutenção de uma padronização da estrutura de composição dessa imagem, esse *relais,* análogo do real.

Desvincular-se da contemplação estética imposta pela imagem e deixar de considerá-la apenas como uma apresentação, ou como um fragmento da realidade, talvez sejam as maiores dificuldades impostas ao trabalho com esse tipo documental ainda pouco explorado

[17] AUMONT, Jacques. *A imagem.* 2. ed., trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio César Santoro. Campinas-SP: Papirus, 1995. (Coleção Ofício de Arte e Forma).

pela historiografia. Considerando esse aspecto, constata-se a necessidade de se indagar a fotografia em seu próprio código, a linguagem imagética, não verbal, limitada pelas opções por determinados recursos técnicos e estéticos de cada época, o que evidencia aspectos formais do registro.

Considerando que a fotografia é uma forma de representação, como afirma Boris Kossoy, que a concebe, "antes de mais nada, como uma 'representação a partir do real"[18], e que a pesquisa se apóia justamente nessa idéia para estudar a produção, ou seja, a expressão, a forma particular de representação de dois fotógrafos diferentes sobre um mesmo tema, o conceito de representação constitui uma das fundamentações teóricas do trabalho. Para Roger Chartier, a representação como "o instrumento de um conhecimento mediato que faz ver um objeto ausente substituindo-lhe uma 'imagem' capaz de repô-lo em memória e de 'pintá-lo' tal como é."[19]. Para ele, a "relação de representação" é "uma relação entre uma imagem presente e um objeto ausente", ou seja, uma relação entre o signo visível e o referente significado, que pode ser decifrada, embora isso não signifique que seja totalmente decifrada. Com base na noção de que, ao recortar, ou enquadrar seu tema, o fotógrafo já opera uma forma de representação e que o ato de representar pode ser compreendido essencialmente como uma prática de construção de sentido, pretende-se direcionar a análise da produção de Malta e Nicolas a partir dessa premissa.

Vinculado a esta reflexão está o conceito de *lutas de representação*, também de Chartier. Admitindo a linguagem imagética como um discurso específico, é possível perceber sua vinculação à linguagem verbal e à propagação de ambas, inseridas nas *lutas de representação*[20] viabilizadas por meio dessas linguagens, no intuito de construir uma imagem hegemônica da reforma azevediana. Diversas representações diferentes são constituídas sobre um mesmo tema ou objeto, neste caso, a Reforma, e, embora coexistam, desenvolvem uma disputa simbólica e material cujo resultado é a imposição de apenas uma como hegemônica. Verifica-se, na leitura sistemática dos artigos de jornal publicados no período em questão, esse embate entre apoio e crítica, entre elogio e execração da renovação educacional, então em curso, e de seu idealizador.

Para estudar a luta de representações, segundo Chartier, é preciso deslocar o foco de análise do âmbito das idéias para o do concreto, isto é, a forma pela qual as representações se materializaram. Esse é um dos motivos pelos quais o objeto da pesquisa aqui delineado é composto pelas imagens materializadas em fotografias entre 1927 e 1930 sobre a reforma

---

[18] KOSSOY, Boris. *op. cit.* 1999. p. 31.
[19] CHARTIER, Roger. "O mundo como representação." In: *Estudos Avançados*, 11(5), 1991. p. 184.
[20] CHARTIER, R. *A história cultural:* entre práticas e representações. Difel: Rio de Janeiro, 1998. p.187.

implementada por Azevedo, procurando tratá-las em sua materialidade, o que significa compreendê-las inscritas em seus meios e lugares de produção e em suas condições de possibilidade. Resultante de práticas de representação, a fotografia constitui-se como um produto cultural historicamente construído, freqüentemente disputado.

A materialidade da fotografia determina, segundo Kossoy, seu caráter documental. Em suas palavras, "em função da materialidade do registro, no qual se tem gravado na superfície fotossensível o vestígio/aparência de algo que se passou na realidade concreta, em dado espaço e tempo, nós a tomamos (a fotografia), também, como um 'documento do real', uma fonte histórica."[21] Conceber a fotografia como documento implica, ainda, como alerta Kossoy, compreender o "processo de construção da representação" que o originou.

Um outro referencial teórico desta pesquisa diz respeito ao conceito de apropriação, compreendido aqui como produção de sentido a partir de algo dado, sejam as imagens fixadas, sejam as determinações dos contratantes e o próprio assunto enfocado. Descarta-se a noção da utilização ideológica de recursos para legitimação. Trabalharei, portanto, o conceito de apropriação, não como dominação e confisco, como a entende Foucault, mas como propõem Michel de Certeau e Roger Chartier: como utilização criativa, ou como interpretação, deslocando o objeto de seu caráter original.

Segundo Chartier, "a apropriação, a nosso ver, visa uma história social dos usos e das interpretações, referidas a suas determinações fundamentais e inscritas nas práticas específicas que as produzem."[22]

Há diferença entre a utilização da fotografia como ilustração e como propaganda? Talvez essa seja uma questão fundamental para a compreensão do papel da fotografia, não só durante o período da reforma educacional no Distrito Federal, mas também em todos os processos históricos nos quais sua presença foi determinante de uma clara intenção, na sua utilização, como documento, como registro, como ilustração ou como propaganda. Além disso, essas formas de utilização da fotografia, não são auto-excludentes, e constituem importante fonte para análise dos momentos históricos e da vida social.

Para Certeau, é na análise da "diferença ou semelhança entre a produção da imagem e a produção secundária que se esconde nos processos de sua utilização"[23], que é possível compreender a apropriação da imagem e suas conseqüências.

Esta pesquisa pretende integrar-se como forma de contribuição ao conjunto dos trabalhos que têm procurado promover uma avaliação crítica da importância da fotografia

---

[21] KOSSOY, B. *op. cit. 1989.* p. 31.
[22] CHARTIER, R. *op. cit.* 1991. 180.
[23] CERTEAU. M. de. *op. cit.* 1997. p.40.

como meio de expressão e comunicação, procurando fornecer subsídios para o enriquecimento dos estudos sobre a linguagem fotográfica. Assim, insere-se no movimento atual de reconhecer a imagem fotográfica como fonte documental e como objeto de pesquisa de interesse e auxílio para os estudos nos campos da História e da Educação.

Ao perceber e tratar a fotografia como fonte e como objeto de pesquisa, opera-se um deslocamento em relação à freqüente inserção de imagens e de fotografias em textos, sejam estes acadêmicos ou não. De mera ilustração, utilizada para tornar a leitura mais agradável e o texto mais atraente, identificada por exíguas legendas, a imagem passa a dialogar com o texto, estabelecendo uma relação entre verbal e imagético que possibilita a ampliação, não só de interpretações, mas também do próprio campo investigativo.

Nas últimas décadas verifica-se a realização de pesquisas, tanto na área Educacional, quanto na de História, que tratam particularmente da imagem ou que fazem alusão a ela, analisando as imagens apresentadas, inserindo-as na reflexão, em vez de utilizá-las com o intuito de embelezar o trabalho ou de simplesmente mostrar, ilustrar algum aspecto descrito no texto.

Na área de História é possível citar o trabalho de Ana Maria Mauad de Sousa Andrade, *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.*[24], no qual estuda as relações entre as condições históricas e a formação de uma prática da produção e da percepção da imagem pela sociedade carioca no início do século XX. Há, ainda, a dissertação de mestrado de Antônio Ribeiro de Oliveira Júnior, *Do reflexo à mediação: um estudo da expressão fotográfica e da obra de Augusto Malta*[25], que se caracteriza como um exame da produção desse fotógrafo, utilizando, portanto, a fotografia como fonte de pesquisa primordial.[26]

Um exemplo na área Educacional é a tese de doutorado de Armando Martins de Barros, *Da pedadogia da imagem às práticas do olhar: a escola como cartão postal no Distrito Federal do início do século*[27], que, a partir da análise de cartões postais com imagens educacionais, apresenta uma reflexão centrada nas imagens, tratando-as efetivamente como objeto de pesquisa. Outro exemplo é a dissertação de mestrado de Sônia de Oliveira Câmara que, apesar de referir-se ao estudo de gênero, tendo como título *Reinventando a Escola: o*

---

[24] Tese de Doutorado defendida na Faculdade de História da Universidade Federal Fluminense em 1990.
[25] Dissertação de Mestrado defendida no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, em 1994.
[26] Apesar de defendido no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, o trabalho pode ser também situado na área de História, pois apresenta uma reflexão sobre a história da fotografia ao tratar da trajetória e do trabalho de um importante fotógrafo brasileiro e de sua inserção social.
[27] Defendida na Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1997.

ensino profissional feminino na reforma Fernando de Azevedo de 1927 a 1930,[28] dedica todo o primeiro capítulo à questão do olhar na reforma e sobre a reforma. Além disso, discorre sobre Malta. A pesquisadora promove a inserção efetiva de fotografias em seu trabalho, remetendo o olhar a detalhes da imagem a partir do texto, estabelecendo um diálogo entre texto e imagens. Portanto, apesar de não serem numerosas, as fotografias presentes, além de revelar ao leitor imagens de situações ou locais mencionados (seria o papel de ilustração), cumprem a função de fonte documental.

A realização, em 1995, do Seminário *Pedagogia da Imagem, imagem na pedagogia*; promovido pela Faculdade de Educação da Universidade Federal Fluminense, foi muito significativa. Não só a denominação do evento, como também a entidade que o promoveu, chamam a atenção. Resultado do esforço de congregar os pesquisadores de várias áreas e diversas instituições do país, que estavam desenvolvendo ou que já haviam concluído trabalhos em torno dessa temática, o seminário possibilitou a troca profícua de idéias e a visibilidade desses trabalhos. Além da apresentação de estudos, houve a preocupação com a teorização do campo, expressa sob a forma de questões, possibilidades e considerações.

Os trabalhos abaixo relacionados versaram especificamente sobre a relação entre imagem e educação e sobre a fotografia como fonte para a história da educação, relatando pesquisas em torno de temas pontuais ou expondo reflexões mais aprofundadas: Miriam Moreira Leite[29]: "Imagem e Educação", Silvia Ferreira Santos Wolff[30]: "A arquitetura escolar documentada e interpretada através de imagens", Zeila de Brito Fabri Demartini[31]: "Revisitando a história da educação através do uso de imagens", Armando Martins de Barros[32]: "A educação como cartão-postal", Diana Gonçalves Vidal[33]: "A imagem na reforma educacional carioca da década de 20: fotografia, cinema e arquitetura", Flávia Obino Correa Werle[34] e Luciana Storck de Mello: "Análise de fotografias – uma contribuição para o entendimento da Escola Complementar de Formação de Professores 1906-1946", Sônia de Oliveira Câmara: "Revisitando a escola: considerações para uma leitura da reforma Fernando

[28] Defendida na Faculdade de Educação da Universidade Federal Fluminense em 1997.
[29] Professora da Universidade de São Paulo com diversos trabalhos publicados sobre temas concernentes à fotografia.
[30] Autora da Dissertação de mestrado intitulada: *Espaço e educação: os primeiros passos da arquitetura das escolas públicas paulistas,* pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo-USP, 1992.
[31] Pesquisadora do CERU/SP.
[32] Professor de História da Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal Fluminense.
[33] Professora de História da Educação da Faculdade de Educação da USP.
[34] Professora da Faculdade de Educação/Usisinos

de Azevedo"[35], Sueli Teresa de Oliveira: "Fotografia e História da Educação: busca de processos de leitura da imagem fotográfica em torno do cotidiano escolar."[36]

A concepção e utilização da imagem fotográfica como ilustração que acompanha e torna mais agradável a leitura dos textos e mais rica a composição dos livros já foi definitivamente superada, pelo menos para esses estudiosos e outros preocupados com a questão. Essa superação foi detectada por pesquisadores como Miriam Moreira Leite e Diana Vidal, que teceram considerações a esse respeito, em seus trabalhos.

Miriam Moreira Leite observa, em seu trabalho *Retratos de Família*, o uso da fotografia como ilustração, defendendo a realização de pesquisas a respeito dessa verificação. "A utilização mais freqüente e antiga da fotografia, nos trabalhos de ciências humanas, é como ilustração do texto. A fotografia seria a vitrine, através da qual o leitor pode tomar um contato imediato e simplificado com o texto"[37].

Diana Vidal, além de chegar à mesma constatação, avança, afirmando que, mesmo que ainda seja freqüente, não há mais como usar a fotografia como ilustração, inocentemente, sem a consciência de que esse emprego da imagem suscita o exame criterioso e minucioso de pesquisadores. Segundo ela, essa etapa do conhecimento**,** uma vez ultrapassada, pode conduzir ao próximo movimento de investigação das informações contidas nas imagens.

> Banida a interpretação das fontes visuais como mera recolha de imagens, como representação de uma realidade conferida ao ontem, elas se abrem a novas leituras. Ultrapassando a horizontalidade das informações que apresentam, oferecem-se a um estudo das sociedades, permitindo-nos indagar-lhes as formas como estas sociedades concebiam seu cotidiano, ou o imaginário coletivo informado e contraposto ao imaginário individual (do autor).[38]

A análise da representação fotográfica pela perspectiva histórica torna possível vislumbrar as relações entre propostas pedagógicas e seus mecanismos de transformação e de conformação de práticas escolares. Assim, a investigação dessa fonte documental pode contribuir para a compreensão de questões relativas à fotografia como campo de conhecimento e relativas aos fatos históricos e educacionais enquadrados nas imagens.

A produção de imagens educacionais abrange amplo espectro, compondo profícuo campo para investigação, ainda não explorado em toda sua potencialidade. É inegável que a escola é um dos espaços mais significativos da vida das pessoas, que ali passam a maior parte de seu tempo e, conseqüentemente, muitos momentos passíveis de serem fixados, cristalizados para a posteridade: ingresso na escola (foto clássica do aluno sozinho, sentado à

---

[35] Texto referente a sua Dissertação de mestrado, pela UFF.
[36] Texto referente a seus estudos de doutoramento realizados na Faculdade de Educação da USP.
[37] LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de Família.* São Paulo: Edusp, 1993. (Coleção Texto e Arte, n. 9) p. 146.
[38]VIDAL, D. G. *Fontes visuais na História: significar uma peça,* In: Vária História, 1994. p.129.

mesa, posando com elementos como o globo, o lápis, o caderno, a lousa, o mapa); eventos (como desfiles e comemorações em datas cívicas, apresentações teatrais, festas e comemorações, como festa junina, festa de final de ano, aniversário da escola e a cerimônia de formatura). Fotografias produzidas por fotógrafos contratados para registrar cerimônias, grupos (de alunos, de alunos com professores e de professores) ou infra-estrutura escolar; ou pelos próprios alunos ou professores. Dessa forma, constitui-se ainda outra classificação: a de registros amadores ou profissionais. Além disso, há os registros encomendados por administrações públicas responsáveis por renovações educacionais.

Outra consideração pertinente é a de que, além do deslumbramento que toda imagem desperta, há ainda o fato de que todos nós, invariavelmente, já fomos submetidos a alguma dessas situações, ou a todas elas. Portanto, nosso olhar está impregnado pelas referências emocionais e culturais. Permitir ao olhar abrir-se às múltiplas possibilidades, sensibilizando-se por singularidades dos vários momentos históricos, constitui grande desafio para o pesquisador e implica redobrado esforço.

Importa, ainda, dizer, de acordo com Roland Barthes, que:

> [...] de todas as estruturas de informação, a fotografia seria a única a ser exclusivamente constituída por uma mensagem 'denotada' que esgotaria totalmente seu ser; diante de uma fotografia, o sentido de 'denotação' ou de plenitude analógica, é tão forte, que a descrição de uma fotografia é, ao pé da letra, impossível; pois que descrever consiste precisamente em acrescentar a mensagem denotada um relais ou uma segunda mensagem, extraída de um código que é a língua, e que constitui, fatalmente, qualquer que seja o cuidado que se tenha para ser exato, uma conotação em relação ao análogo fotográfico: descrever, portanto, não é somente ser inexato ou incompleto; é mudar de estrutura, é significar uma coisa diferente daquilo que é mostrado.[39]

Pela lógica deste trabalho, poderíamos acrescentar a essa afirmação de Roland Barthes que, apesar dos problemas inevitáveis e da dificuldade em descrever uma imagem, essa é uma operação necessária para sua interpretação e exame. Boris Kossoy[40] ressalta que uma imagem sem as referências (data, local, fotógrafo, fotografados) perde grande parte de seu potencial. Portanto, essas informações são essenciais para uma pesquisa que pretende usar fotografias como fonte e/ou objeto. Portanto, conclui-se que empregar a fotografia como fonte documental para uma pesquisa não significa excluir da análise as demais fontes, mesmo porque os trabalhos de investigação geralmente congregam um grande número de documentos de variados tipos, visando compor o mais completo quadro para fundamentar a interpretação proposta. Além disso, a identificação é também um exercício realmente estimulante: rastrear

[39] BARTHES, R. "A mensagem fotográfica", In: *O óbvio e o obtuso, Ensaios críticos III*. 1990. p.14.
[40] KOSSOY, Boris. *op. cit.* 1989.

localizações, identificar rostos; reconhecendo assim a substância documental das representações fotográficas.

Miriam Moreira Leite afirma que, para tornar visível o invisível, ou seja, as informações circunscritas à imagem, a documentação fotográfica é submetida a diversas instâncias e níveis de interpretação e análise, para despojar-se das deformações por meio das quais é percebida[41]. Geralmente temos a tendência de descrever mais pormenorizadamente uma imagem, de acordo com sua "distância" da época atual. É uma relação de constatação que se estabelece, e não de distanciamento e estranhamento, como propõe Foucault. Uma relação que, ao pretender-se totalizante, objetivando abarcar todo o figurativo, elimina, paradoxalmente, as possibilidades de interpretação e dirige o *olhar* e a leitura. Análise, aqui, significa descrição.

É importante ressaltar que, além dessa recente perspectiva da fotografia como fonte documental para a história educacional, abre-se também a perspectiva de seu tratamento e estudo como objeto de pesquisa.

Armando Martins de Barros argumenta:

> A utilização de fotografias em investigações histórico-educacionais embora fascinante não se realiza sem ônus. O recurso ao suporte nos obriga a uma constante problematização das fontes e, principalmente, da tradição positivista que a envolve. Utilizarmos em pesquisa a fotografia, implica, assim, superarmos a sedução da forma e o viés metodológico dela derivado, limitando a leitura das imagens à individualidade figurativa e à estética de cada composição.[42]

O estudo desenvolvido sobre as imagens da reforma Fernando de Azevedo foi fundamentado pela concepção que compreende a fotografia como um discurso

> [...] singular na linguagem (não-verbal) em que é constituído, e que por sua vez é instituinte de maneiras outras de representar a sociedade e seus conflitos. Uma formação discursiva que produz regras de validação e hierarquização, gestando um próprio do ato de fotografar.[43]

Ponderando com base no quadro aqui exposto, é possível inferir que, apesar das dificuldades inerentes ao trabalho com a imagem, mais especificamente com a imagem fotográfica, tanto como fonte documental, quanto como objeto de investigação, o campo é pleno de possibilidades. Acrescentando-se a isso a particularidade do campo educacional e das imagens nele e por ele geradas, temos, de fato, variadas, numerosas e instigantes perspectivas de pesquisa.

---

[41] LEITE, Miriam Moreira. *op. cit.* 1993.
[42] BARROS, Armando Martins de. "A Educação como cartão-postal", In: *Anais do Seminário Pedagogia da Imagem, Imagem na Pedagogia*. Niterói, Rio de Janeiro, UFF, Faculdade de Educação, 1996. p. 151.
[43] VIDAL, Diana. *A fotografia como fonte para a historiografia educacional sobre o século XIX: uma primeira aproximação.* In: FARIA Filho, Luciano M. de (org.) *Educação, Modernidade e Civilização.* 1998. p. 78.

Este trabalho se caracteriza como interdisciplinar por duas maneiras distintas. Em primeiro lugar, porque procura superar as fronteiras entre as disciplinas, apropriando-se de parte de cada uma das disciplinas envolvidas. Neste caso, em particular, as disciplinas envolvidas são: História, Educação, História da Educação, Estética, Fotografia.

O trabalho caracteriza-se por interdisciplinar, em segundo lugar, justamente por utilizar a fotografia como fonte e como objeto de pesquisa, que, por sua vez já é interdisciplinar por definição.

Refletindo acerca das características da fotografia como objeto de análise, ocorreu-me o vocábulo *através*. Usado inapropriadamente em textos acadêmicos e jornalísticos, assume sentidos outros, diferentes de seu significado original. Morfologicamente classificado como advérbio, é empregado como introdutor do agente da passiva, para citar uma inadequação mais recorrente. Um exemplo: *A campanha publicitária foi realizada através da agência X* (pela agência X = agente da passiva). O vocábulo (originalmente a + través – lat. *transverse*) introduz locuções adverbiais, como em "a luz chega a este corredor através da vidraça". Atualmente, o vocábulo tem sido utilizado em lugar de "por meio" (ele pesquisou através destes livros), na (ele pesquisou através da revista), com utilização de (ele fez o tratamento através deste antibiótico). Com base nessas considerações gramaticais, que a princípio parecem não ter ligação com o assunto proposto por este trabalho, é possível compreender mais profundamente as particularidades da fotografia. Parece-nos que, em se tratando de fotografia, todas as acepções do vocábulo "através" são pertinentes, tanto as referendadas pela norma culta, quanto as que o coloquial/cotidiano lhe empresta.

A fotografia atravessa, ou seja, está em todos os campos, áreas e categorias do conhecimento de duas formas distintas, mas que se inter-relacionam. Em primeiro lugar, essa presença é determinada de acordo com a utilização que cada área faz da fotografia, empregando-a como prova ou como ilustração. Para exemplificar, verifica-se que, freqüentemente, uma mesma fotografia pode ser empregada como ilustração, ou seja, demonstração visual, de vários textos sobre diversos assuntos. Em segundo lugar, a fotografia atravessa os campos do conhecimento por meio dos temas por ela enfocados, os quais, em alguns casos, podem ser tratados por um ou mais campos. Assim, a fotografia pode, ao mesmo tempo, atravessar todas as áreas do conhecimento humano de modo vertical (tema) ou horizontal (utilização). Isto sem mencionar o seu diacronismo.

O vocábulo *através*, portanto, é apropriado para caracterizar funções e utilidades da fotografia, mesmo porque este termo guarda vizinhança semântica com o termo "ponte" – ligação, inter-relação, estabelecimento de contato entre dois lados: o fotógrafo observador da

realidade e o observador da fotografia – a ponte é a fotografia, através da qual saberes, ciências, expressões e outras manifestações humanas podem ser articulados.

De fato, verifica-se que nas últimas décadas vários campos disciplinares têm incorporado a análise fotográfica entre suas preocupações. Num rápido levantamento, encontrei pesquisas com essa característica nas áreas de: jornalismo, história, moda, filosofia, psicologia e arquitetura.

Estudiosos sobre o tema, como Boris Kossoy, não só admitem o caráter interdisciplinar da fotografia como ultrapassam essa constatação, asseverando que, além de interdisciplinar, a fotografia é multidisciplinar. Essa consideração pode estar relacionada à idéia de que a fotografia é interdisciplinar horizontal e verticalmente.

Em segundo plano, que não o das características inerentes, ou seja, o da metodologia, ou estudo da recepção, analisar imagens é conjugar disciplinas, é, portanto, ser interdisciplinar.

Para Pierre Francastel, a imagem, nesse caso a fotográfica, permite uma multiplicidade de associações que, num determinado momento, implica escolhas para aprofundamento.

Para examinar as fotografias materializadas durante a reforma educacional em questão, é preciso recorrer, não só à história do período, mas também à história da própria reforma.

A este conjunto de disciplinas vêm ainda juntar-se a arquitetura, assunto de algumas fotografias, e a própria fotografia, como elemento aglutinador dessas disciplinas que a atravessam, compondo um conjunto único e rico para investigação. Além disso, as fotografias em questão ainda permitem a observação de hábitos e costumes sociais e escolares do período.

III - O *corpus* documental

Examinei a distinção entre os dois principais *olhares* que construíram a *imagem* que se objetivava fixar da reforma – o de Malta e o de Nicolas. Entrementes, procurei perceber como foi colocado um terceiro *olhar*, aglutinador dos dois primeiros, ou seja, o institucional, o reformador, o administrativo, personificado na figura emblemática de Fernando de Azevedo.

O *corpus* documental da pesquisa foi selecionado a partir da consulta a diversas instituições de São Paulo e do Rio de Janeiro. O primeiro arquivo consultado foi o de Fernando de Azevedo, devido ao contato propiciado pela Iniciação Científica.

Idealizador da reforma da Instrução Pública no Distrito Federal no final da década de 1920, educador, sociólogo e um dos fundadores da Universidade de São Paulo, Azevedo doou seu arquivo pessoal, em março de 1970, ao Instituto de Estudos Brasileiros-USP, considerado por ele, em suas memórias, como o mais adequado para depositar seu acervo particular.[44]

O arquivo compõe-se de documentos que abrangem o período compreendido entre 1906 e 1974. Entretanto, a maior quantidade de material refere-se ao período de sua atuação como Diretor Geral da Instrução Pública do Distrito Federal, de 1927 a 1930. Para compor o conjunto documental da pesquisa foram selecionadas as 42 imagens do acervo fotográfico referentes à reforma e as encontradas nos 8.330 recortes de jornal distribuídos em nove álbuns e nos *Boletins de Educação Pública*[45], que também integram a documentação examinada.

O acervo possui ainda manuscritos de livros, artigos, palestras, conferências e discursos, e cartas, divididas entre correspondência passiva e ativa. Nessa documentação textual, também foi possível encontrar referências ao período estudado, o que permitiu estabelecer relações entre esses documentos e as fotografias.

Em São Paulo, ainda reuni documentos encontrados na Biblioteca da Faculdade de Educação da USP.

No Rio de Janeiro, cidade na qual foi realizada a reforma, concentrando, assim, maior número de documentos relacionados a este trabalho, realizei a pesquisa de campo durante três meses, em 2001. Freqüentei instituições com a finalidade de ampliar a documentação analisada durante a primeira fase de pesquisa. O projeto previa a consulta ao Arquivo Geral da Cidade e ao Museu da Imagem e do Som-RJ, mas o contato com determinados vestígios indicou a necessidade de consultar outras instituições para procurar preencher as lacunas da pesquisa. Dessa forma, a investigação estendeu-se aos arquivos das seguintes instituições: Arquivo Nacional, Biblioteca Nacional, Academia Brasileira de Letras, Museu de Arte Moderna, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e Associação Brasileira de Educação.

A visita à capital carioca, para levantamento da documentação lá existente, possibilitou também conhecer as escolas construídas durante a reforma, assim como seus respectivos entornos. A curiosidade inicial de conhecer esses espaços foi aquilatada pela averiguação das diversas possibilidades deste estudo, aumentando o interesse pelas escolas e sua importância na pesquisa.

---

[44] AZEVEDO, F. de. *História de Minha Vida*, Rio de Janeiro: Livraria José Olympio,1971. p. 231-232.
[45] Publicados trimestralmente a partir de 1930 por iniciativa da Diretoria Geral de Instrução Pública do Distrito Federal.

Inicialmente, foram visitados o Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro e o Museu da Imagem e do Som, com o objetivo de investigar a existência de outras fotografias materializadas durante a reforma.

O Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro apresentou significativa abrangência documental sobre o período da reforma. Naquela Instituição, pesquisei na Biblioteca e nos setores de Documentação Escrita e Iconográfica, este último, em grande parte, composto pela Coleção Augusto Malta. Dada a característica dos arquivos existentes, oriundos da administração municipal, em sua maioria, os documentos analisados distinguiam-se pelo aspecto oficial. Mesmo a documentação iconográfica composta pelas imagens fixadas por Augusto Malta enquadra-se nessa perspectiva, pois foram imagens produzidas por encomenda e, segundo especificações da prefeitura, durante o período em que Malta atuou como funcionário, no cargo de fotógrafo.

Dentre as fotografias da Coleção Augusto Malta, selecionei e analisei as concernentes à Instrução Pública Municipal entre os anos de 1927 e 1930. Na Biblioteca, textos com referências às escolas construídas no período, escritos por arquitetos e pesquisadores preocupados com o estudo desse patrimônio, possibilitaram a maior compreensão de aspectos arquitetônicos das obras. Finalmente, no Setor de Documentação Manuscrita, formado por documentos oficiais da prefeitura da cidade, para ali transferidos após o término de sua vigência legal, encontrei um livro de ofícios expedidos pela Diretoria Geral de Instrução Pública no ano de 1927. O exame desse material permitiu o estabelecimento de relações com algumas imagens e auxiliou no entendimento da dinâmica administrativa da reforma.

O Museu da Imagem e do Som, no que se refere ao acervo fotográfico, foi fundado a partir da Coleção Augusto Malta; conseqüentemente, é quase exclusivamente dedicado a ela, caracterizando-se pelo enorme volume documental. Possivelmente, uma das principais coleções documentais deste trabalho, a Coleção Augusto Malta foi exaustivamente analisada, assim como a documentação presente no Arquivo Geral da Cidade, também proveniente da atuação de Malta como fotógrafo contratado da prefeitura. Devido à grande quantidade de documentos, a coleção foi organizada de acordo com os temas enfocados pelas fotografias. A Instrução Pública foi amplamente documentada, assim como os demais assuntos registrados pelo fotógrafo. Em visitas às escolas municipais, Malta procurava fixar imagens do cotidiano, da infra-estrutura e da dinâmica escolar. Portanto, essas fotografias, considerando-se a sua quantidade e a diversidade de enfoques apresentados, são fundamentais para esta pesquisa.

No Arquivo Nacional, foram examinados o Arquivo pessoal de Jônathas Serrano, o Arquivo fotográfico do *Jornal da Manhã* e o Arquivo do Serviço Nacional de Estrangeiros. No primeiro procurou-se, a partir dos manuscritos encontrados acerca da temática do cinema educativo, perceber a forma pela qual o assunto era enfocado. Entretanto, os manuscritos, organizados com o objetivo de compor uma obra não concluída, não estavam datados. Possivelmente escritos num período posterior ao estudado, englobam-no, auxiliando a compreensão dos debates nele travados. No segundo, embora haja fotografias das escolas construídas durante a reforma e das demais dela participantes, os registros datam das décadas de 60 e 70, mostrando a deterioração dos prédios e acompanhando artigos sobre a decadência do ensino, sem nenhuma relação com a reforma. E, finalmente, no terceiro grupo documental examinado, deparei com significativa contribuição à pesquisa, relativa à investigação sobre o fotógrafo Nicolas Alagemovits.

Concomitantemente com o trabalho realizado com a documentação iconográfica da reforma, realizei um levantamento de dados biográficos dos fotógrafos. Se sobre Augusto Malta já existia um conjunto de informações coletadas por estudos a ele dedicados, sobre Nicolas Alagemovits as informações eram escassas, insuficientes e imprecisas. Percebida a importância desses dados para a compreensão da produção desses fotógrafos como filtros culturais, investigá-los tornou-se um aspecto relevante para o desenvolvimento da pesquisa.

Os caminhos a percorrer para a descoberta de dados em uma pesquisa são, muitas vezes, tortuosos e sem sentido; no entanto, quando o "quebra-cabeças" da pesquisa começa a ser montado e a imagem vai se compondo, os caminhos se auto-justificam. Assim, cada vestígio deixado ao investigador, pelo tempo, é uma pista em potencial desta *imagem*. Acompanhar esse percurso auxilia na compreensão metodológica dos passos do pesquisador; além disso, torna mais fundamentada a leitura inicial do trabalho apresentado. Nesse sentido, optei por descrever tal processo. Partindo de informações tão escassas sobre o fotógrafo, cada uma delas deveria ser investigada. Conhecendo a existência de um retrato da autoria de Nicolas Alagemovits, do escritor Cassiano Ricardo trajando o fardão da Academia Brasileira de Letras[46], procurei pesquisar nessa instituição algum indício sobre o fotógrafo.

Ao realizar a investigação no Centro de Documentação da Academia, organizado segundo critérios que privilegiam os acadêmicos e sua produção, constatei a existência de outros retratos de acadêmicos por ele realizados entre 1931 e 1939. Oliveira Vianna, Osvaldo Orico, Múcio Leão, José Carlos Macedo Soares e Viriato Correia foram retratados pelo fotógrafo. Em tais registros, os acadêmicos, assim como Cassiano Ricardo, foram retratados,

[46] Encontrado em um acervo pessoal de um dos familiares do escritor.

muito provavelmente, no dia de suas posses, trajando o fardão e empunhando os demais acessórios da vestimenta característica da Academia. Todos os retratos, além de assinados por Nicolas, apresentam-se fiéis à sua expressão, baseada no contraste entre sombra e luz e na predileção pelo perfil e semiperfil. Praticamente todas as fotos encontradas estavam fixadas pelo *paspartour*, muito em voga na época, acompanhado de papel de seda para a proteção da peça e da capa, invariavelmente decorada com o logotipo do estúdio fotográfico onde foi realizada, neste caso, do *Studio Nicolas,* ou da assinatura do fotógrafo, com sutis variações.[47]

A pesquisa em outras duas instituições cariocas, incorporadas à investigação no intuito de rastrear informações capazes de fornecer subsídios para a compreensão da produção de Nicolas Alagemovits, revelou-se profícua. A descoberta mais significativa ocorreu no Arquivo Nacional, onde estavam arquivados os documentos relativos ao registro de estrangeiro do fotógrafo, processo interrompido por sua morte prematura. Nessa documentaão foi possível coletar as informações concernentes à biografia de Nicolas. Além disso, nos periódicos da década de 20, encontrados na Biblioteca Nacional, há, conforme foi possível constatar, publicações de diversos retratos de sua autoria. Ainda naquela instituição, outra referência ao fotógrafo foi encontrada na Revista *Photogramma,* órgão oficial do Photo Club Brasileiro, associação à qual ele estava vinculado. Após o exame, considerou-se fundamental o estudo da revista para a compreensão da importância e abrangência atribuída à fotografia, na época.

A partir dessas referências, constituiu-se uma rede de informações que possibilitou analisar a produção fotográfica de autoria de Nicolas e as influências que determinaram sua expressão.

Com base nos indícios da participação de Nicolas no Photo Club, procurei informações sobre aquela associação. A única referência documental foi encontrada no Arquivo pessoal de Hermínia Nogueira Borges. Doado ao Museu de Arte Moderna (MAM), o arquivo é composto por documentos relativos à atuação de Hermínia como fotógrafa no Photo Club Brasileiro.

Na Biblioteca Nacional, procurei também investigar a questão educacional, por meio das revistas brasileiras dedicadas ao tema, no período. No Setor de Iconografia, outro objetivo foi o de ampliar a bibliografia sobre a temática imagética.

Arquivados no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, os arquivos pessoais de antigos prefeitos da cidade do Rio de Janeiro e de Diretores de Instrução Pública foram úteis

[47] Além disso, aproveitando o ensejo, examinei o acervo documental, tanto textual quanto iconográfico do acadêmico Fernando de Azevedo, e descobri que justamente o retrato do educador realizado por Nicolas encontrava-se em uma pasta dedicada a outro acadêmico, como sendo dele. Senti-me obrigada a indicar o equívoco à pessoa responsável.

para a compreensão da atuação destes no âmbito educacional da capital federal. Além disso, foi possível, após o exame da documentação daquela Instituição, perceber que o fotógrafo funcionário da prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, Augusto Malta, registrou, não só imagens das realizações da administração de Fernando de Azevedo frente à Diretoria Geral de Instrução Pública, mas também as de seus antecessores e sucessores no cargo.

Na Academia Brasileira de Educação (ABE), foram examinados os Anais de três primeiras Conferências Nacionais de Educação, realizadas respectivamente nos anos de 1927, 1929 e 1930.[48]

Terminando por compor o quadro documental deste trabalho, estão as próprias escolas construídas na reforma azevediana. Foram examinados os prédios, na condição de monumentos, e os possíveis vestígios encerrados em suas bibliotecas ou arquivos. Além disso, procurei perceber a distribuição espacial e arquitetônica das escolas, observando os ângulos escolhidos pelos fotógrafos para a fixação das imagens e os demais ângulos preteridos, bem como todo o conjunto.

Em um exame geral, averigüei que, apesar de existir uma preocupação com a preservação física dos prédios, sendo quase todos tombados pelo patrimônio público, as informações e referências acerca de sua história foram se perdendo ao longo dos anos, imersas nas atividades do cotidiano escolar. Um exemplo contundente é o do outrora amplamente utilizado em pesquisas, Arquivo da Escola Normal (hoje Instituto de Educação), que se encontra completamente desorganizado e descuidado. Dessa forma, o material apurado na "garimpagem" foi inexpressivo. Refletindo rapidamente acerca dessa constatação, concluí que a preocupação com a memória escolar, principal base para o desenvolvimento de pesquisas no campo de História da Educação, tem sido, em alguns casos, preterida. Percebem-se alguns esforços isolados, sem o apoio institucional, como no caso da Escola Uruguai. Disso resulta grande parte da dificuldade de levar a termo trabalhos nessa área do conhecimento.

Foram visitadas as escolas construídas a partir do projeto Reformador, além de duas outras que mantêm relação com esse conjunto.

No primeiro grupo, referente às escolas construídas, a pesquisa abrangeu todas. No Instituto de Educação (antiga Escola Normal), a investigação revelou-se profícua quanto à análise do espaço enfocado de forma cuidadosa e extensa pelos dois fotógrafos, visto que, dentre todos os projetos, esse foi o alvo de maior empenho por parte dos reformadores. Como já mencionado, no arquivo não foi possível encontrar documentação de interesse.

---

[48] Além da contribuição que o material encontrado significou à pesquisa, a freqüência à ABE possibilitou o contato com Arlete de Oliveira e Silva, responsável pelo acervo que conviveu com os educadores artífices da reforma.

Apesar de não funcionar mais com o fim ao qual foi destinada na sua construção, pois atualmente abriga a sede do Jardim Zoológico da cidade, a Escola Antonio Prado Júnior, que teve seu nome transferido para outra escola, como o caso da Escola Argentina (hoje Escola Sarmiento), também foi alvo de exame, no que se refere à distribuição espacial e aos aspectos arquitetônicos. Devido ao remanejamento da utilização do espaço, o prédio foi alterado em alguns aspectos, tendo parte de suas estruturas externas, como a pérgula, demolidas. Entretanto, as partes remanescentes encontram-se relativamente preservadas, e alguns elementos foram mantidos, como o sino, localizado no pátio interno.

A visita às escolas teve, como um dos objetivos, vivenciar o espaço, no intuito de melhor analisar as imagens fixadas pelos dois fotógrafos e os enquadramentos por eles realizados. O pátio interno da antiga Escola de Débeis, como também era chamada a escola Prado Júnior, em particular, é um espaço relevante para a pesquisa, quanto ao aspecto relativo à comparação entre os dois olhares, pois é desse lugar que temos um dos únicos exemplos de fotografias de Malta e Nicolas do mesmo local, enfocando quase o mesmo ângulo. Isso permite estabelecer diferenças e semelhanças entre as duas expressões. Não que o conjunto das demais fotografias não o permita, mas um caso como este auxilia no estabelecimento de características pontuais de cada expressão e na pesquisa em torno do motivo que levou Azevedo a contratar Nicolas.

A pesquisa na Escola Municipal Sarmiento (antiga Escola Argentina) desdobrou-se, devido à mudança da escola, em outubro de 1934, para o prédio construído durante a gestão de Anísio Teixeira na Secretaria de Educação[49] (antiga Diretoria Geral de Instrução Pública), transferindo-se toda a documentação, juntamente com o corpo administrativo e o nome, para a Avenida 28 de Setembro, em Vila Isabel. O prédio do Engenho Novo passou a denominar-se Escola Sarmiento, em homenagem ao educador, ministro, diplomata e Presidente da República da Argentina, guardando, assim, relação com o antigo nome. Da antiga Escola Argentina restou o prédio, atualmente restaurado, conforme indicações na planta, retomando inclusive a cor original, um tom ocre.[50]

Há, na escola, um pequeno histórico do prédio, elaborado por alunos, com o auxílio de uma professora preocupada com a preservação da história da escola. Embora sucinto, o

---

[49] Assim como foi para Fernando de Azevedo, para Anísio Teixeira a situação das edificações escolares representava um grave problema que deveria ser solucionado para permitir condições de realização de uma ampla reforma educacional. Dessa forma, foram construídos 25 prédios escolares entre os anos de 1934 e 1935, divididos em seis tipos diferentes: tipo mínimo, escola nuclear, escolas-parques, escola Platoon de 25, 16 e de 12 classes. Ver: OLIVEIRA. Beatriz Santos de. *Modernidade oficial: a arquitetura das escolas públicas do Distrito Federal (1928-1940).* São Paulo: Dissertação de mestrado da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 1991. p. 151 e 153.

[50] O Decreto nº 9.414, de 21 de junho de 1990, determinou o tombamento provisório do prédio em estilo neocolonial.

histórico informa acerca do tombamento e das características do prédio. Com base em depoimentos de ex-funcionários, apurou-se que, na década de 60, data de uma fotografia aérea da escola e de seu entorno, houve uma reforma, na qual os elevadores foram desativados e o muro frontal, modificado. Na década de 70, nova reforma alterou outras características do prédio, tais como: o piso das salas, originalmente de madeira, que foi trocado pelo chamado "piso de alta resistência"; as entradas de acesso à escola, que foram alteradas devido à construção de um muro lateral, e; os vasos de mármore, que foram transferidos do pátio para as laterais da porta principal.

Os painéis, produzidos em azulejos e localizados na fachada frontal, nas laterais da entrada da escola, são da autoria de Giovanni Martinelli, escultor, pintor e ceramista da Cia. Cerâmica Brasileira. O painel do lado esquerdo foi decorado com o Mapa do Distrito Federal, uma ampliação da Carta do Serviço Geográfico Militar. O do lado direito apresenta o Mapa do Brasil, realizado a partir da ampliação da Carta Organizada pelo Clube de Engenharia, no ano de 1922.

Em novembro de 1996, seis anos após o tombamento provisório, iniciou-se outra reforma, esta com o objetivo de restaurar aspectos originais do prédio, que foram alterados nas reformas anteriores. Além disso, foram restaurados detalhes arquitetônicos que sofreram a ação do tempo ou de vandalismo, como exemplo mais contundente, os painéis, que se encontravam pichados e incompletos, devido à queda de alguns azulejos, os quais foram repostos.

Imagem 1 - Painel da Escola Sarmiento, antiga Escola Argentina. Mapa do Brasil

Nesta fotografia, é possível perceber os azulejos repostos e visualizar a cor original recolocada na restauração realizada em 1996. O apuro estético transparece mais claramente na moldura, trabalhada com volutas nas cores da bandeira nacional. A disposição dos painéis com os mapas do Brasil e do Distrito Federal, na fachada da Escola Sarmiento (antiga Escola Argentina) e da Escola Uruguai, denota o caráter didático dos prédios, destinados à educação.

A Escola Municipal Uruguai, construída segundo os mesmos padrões da Escola Argentina, revela hoje sutis diferenças, decorrentes das diversas administrações e do uso do espaço durante os anos. Além disso, observa-se, na Escola Uruguai, uma preocupação diferente com a memória, revelada na confecção de placas comemorativas, na constituição de uma galeria de fotos de antigas diretoras, e na realização anual de comemoração do aniversário da escola, com ampla participação da comunidade e da Embaixada do Uruguai, país patrono da escola, e, inclusive, o registro sistemático dessa festividade. A escola conta

ainda com parte do mobiliário original, exposto no saguão de entrada juntamente com os troféus conquistados em diversas modalidades esportivas e culturais.

Imagem 2 – Escola Municipal Uruguai, fachada atual

A escola na qual se percebe maior descaso com o prédio e sua memória institucional é a Escola Municipal Estados Unidos, cuja fachada ainda se encontra pichada, e não se observa movimento de preservação e/ou restauração do prédio. O único aspecto arquitetônico que recebeu tal cuidado foram os painéis que, vítimas de vandalismo, foram restaurados.

Assim como as escolas Sarmiento e Uruguai, a Escola Estados Unidos apresenta painéis azulejados; entretanto, diferentemente dos demais, estes foram decorados com referências brasileiras, como índios e animais tropicais emoldurando os mapas do Distrito Federal e do Brasil. Ao contrário das outras duas escolas, nas quais eles se localizam na fachada, nesta os painéis estão situados no saguão de entrada, que se torna diminuído ante a magnificência do trabalho artístico. Um dos pontos que me chamou a atenção, durante a visita à escola, foi uma fotografia afixada na sala dos professores. Esta imagem, juntamente com a encontrada na Escola Rivadávia Corrêa, provocou-me reflexão acerca da permanência dessas fotografias nas escolas e de seu papel na formação de um imaginário coletivo vinculado à relação afetiva com as escolas, e de suas histórias, das fotografias em particular e das escolas, narradas a partir dessas imagens.

Imagem 3 - Escola Municipal Estados Unidos. Fotografia afixada na sala dos professores.

A autoria da fotografia afixada na parede da Escola Municipal Estados Unidos, embora não possa ser comprovada, devido à ausência de assinatura, devido ao estilo poderia ser um registro de Nicolas. Com base na observação de que na fotografia estão ausentes as árvores que hoje substituem o antigo jardim, é possível inferir que a imagem tenha sido registrada na época da construção do prédio, quando as árvores ainda não tinham tido tempo suficiente para crescer, atingindo o porte de hoje.

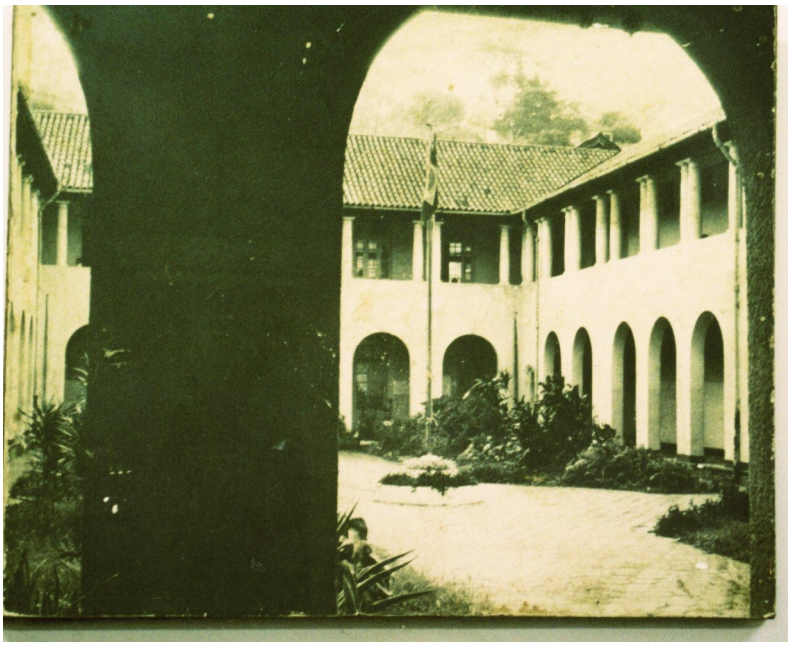

Imagem 4 - Escola Municipal Estados Unidos.
Fotografia atribuída a Nicolas Alagemovits.

Esta imagem marca a passagem do tempo, o que foi e o que é, uma das formas pelas quais a fotografia é percebida e utilizada. Notando meu interesse pela imagem, a diretora teceu um comentário acerca da fatalidade da perda de um jardim tão bonito. Emoldurado pela arcada do pátio coberto, o jardim interno, enquanto espaço arquitetônico permanece inalterado, conforme se verifica, em comparação às imagens fixadas quando da ocasião da visita à escola.

Imagem 5 – Escola Municipal Estados Unidos, pátio interno atualmente.

Utilizada como ornamento na sala dos professores, a imagem também desperta o sentimento de orgulho pela escola. Uma das professoras comentou sobre a beleza da imagem, ressaltando que existiam imagens mais belas, ainda que mais recentes.

No segundo grupo, há a Escola Municipal Rivadávia Correa, na qual foi construído um anexo durante a reforma azevediana, e a Escola Municipal Orsina da Fonseca, na qual há um conjunto significativo de imagens de autoria de Augusto Malta relativas ao período da reforma. Na primeira, constatou-se que havia anteriormente um arquivo fotográfico formado por registros de Augusto Malta, conforme relatou a diretora Benevenuta Ribeiro, por ocasião do aniversário de 25 anos da escola.[51]

A partir desta verificação, e da constante atividade desenvolvida pelas alunas da escola, estimuladas pelo prestígio de que a instituição gozava, deduz-se a riqueza de tal acervo. Entretanto, este conjunto documental não se encontra mais na escola, tendo sido dispersado ao longo dos anos, assim como o mobiliário, leiloado na década de 70 por um de seus diretores, que temia que a escola fosse invadida por ladrões à procura daquele patrimônio.

[51] RIBEIRO, Benevenuta. *A Escola Rivadávia Corrêa e os vultos que a ela se vincularam.* In: "Comemoração do 25º. aniversário da Escola Técnica Secundária Rivadávia Corrêa", Oficina Gráfica da Secretaria Geral de Educação e Cultura, Rio de Janeiro, 1939.

Imagem 6 - Escola Municipal Rivadávia Corrêa. Retrato de Benevenuta Ribeiro afixado na secretaria da escola.

No que se refere à fotografia mencionada, de acordo com o depoimento da atual diretora da Escola Municipal Rivadávia Corrêa, o retrato da antiga diretora, Benevenuta Ribeiro, foi colocado na parede pela própria retratada. O retrato, realizado por Augusto Malta, fixa a imagem da mulher que durante décadas esteve à frente da direção da escola, atuando desde a sua fundação até a comemoração de seus 30 anos.

O retrato, fixado na sala da secretaria da escola, representa a presença da própria retratada. Como se a sua presença fosse perpétua; apesar de o corpo ter perecido, sua imagem o substitui no papel de zelar pela escola.[52]

A permanência dessas imagens nas paredes das respectivas escolas significa, principalmente, uma permanência de sua importância e da construção, ao longo do tempo, de um imaginário em torno delas, incorporadas como parte da própria escola, como parte da arquitetura, sem as quais a escola perderia uma parcela de sua identidade. Isso fica mais patente no caso da Escola Rivadávia Corrêa, onde há acentuada preocupação com a permanência dessa imagem em seu devido lugar. Explica-se. No período da reforma foi construído um prédio anexo ao antigo, com cinco andares. Hoje, a escola está instalada justamente neste segundo prédio, e o primeiro encontra-se em fase de restauração, para

[52] Na escola, há a lenda de que a diretora, depois de seu falecimento, passou a velar por aquele espaço assumido como seu, o qual dirigiu como a sua própria casa e de onde saiu para morrer, pois, após sua tardia aposentadoria, usufruiu dela apenas alguns dias, falecendo em seguida. Benevenuta Ribeiro foi diretora da Escola Rivadávia Corrêa de 1913 a 1961.

abrigar o Centro de Referência da Educação, sendo, portanto, desativado de sua função precípua. O retrato em questão deverá ser tratado como objeto museológico, dada sua importância histórica, e incorporará o acervo do Centro. Para o seu lugar será providenciada uma réplica.

A Escola Orsina da Fonseca, apesar de não conservar as características arquitetônicas de sua construção, num período anterior ao da reforma, mantém parte do mobiliário original, disposto por toda a escola, e um bom acervo fotográfico do período, embora não preservado de forma adequada.

Ainda com relação à freqüência às escolas municipais cariocas, convém informar que esta só foi possível mediante autorização da Secretaria Municipal de Educação. No ato de recebimento da autorização, a pesquisadora comprometeu-se a respeitar a rotina das escolas e a divulgar os resultados da pesquisa.

Para pesquisa nas escolas, obtivemos também, com presteza e empenho, o auxílio da equipe do Centro de Referência da Educação Pública da cidade do Rio de Janeiro, atualmente sediado na Prefeitura, o qual, como já foi dito, deverá instalar-se definitivamente no antigo prédio da escola Rivadávia Corrêa, findas as reformas e restaurações em curso.

Dada a grande quantidade de imagens da reforma revelada pela pesquisa, realizei um esforço para mapear todas as imagens da reforma produzidas por Malta e Nicolas. Esse levantamento constituiu apenas um instrumento de pesquisa, pois, dada a sua abrangência, não seria possível – e nem há essa pretensão – esgotar a análise das imagens produzidas na reforma educacional estudada. Portanto, o levantamento serviu como base norteadora da análise, e optei por anexá-lo ao trabalho com o intuito de disponibilizá-lo como instrumento de pesquisa auxiliar para futuros estudos sobre o tema.

Na organização pretendida para o trabalho, o texto foi dividido e desenvolvido em três capítulos. No primeiro, ***O olhar oficial,*** procurei refletir sobre a relevância e a função da imagem na reforma educacional e na capital federal, durante a década de 20. Para tanto, examinei os discursos produzidos pelos responsáveis pela renovação educacional, investigando suas concepções e projetos, bem como a conjuntura social e cultural vivida pela cidade do Rio de Janeiro, no período. Tal conjuntura pode ter sido incorporada e refletida pelo projeto de renovação educacional. É precisamente essa relação um dos focos de maior interesse neste exame. Portanto, para compreender a visualidade na reforma e sua importância, é necessário pesquisar sua relação com a época e localizá-la. Aspectos culturais do período na cidade do Rio de Janeiro foram investigados com o intuito de estudar a tradição fotográfica da capital federal. Foram investigados também aspectos relativos à fotografia,

técnica ainda tida como inovadora e percebida como moderna, devido a sua inserção no período e por ser o objeto desta pesquisa.

Com esses objetivos, foram examinadas as teses relativas a aspectos visuais apresentadas nos primeiros Congressos realizados pela Associação Brasileira de Educação, em 1927, 1928, 1929 e 1930; o plano Agache, projetado por Alfred Agache, para a reurbanização da cidade do Rio de Janeiro, por encomenda do prefeito Prado Júnior; as fotografias relativas à reforma produzidas por Augusto Malta e Nicolas Alagemovits, e; argumentações e reflexões dos artífices da reforma publicados em jornais, livros e revistas do período. Este capítulo compreende também o estudo da trajetória jornalística de Fernando de Azevedo, com o intuito de investigar a cultura jornalística do educador e suas possíveis influências em sua atuação no cargo de Diretor Geral de Instrução Pública.

No segundo capítulo, ***Um outro olhar: por que Nicolas?***, busquei compreender a escolha do fotógrafo Nicolas Alagemovits para fazer contraponto ao olhar do fotógrafo da prefeitura, Augusto Malta, na construção da imagem da reforma educacional empreendida por Azevedo. Ao iniciar a pesquisa sobre a trajetória de Nicolas, descobri, entre outros aspectos, sua vinculação ao movimento pictorialista, que apregoava a fotografia como uma das belas artes. Seguindo essa indicação, procurei historicizar a noção de fotografia como arte, hoje consolidada, mas, no período em questão, um foco de acirrado debate. Havia a clara distinção entre fotografia como documento e prova do real e como forma de expressão artística. A foto-arte era praticada por fotógrafos profissionais e comprometidos com o objetivo de produzir arte utilizando a técnica fotográfica. A vinculação de Nicolas ao pictorialismo pôde ser desvendada após exame da revista *Photogramma*, criada e mantida pelo Photo Club Brasileiro. A inserção de Malta nesse movimento, ainda que menos comprometida, também foi examinada. Este capítulo engloba ainda a apresentação e a análise da trajetória de Nicolas e os espaços nos quais o artista-fotógrafo atuava.

Para o terceiro e último capítulo, ***A construção de representações,*** foi destinada a análise da produção e da divulgação das imagens da reforma azevediana. Considerando que os registros de Nicolas restringiram-se aos prédios escolares construídos durante a reforma, para melhor compreender essas fotografias estudei a relação entre fotografia e arquitetura. A divulgação das fotografias produzidas, tanto por Nicolas, quanto por Malta, foi examinada com o intuito de comprovar a hipótese de seu uso como peças de propaganda da reforma, na imprensa. Além dos jornais da grande imprensa, essas imagens foram publicadas também no *Boletim de Educação Pública,* periódico criado para divulgar as realizações da reforma.