



## Contribuições da iconografia de Boris Kossoy e da iconologia de Erwin Panofsky para a pesquisa em História da Educação<sup>1</sup>

The contributions of Boris Kossoy's iconography and Erwin Panofsky's iconology to the History of Education survey

Contribuciones de la iconografía de Boris Kossoy y la iconología de Erwin Panofsky a la investigación en Historia de la Educación

Júlio Resende Costa

Centro Estadual de Educação Continuada Monsenhor Geraldo Mendes Vasconcelos (Brasil)

<https://orcid.org/0000-0001-7953-6665>

<http://lattes.cnpq.br/7338976171385170>

[jresendecosta@gmail.com](mailto:jresendecosta@gmail.com)

Sônia Maria dos Santos

Universidade Federal de Uberlândia (Brasil)

<https://orcid.org/0000-0002-7217-1576>

<http://lattes.cnpq.br/9281057859793276>

[soniaufu@gmail.com](mailto:soniaufu@gmail.com)

### Resumo

A análise da fotografia como documento insere-se no campo da História Social e da História das Mentalidades. O artigo situa a importância das fontes iconográficas no contexto da pesquisa em história da educação. A iconografia não rivaliza nem nega outras fontes, mas articula-se com elas, fornecendo informações inéditas, nem sempre encontradas nos documentos clássicos. O texto traz uma discussão metodológica sobre a utilização de fotografias na pesquisa historiográfica. Propõe e foca no alinhamento de duas perspectivas de análise fotográfica: a iconografia de Boris Kossoy e a iconologia de Erwin Panofsky, em diálogo com as análises de Ana Maria Mauad, Solange Ferraz de Lima, Vânia Carneiro de Carvalho e Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses. Em conjunto, a iconografia e a iconologia abrem novos espectros de abordagem, análise e interpretação da história. As duas técnicas contribuem para a decifração do conteúdo imagético. As fotografias não são recursos alegóricos. Carregam simbologias, representações e significados que não podem ser desprezados pela historiografia da educação. Não é o quantitativo de imagens arroladas no estudo que confere qualidade à pesquisa, mas o esforço interpretativo do pesquisador na busca das relações causais dos fenômenos históricos que podem ser encontradas no artefato fotográfico.

**Palavras-chave:** Fotografia. Iconografia. Iconologia.

<sup>1</sup> Este artigo foi extraído de uma seção de minha tese de doutoramento em Educação, defendida em 2022, na Faculdade de Educação da Universidade Federal de Uberlândia.

## Abstract

The analysis of photography as a document falls within the field of Social History and the History of Mentalities. The article situates the importance of the iconographical sources in the context of the research in the History of Education. Iconography does not rival nor deny other sources, however articulate itself with them, providing unpublished information, which is not always found in classical documents. The text brings along the methodological discussion about the use of photography in the historiographic research. It also moves to alignment two analysis of photograph perspectives: Boris Kossoy's iconography and Erwin Panofsky's iconology, in dialogue with the conceptions of Ana Maria Mauad, Solange Ferraz de Lima, Vânia Carneiro de Carvalho and Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses. Together, iconography and iconology open new spectra of approach, analysis, and interpretation of history, contributing to the deciphering of imagetic content. The two techniques aim to contributing with the image content decoding. Photographs are not allegorical resources. They carry symbolisms, representations, and meanings that cannot be disregarded by the historiography of education. It is not about the images quantitative enrolled in the survey that bestow the research attributes, but the interpretative endeavor of the researcher in the quest for historical phenomenon casual link which can be found in the photographic artifact.

**Keywords:** Photography. Iconography. Iconology.

## Resumen

La análisis de la fotografía como documento se inserta en el campo de la Historia Social y de la Historia de las Mentalidades. El artículo sitúa la importancia de las fuentes iconográficas en el contexto de la investigación en historia de la educación. La iconografía no rivaliza ni niega otras fuentes, sino que se articula con ellas, aportando una información inédita, no siempre encontrada en los documentos clásicos. El texto trae una discusión metodológica sobre el uso de fotografías en la investigación historiográfica. Propone la alineación de dos perspectivas de análisis fotográfica: la iconografía de Boris Kossoy y la iconología de Erwin Panofsky, en diálogo con las concepciones de Ana Maria Mauad, Solange Ferraz de Lima, Vânia Carneiro de Carvalho y Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses. Juntas, la iconografía y la iconología abren nuevos espectros de enfoque, análisis e interpretación de la historia y contribuyen a la decodificación del contenido imagético. Las dos técnicas contribuyen a descifrar el contenido de la imagen. Las fotografías no son recursos alegóricos. Llevan simbologías, representaciones y significados que no pueden ser ignorados por la historiografía de la educación. No es la cantidad de imágenes incluidas en el estudio lo que da calidad a la investigación, sino el esfuerzo interpretativo del investigador en la búsqueda de las relaciones causales de los fenómenos históricos que se pueden encontrar en el artefacto fotográfico.

**Palabras Clave:** Fotografía. Iconografía. Iconología.

Recebido: 11/10/2024

Aprovado: 15/02/2025

## Apontamentos iniciais

A percepção se transforma em experiência quando se liga a lembranças sensoriais do passado [...]. Nessa situação de ‘crise na percepção’, a questão já não é educar o ouvido rude para ouvir música, mas devolver a audição. Já não se trata de treinar o olho para ver a beleza, mas de restabelecer a ‘perceptibilidade’ (BUCK-MORSS, 2012, p. 169).

A citação de Susan Buck-Morss<sup>2</sup> nos pareceu adequada para iniciar a abordagem da iconografia e sua importância para a pesquisa na história da educação. Ao trazer elementos imagéticos para o arcabouço de fontes a serem analisadas pelo pesquisador, a iconografia pode dar uma inestimável contribuição ao estudo, pois abre novas perspectivas de análise e novos espectros de interpretação do fenômeno histórico.

A fotografia não deve ser considerada um componente ilustrativo, uma alegoria a ser integrada ao trabalho. Ela não significa o mero congelamento de uma cena capturada no tempo e no espaço pelo clique de um fotógrafo. A imagem fotográfica está impregnada de enredos históricos próprios. Na opinião de Oliveira e Nunes (2010, p. 309), “a imagem, como produto social, é decorrente da mentalidade coletiva. Sua compreensão favorece o conhecimento acerca de muitas questões que foram relevantes nos diferentes contextos sociais”.

Seguindo esse raciocínio, as fotografias carregam simbologias, representações e significados imbricados na trama que o historiador procura desvendar. Por essa razão, “a cena é o que conhecemos como o congelamento de um momento que pode representar um acontecimento; designa também o espaço do acontecimento” (CARVALHO; LIMA, 2012, p. 61).

Todas as imagens, em todo o caso, têm sua razão de ser, exprimem e comunicam sentidos, estão carregadas de valores simbólicos, cumprem funções religiosas, políticas ou ideológicas, prestam-se a usos pedagógicos e mesmo mágicos. Isso quer dizer que participam plenamente do funcionamento e da reprodução das sociedades presentes e passadas (SCHIMITT, 2007, p. 11).

A análise dos artefatos imagéticos não é uma aventura lúdica. Meneses (2003a) adverte que o estudo das imagens requer abordagem ampla, que percorra todas as etapas de sua existência: desde sua criação e difusão até seu consumo e impacto social. No entanto, isso não implica que a pesquisa deva resultar em um compêndio exaustivo. Além disso, cada elemento do processo pode apresentar variações significativas, impossibilitando a formulação antecipada de um modelo único de análise. De qualquer maneira, torna-se inviável insistir em examinar a imagem isoladamente, sem considerar sua trajetória, inserção social e as múltiplas camadas de sentidos e significados que a acompanham ao longo do tempo, uma vez que “as imagens são registros históricos que, como as demais fontes, não podem ser analisadas fora de seu contexto histórico” (OLIVEIRA; NUNES, 2010, p. 312).

<sup>2</sup> Professora Emérita de Filosofia Política e Teoria Social na Cornell University (Estados Unidos). Sua produção, interdisciplinar, engloba os campos de História da Arte, Estudos Visuais, História, Filosofia, Estudos Culturais, Arquitetura e Literatura. Entre seus livros, destacam-se *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and The Arcades Project* (1989), *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West* e *Hegel, Haiti, and Universal History* (2002).

Segundo Mauad e Lopes (2014), as imagens estão intrinsecamente ligadas aos processos históricos, moldadas por diferentes formas e possibilidades que estes oferecem. Mediada pela percepção visual, sua existência origina representações em múltiplos suportes que influenciam a construção do conhecimento. Os regimes de visualidade delimitam o alcance da percepção e determinam os parâmetros da produção histórica, pois “o termo imagem pode ser no âmbito material ou no mental. O pensamento constitui o que podemos chamar de imagem mental, a qual é condição para a constituição da imagem material” (OLIVEIRA; NUNES, 2010, p. 308).

As imagens não apenas documentam eventos históricos, mas também participam ativamente da construção da História, tornando-se tanto objeto quanto meio de sua elaboração: “os regimes visuais são capazes de agenciar os sentidos da História, ou seja, não haveria uma história por detrás das imagens, mas uma história das imagens e com imagens” (MAUAD; LOPES, 2014, p. 283-284).

De acordo com Mauad (2025), caso não sejam conduzidas investigações adicionais sobre um artefato fotográfico, esse corpo de informações permanecerá no âmbito da especulação. Tal constatação nos instiga a refletir sobre o fato de que as imagens fotográficas, por si só, não constituem provas e, para que possam ser reconhecidas como documentos históricos, é fundamental que sejam analisadas no contexto de uma vivência histórica que se manifesta em distintas temporalidades.

*Sin avanzar en la investigación, este conjunto de datos permanecería en el campo de meras conjeturas. Esto nos lleva a reflexionar en que las fotografías no son evidencia en sí mismas y, para convertirse en documentos históricos, es necesario que las indaguemos como parte de una experiencia histórica que tiene lugar en diferentes momentos: el contexto de su producción dentro de los circuitos sociales de la cultura visual; su almacenamiento en archivos fotográficos como garantía de su permanencia como documento visual de una época; y su inscripción en otras situaciones y contextos (MAUAD, 2025, p. 25).*

Os documentos iconográficos que integram o catálogo de fontes selecionadas para a realização de um estudo não devem ser menosprezados nos estudos qualitativos sobre história da educação, em especial aqueles que apresentam vestígios que possam contribuir para a recomposição do fenômeno histórico pretérito e, consequentemente, para a historiografia da educação.

Sem relativizar a importância de outros documentos, a iconografia traz imagens preciosas para ampliar a compreensão de uma temática a ser investigada, pois “sabemos que a vida quotidiana salta à nossa vista como ‘imagens’ ou impressões que podem ser investigadas” (MARTINS, 1998, p. 92).

As fontes fotográficas são uma possibilidade de investigação e descoberta que promete frutos na medida em que se tenta sistematizar suas informações, estabelecer metodologias adequadas de pesquisa e análise para a decifração de seus conteúdos e, por consequência, da realidade que os originou (KOSSOY, 2012, p. 34).

Para auxiliar a compreensão da tessitura pela qual a história da educação foi tecida, o acervo de fotografias que compõe o rol de documentos iconográficos selecionados pelo historiador deve apresentar aderência ao tema investigado. Os documentos imagéticos arrolados devem estar bem articulados com a investigação, guardando estreita relação com seu objeto, problema e objetivo. O recorte temporal e a delimitação espacial em que tais artefatos foram produzidos também devem apresentar aderência à pesquisa.

## Documentos fotográficos: aspectos conceituais e técnicos

A iconografia pode alimentar um cenário de dados e informações visuais que permitem compreender melhor o passado em suas múltiplas dimensões sociais (KOSSOY, 2012). Por esse motivo, não deve ser ignorada pelo pesquisador que busca abordagem e análise mais qualitativas para seu problema de estudo e uma compreensão mais aproximada do que realmente ocorreu no passado, pois:

Se os arquivos são fundamentais para o trabalho dos historiadores, eles estão longe de ser suficientes para fornecer tudo o que os historiadores necessitam para o seu trabalho. Na verdade, a questão de pesquisar ou não em fontes de arquivos tem muito mais a ver com o objeto ou com os problemas históricos que estão sendo examinados do que qualquer outra coisa (BARROS, 2012, p. 131).

As fontes iconográficas, assim como as outras, não podem ser escolhidas aleatoriamente. Devem ser cuidadosamente selecionadas, estar contextualizadas e articuladas com o objeto, o problema de pesquisa e o objetivo definido para o estudo. O que transforma uma imagem em documento, é o interesse, a curiosidade e a acuidade investigativa do historiador. Desse pressuposto, decorre a importância da conservação de fontes imagéticas, pois:

Considerando-se que as fontes são o ponto de origem, a base e o ponto de apoio para a produção historiográfica que nos permite atingir o conhecimento da história da educação brasileira, releva de importância o desenvolvimento de uma preocupação intencional e coletiva com a geração, manutenção, organização, disponibilização e preservação das múltiplas formas de fontes da história da educação brasileira (SAVIANI, 2006, p. 33).

Para Berger (2000, p. 12), “uma imagem pode ultrapassar em duração aquilo que ela representava.” Nesse sentido, Kossoy (2012) reitera que o conteúdo da fotografia apresenta dois momentos distintos a serem considerados e analisados: o primeiro, relacionado ao recorte e paralisação do tempo histórico, e o segundo, caracterizado pelo dinamismo e pelo movimento do que supostamente, estava inerte. Ou seja, a fotografia carrega consigo a ideia de uma nova realidade, para além da interrupção da vida no tempo. Não é passado, presente nem futuro. A fotografia é, ao mesmo tempo, as três coisas simultaneamente:

Toda fotografia representa em seu conteúdo uma *interrupção* do tempo e, portanto, da vida. O fragmento selecionado do real, a partir do instante em que foi registrado, permanecerá para sempre *interrompido* e *isolado* na bidimensão da superfície sensível. Um fotograma de um assunto do real, sem outros fotogramas a lhe darem sentido: um fotograma apenas, sem antes, nem depois. Sem antes, nem depois; é este um dos aspectos mais fascinantes em termos do instante contínuo recortado da vida que se confunde com o nascimento do descontínuo do documento. A partir do momento em que o processo se completa, a fotografia carregará em si aquele fragmento congelado da cena passada materializado iconograficamente (KOSSOY, 2012, p. 46, grifos do autor).

As fotografias, quadros artísticos ou outros tipos de imagem sempre exerceram um certo fetiche na humanidade. Seja pela voz muda que emana da imagem retratada, pela expressão misteriosa e enigmática da efígie estampada, ou ainda pela incansável tentativa de decifrar o que se passava no momento exato em que aquela imagem foi produzida.

É fascinante o poder representativo da ‘imagem’, gerador de múltiplos discursos e análises, mesmo mostrando-se refratárias às teorias e metodologias desenvolvidas para a comunicação verbal. As ‘imagens’ configuram um espaço significativo do trabalho do historiador enquanto fontes, enquanto processo e metodologia de registro e arquivo documentais, ou mesmo como uma forma e ‘escrita’ historiográfica (MARTINS, 1998, p. 88).

As imagens e as fotografias descrevem, voluntária ou involuntariamente, os pensamentos e as atividades ordinárias da sociedade. Situam-se, na pesquisa em história da educação, como insumo catalisador de novas análises, interpretações e conclusões acerca do fenômeno investigado. Dependendo do objeto de estudo e do problema de pesquisa, outros documentos talvez não consigam subsidiar, satisfatoriamente, as análises do pesquisador:

Creemos que a utilização da iconografia e da ‘imagem’ reforçam a descrição e a interpretação das ideias, a análise à vida quotidiana e biográfica, assemelhando-se aos círculos que se expandem à volta de uma pedra lançada na água no processo de investigação. A imagem ilustra as dificuldades sentidas na investigação empírica, isto é, as dificuldades relativas à apreensão das facetas do quotidiano, ao manter uma ‘distância no tempo’ (MARTINS, 1998, p. 89).

A iconografia contribui para a apreensão e compreensão de um contexto que, nem sempre, foi palco da vida do historiador. A leitura, a análise pormenorizada e detalhada de uma fotografia permite ao pesquisador desvendar muitos enigmas do cotidiano escolar. Não raro, o dia a dia em uma escola acabou sendo omitido pelas fontes documentais e, na pior das hipóteses, desprezado como um elemento altamente significativo para compreender os processos e as relações que se estabeleciam dentro do espaço escolar:

As fontes audiovisuais estão condenadas a servir de ‘pré-texto’ aos acontecimentos, às circunstâncias, às acções sociais do ‘quotidiano’, exercendo no investigador uma influência activa. Elas assumem-se na investigação histórico-educativa, não só como fontes de informação, mas fundamentalmente como fontes de estruturação do ‘quotidiano’ (MARTINS, 1998, p. 96).

Comparada com outros documentos, a fotografia<sup>3</sup> é um recurso recente, pois a primeira vez que uma imagem foi fixada em um suporte data do início do século XIX, mais precisamente em 1826, na França. Inicialmente era utilizada com a finalidade de gravar a imagem de pessoas ou famílias em uma superfície sensível à luz.

<sup>3</sup> Com base nas reflexões de Le Goff (1990), Müller (2006, p. 1) esclarece que “a fotografia [...] é entendida como um artefato social e documento/monumento que perpetua a história de indivíduos e da sociedade, a memória coletiva, e possibilita desvendar as múltiplas faces do passado. Isso desmonta a ideia de fotografia como testemunho, evidência, prova irrefutável de verdade”.

Para Benjamin (2012), o retrato (imagem do rosto) foi a temática mais privilegiada durante o surgimento da fotografia. Nesse período, a contemplação do semblante de entes queridos, falecidos ou distantes, conferiam a aura, o valor de culto da fotografia. Foi a partir do trabalho de Eugène Atget (1857-1927), ao fotografar as ruas desertas de Paris no século XIX, que o valor de exposição da fotografia se sobreponha ao valor de culto. O trabalho de Atget inseriu novos elementos para a leitura de uma imagem fotográfica, sobretudo a busca de algum vestígio que procurasse explicar o contexto de uma determinada cena: “com Atget as fotografias começam a se tornar testemunhos do processo histórico. Isso lhes confere um significado político oculto” (BENJAMIN, 2012, p. 17).

O deslocamento do eixo temático central da fotografia começou a desfocar do rosto em direção a outros cenários, para além da mera contemplação. Dos autorretratos, novas imagens foram gravadas, sob novos contextos, constituindo objetos importantes de investigação. Dessa forma, a análise de uma fotografia passou a exigir um novo olhar, uma percepção mais apurada e cuidadosa de seus elementos constitutivos para encontrar os indícios que se espera descobrir na imagem. A observação investigativa de uma fotografia passou a requerer, assim, “um determinado tipo de recepção, não sendo mais adequadas a uma contemplação descomprometida” (BENJAMIN, 2012, p. 18).

Fundamentado na obra de Jean Keim (1971), Kossoy (2012) afirma que “se é possível recuperar a vida passada, primeira realidade, e se temos, através da fotografia, uma nova prova de sua existência, há na imagem *uma nova realidade*, passada, limitada, transposta” (KOSSOY, 2012, p. 46, grifo do autor)<sup>4</sup>. A fotografia é mais que uma imagem estática, historicamente inócuas. Não está desprovida de teor ou sentido simbólico que desejou imprimir, mesmo que involuntariamente. Está impregnada de sinais, de indícios de uma realidade que podem e devem ser investigados historicamente, uma vez que “toda fotografia é um resíduo do passado. Um artefato que contém em si um fragmento determinado da realidade” (KOSSOY, 2012, p. 47).

Todavia, Meneses (2023b) salienta que, na abordagem do universo visual, o historiador frequentemente limitou sua análise à imagem, concebendo-a essencialmente como um recurso informativo. Seria pertinente, portanto, iniciar a investigação por meio de questionamentos acerca do alcance cognitivo da imagem, a fim de compreender de que maneira tem sido explorada ao longo do tempo. Mais fundamental ainda seria examinar seu papel no próprio cerne da vida social, considerando as tradições e construções culturais que caracterizam o pensamento ocidental.

A maneira como percebemos e acessamos experiências passadas é profundamente influenciada pela historicidade de nossas práticas de visualização. Mauad (2021) afirma que a dimensão histórica das práticas de tornar perceptível o mundo visível exerce uma influência incontornável sobre a maneira pela qual acessamos as vivências pretéritas. Essas experiências não apenas se registram na superfície da imagem como fragmentos de cenas vividas, mas também a permeiam como um artefato resultante e usufruído no contexto de relações sociais, trajetórias individuais, sistemas de valores e princípios que configuram o tecido social.

A fotografia é o resultado de um processo que articula uma ação humana no tempo e no espaço, subsidiada por uma tecnologia, no qual “três elementos são essenciais para a realização de uma fotografia: o *assunto*, o *fotógrafo* e a *tecnologia*”, assinala Kossoy (2012, p. 29, grifo do autor). Ao mesmo tempo, “a fotografia complementa e decorre do processo, dele se desvincula e passa a ter sua realidade própria, autônoma” (KOSSOY, 2012, p. 40).

Segundo Kossoy (2012), o ciclo completo para a produção de uma fotografia compreende: (1) os elementos constitutivos (assunto, fotógrafo e tecnologia), que reúnem o fragmento do mundo exterior que se deseja capturar (assunto); (2) o autor do registro

<sup>4</sup> Boris Kossoy (2012) extraiu este trecho da p. 64 da obra *La photographie et l'homme*, escrita por Jean Keim, publicada em 1971 pela Editora Casterman (Bélgica).

(fotógrafo); e (3) os equipamentos, técnicas e materiais fotossensíveis empregados (tecnologia). As coordenadas de situação (espaço e tempo) incluem o marco espacial (local onde foi registrada a imagem) e o marco temporal (a época ou data em que a fotografia foi obtida).

A junção dos elementos constitutivos com as coordenadas de situação resulta na fotografia, que é o registro visual fixo de um fragmento do mundo exterior. Contém elementos icônicos e informações diferentes que compõem o conteúdo gravado, conforme mostrado na Figura 1.

**Figura 1** – Síntese do ciclo de uma fotografia



**Fonte:** Imagem elaborada a partir de Kossoy (2012)

Toda fotografia se desenvola dentro de um momento histórico único, porém integrante de um contexto mais amplo, com nuances políticas, sociais, econômicas, culturais e estéticas, dentre outras. O registro fotográfico revela apenas um fragmento capturado do real, porém pode estar impregnado de indícios de uma realidade macro. A interrupção do tempo e o isolamento de apenas um fragmento de uma cena mais ampla caracterizam a primeira realidade da fotografia, sua inércia e estagnação. A partir daí, começa um novo momento: a segunda realidade, a realidade do documento. É essa realidade (nova) que interessa à pesquisa historiográfica, na medida em que a fotografia se torna, por excelência, “viva”. Para Kossoy (2012, p. 46), “inicia-se um outro processo: o da vida do documento. Este não apenas conserva a imagem do passado, faz parte do mundo”.

### **Fotografia *versus* realidade**

O avanço técnico da fotografia verificado a partir da metade do século XIX reduziu custos e democratizou a produção do retrato, que se tornou uma “necessidade” humana. O retrato abriu a possibilidade de o homem perpetuar sua imagem. No entanto, era recorrente o desejo de eternizar a própria imagem como um personagem que nunca existiu, imitando ares nobres e aristocráticos, trajes elegantes e postura austera diante da câmera. Esses princípios estéticos, embora estereotipados, eram recebidos como indicadores de posição social privilegiada e de idoneidade, mesmo que nunca o tivessem sido. O importante era ser imortalizado com a melhor aparência possível (KOSSOY, 2012). Tomando as palavras de Carvalho e Lima (2012, p. 60), encontramos:

O retrato fotográfico atendeu a uma demanda de grupos sociais em ascensão que buscavam formas de construção de sua identidade baseadas na exibição de comportamentos (poses), objetos de cena (livros, elementos decorativos e arquitetônicos) e ambientes (cenografias representando paisagens e interiores de residências).

Kossoy (2012, p. 48) salienta que “toda fotografia foi produzida com uma certa finalidade”, não obstante se esse registro partiu do desejo próprio do fotógrafo ou se ele foi incumbido de realizar tal procedimento. O autor reforça que “esses registros foram produzidos com uma finalidade documental” (KOSSOY, 2012, p. 48), a despeito da natureza de sua solicitação. Se é documento, a fotografia torna-se, por si mesma, um artefato de informação e conhecimento do passado.

Assim como as outras fontes, a fotografia não é o retrato da realidade. Ela é um fragmento do real, o congelamento de uma realidade social dinâmica, sempre em movimento. Como tal, está impossibilitada de representar um evento ou realidade social dentro de uma perspectiva temporal e espacialmente mais ampliada. Isto é, a fotografia é a representação de um aspecto do real, cuja captura durou apenas uma pequena fração de segundo no tempo. Entretanto, salienta Kossoy (2012, p. 119): “este conteúdo é o resultado final de uma seleção de possibilidades de ver, optar e fixar um certo aspecto da realidade primeira”.

A pretensa ideia de que a fotografia reproduz precisamente a história pode ser encontrada no texto de *Photographs as Strong History?*<sup>5</sup>, publicado em 2015 por Elizabeth Edwards. Ao analisar o artigo, Mauad (2025) observa que a interconexão entre a historiografia positivista, o historicismo e a estética do realismo fotográfico consolidaram uma estrutura robusta na construção da narrativa histórica mediada por imagens fotográficas. Com esse raciocínio, o realismo fotográfico englobaria a perspectiva de o passado se projetar integralmente no presente, fomentando a ilusão de que, através das fotografias, seria possível acessar fielmente os eventos históricos tal como ocorreram.

Em seus estudos, Kossoy (2012) aponta a questão da manipulação da fotografia como um aspecto a ser considerado durante a análise historiográfica do documento. A manipulação que o autor se refere não se relaciona com a adulteração da imagem gravada, reproduzindo-se parcialmente ou alterando o que originalmente foi capturado, mas a um possível rearranjo do cenário e da cena, uma preparação que pode ter sido providenciada para capturar o que se intentava elucidar, distanciando-se da verdadeira aparência natural do seu referencial:

Não é demais enfatizar que este conteúdo é o resultado final de uma seleção de possibilidades de ver, optar e fixar um certo aspecto da *realidade primeira* [...]. Reside nesta seleção uma primeira manipulação/interpretação da realidade, seja ela consciente ou inconsciente, premeditada ou ingênua, esteja ela a serviço de uma ou de outra ideologia política (denunciando tensões sociais ou, pelo contrário, “testemunhando a normalidade” de uma mesma situação apenas pela escolha de um outro ângulo mais conveniente para o falseamento dos fatos) (KOSSOY, 2012, p. 119, grifo do autor).

<sup>5</sup> EDWARDS, Elizabeth. *Photographs as Strong History?* In: CARAFFA, Costanza; SERENA Tiziana (Orgs.). *Photo Archives and the Idea of Nation*, 322-328. Berlim: Walter de Gruyter, 2015.

A probabilidade de o fotógrafo ter interferido ou preparado o cenário, por iniciativa própria ou por decisão do solicitante do serviço, não pode ser descartada. A fotografia pode apresentar uma imagem que não corresponde à realidade. Ao alterar o realismo natural das coisas e do ambiente em foco, essa manipulação respinga na aparência dos retratados e deforma o real; induz o leitor a uma interpretação coerente com a imagem, porém comprometida com a realidade (KOSSOY, 2012).

Autenticidade e veracidade, que poderiam embasar a produção de sentidos, são categorias obliteradas por imagens que, descoladas parcialmente de seus núcleos contextuais de origem, transitam no imaginário social, podendo, a qualquer momento, ser novamente mobilizadas para reciclar velhos sentidos e formas em novas imagens (CARVALHO; LIMA, 2012, p. 57).

Assim, uma interpretação iconográfica qualitativa, que se aproxima da realidade da época em que uma cena foi capturada e, ao mesmo tempo, se afasta dos recursos de manipulação do real, requer do historiador um olhar atento, cauteloso e vigilante aos detalhes. Esses vieses distorcem a realidade da época e oferecem ao leitor uma imagem surreal que, talvez, era pretendida pelos seus protagonistas. Distanciar desses meandros ou driblar essas armadilhas dilui a possibilidade da leitura equivocada. Conduz a uma interpretação mais competente, com maior adesão à realidade, pois *nem tudo que reluz é ouro; nem tudo o que se vê é o que parece ser; nem tudo que parece é o que realmente é*.

Não intentamos afirmar aqui, que a fotografia é uma (re)invenção da realidade, nem que ela utiliza indumentária própria para desconfigurar a feição do real. Ao trazer à tona a possibilidade de que uma fotografia pode ser manipulada em seu processo de produção, em nenhum momento contradizemos nossa convicção de que ela é uma fonte que pode trazer os vestígios que procuramos, pois “a fotografia será sempre uma interpretação” (KOSSOY, 2012, p. 126).

Para Mauad (2025), a fotografia não pode ser compreendida como mero portal para um tempo pretérito. Produzidas em distintos contextos, com propósitos e funções vinculados a uma historicidade própria, as fotografias constituem um vasto horizonte de possibilidades para a investigação do passado, viabilizando interpretações que desafiam narrativas convencionais. A complexidade do exame das fotografias conduz à reflexão de que essas imagens não possuem uma natureza fixa, mas adquirem significado ao longo do tempo. Não representam evidências inquestionáveis por si mesmas, mas se tornam indícios históricos à luz das perspectivas interpretativas que lhes conferimos.

### **Análise iconográfica e interpretação iconológica**

Ao estabelecermos a discussão anterior, o que se buscou foi a conscientização de que a fotografia, assim como qualquer outra fonte, não é a verdade absoluta. Averiguar a fidelidade do contexto histórico exibido na fotografia é tarefa árdua, exigirá esforço crítico do pesquisador e, certamente, a busca por outros documentos. De acordo com Kossoy (2012), “o vestígio da vida cristalizado na imagem fotográfica passa a ter sentido no momento em que se tenha conhecimento e se compreendam os elos da cadeia de fatos *ausentes* da imagem” (KOSSOY, 2012, p. 130, grifo do autor).

Feitas essas considerações, acreditamos que, ao abraçar o trabalho investigativo com recursos ou artefatos imagéticos voltados para a história da educação, o pesquisador deve estar convencido de que a análise da imagem não deve ser efetuada de modo contemplativo, melancólico ou saudosista. É preciso identificar, contextualmente e por meio do auxílio de outros recursos, como a história oral e os documentos escritos, quem eram as pessoas retratadas, como viviam e como

estavam inseridas no contexto histórico a ser examinado, antes de emitir um parecer interpretativo: “cabe ao intérprete compreender a imagem fotográfica enquanto informação descontínua da vida passada, na qual se pretende mergulhar” (KOSSOY, 2012, p. 127).

Ao tomar uma fotografia em mãos, sobretudo aquelas mais antigas, o pesquisador pode se deparar com algumas informações manuscritas (ou não) inseridas no documento. Em geral, essas anotações são feitas com a intenção de informar o período em que o registro foi realizado, qual foi o evento capturado ou, ainda, a relação nominal das pessoas retratadas.

Datar uma fotografia pode parecer uma atividade secundária no estudo das fontes iconográficas. Contudo, identificar a época em que ela foi produzida é um dado relevante para não incorrermos no esforço inócuo de analisar imagens que não se ligam ao objeto de estudo. Na maioria dos casos, algumas referências<sup>6</sup> estão contidas na fotografia em apreciação: “as informações concernentes às coordenadas de situação (ESPAÇO, local onde se deu o registro, e TEMPO, data, época em que se deu o registro) estão implícita ou explicitamente evidenciadas no documento” (KOSSOY, 2012, p. 95, grifos do autor).

Por outro lado, essa análise implica um enfoque inter e multidisciplinar, o que pode exigir, dependendo das necessidades de decifração, a colaboração de profissionais de outros ramos do conhecimento, conforme detalha Kossoy (2012):

A verificação de todos os detalhes das imagens, o exame continuadamente alimentado por informações dadas a conhecer através dos periódicos da época, atas oficiais emanadas do poder público, relatórios da administração municipal e das secretarias de Estado, plantas de arquitetura, crônicas da cidade, entre outras fontes (KOSSOY, 2012, p. 89).

Outra informação relevante na análise iconográfica, em especial da fotografia, diz respeito à autoria e ao protagonismo. Conhecer quem fez, foi tema ou presenciou o momento da fotografia são arestas que devem ser aparadas no processo de leitura, análise e interpretação da imagem gravada. O acesso a essas pessoas tem valor significativo no estudo da fotografia, na medida em que fornece elementos-chave que, porventura, não foram contemplados na captura da imagem, conforme assinala Kossoy (2012, p. 85): “os elementos constitutivos de um artefato fotográfico deixam de ser puramente descriptivos no momento em que se conhecem detalhes de sua história particular”.

A fotografia contribui para a análise e interpretação da vida, do fenômeno histórico e da história da educação. Carrega importantes aspectos da vida social passada permitindo ao historiador compreender melhor a organização e o funcionamento da sociedade, estabelecer conexões com outras fontes e encontrar informações residuais que possam subsidiar os argumentos do pesquisador, confirmar ou refutar suas hipóteses iniciais.

As imagens que contenham um reconhecido valor documentário são importantes para os estudos específicos nas áreas da arquitetura, antropologia, etnologia, arqueologia, história social e demais ramos do saber, pois representam um meio de conhecimento da cena passada e, portanto, uma possibilidade de resgate da memória visual do homem e do seu entorno sociocultural (KOSSOY, 2012, p. 59).

<sup>6</sup> Cf. Kossoy (2012), algumas pistas para datar uma fotografia são obtidas ao observar o verso da imagem. Geralmente ele traz as indicações que permitem determinar a época ou data em a fotografia foi realizada. É bastante comum a pessoa que mantém fotografias sob sua guarda fazer essa anotação manuscrita na fotografia, antes de alocá-la em local seguro. Embora mais incomum, muitas fotografias trazem um título ou legenda que remete o leitor ao período e cena fotografada.

Henri-Irénée Marrou, na obra *De la connaissance historique* (1954), explica: “de fato, quanto mais um documento tem em comum com uma série homogênea de documentos semelhantes e já conhecidos, tanto mais fácil e mais segura será a sua interpretação” (MARROU, 1954, p. 106, tradução nossa).

Ao decompor a realidade visível e sensorialmente perceptível, a fotografia produz um rol de informações sobre um evento passado que aguarda uma interpretação competente. Por essa razão, “ao se questionar uma fonte, em razão do desejo por uma dada resposta, o pesquisador pode distorcer, mesmo que inconscientemente, os fatos” (OLIVEIRA; NUNES, 2010, p. 310).

Na perspectiva positivista, o conteúdo visual de uma fotografia não é colocado em dúvida, pois ela é uma prova incontestável da existência de um determinado evento (KOSSOY, 2012). Discordando dessa perspectiva, o autor não concorda que a fotografia seja um recorte literal e fidedigno da realidade e faz a seguinte advertência:

É nessa transposição de aparências entre o fato e a foto que se articulam manipulações de toda ordem. Não existem “decalques” nem “aderências” nem “transparências” entre um assunto e o seu respectivo registro; são conceitos moldados nos mitos de “verdade” e “objetividade” que cercaram a fotografia desde o século XIX e que acabaram sendo assumidos pelos autores dos pioneiros ensaios teóricos durante a segunda metade do século XX. O registro fotográfico não é isento e sua verdade é apenas relativa, iconográfica *stricto sensu* (KOSSOY, 2012, p. 115-116).

A relação entre a evidência fotográfica e a possível fidedignidade do documento visual com a realidade pode ser estabelecida por duas categorias de fontes fotográficas: (1) fotografias realizadas por vontade própria do fotógrafo, sem intencionalidade ou aplicação imediata; e (2) fotografias encomendadas por terceiros. Em qualquer uma das situações, a relação de fidelidade visual-real pode ser atestada por meio da comparação com outras fotografias, sobre o mesmo tema e na mesma época (KOSSOY, 2012).

Em que pese a decisão pela realização de uma fotografia, se foi uma ação deliberada e não intencional do fotógrafo ou se foi encomenda por terceiros, não é fácil levantar e sustentar suspeitas sobre a fidedignidade de fotografias do passado, sobretudo quando os temas retratam cenários inertes, como as expressões humanas nos álbuns de família, construções, ruas sem movimentação ou natureza estática, por exemplo. Todavia, um olhar mais atento não pode ser impedido de procurar, na ingênuo ou inocente aparência das fotografias do passado ou do presente, seus significados mais profundos (KOSSOY, 2012).

Kossoy (2012, p. 46) sugere que “toda fotografia tem atrás de si uma história”. Cabe ao pesquisador desvendar qual história foi filtrada (ou não) na fotografia. A análise iconográfica sugere examinar outros documentos correlatos com o objeto em investigação. Significa um caminho prudente antes de anunciar uma conclusão interpretativa. É o entrelaçamento dos vestígios deixados em cada fonte analisada que conduzirá o historiador, ao longo de sua análise, chegar a uma interpretação do artefato iconográfico.

A análise iconográfica não reflete, necessariamente, uma abordagem estética (que não pode ser desconsiderada), mas uma abordagem essencialmente investigativa. Retomando essa questão, é válido destacar que a imagem fotografada representa um *spectrum* de possibilidades a ser devidamente explorado pelo olhar compenetrado do historiador. Nem sempre esse olhar

corresponde exatamente ao que o olho humano vê na imagem retratada, uma vez que: “o significado mais profundo da vida não é o de ordem material. O significado mais profundo da imagem não se encontra necessariamente explícito. O significado é imaterial; jamais foi ou virá a ser um assunto visível passível de ser retratado fotograficamente” (KOSSOY, 2012, p. 130).

Oliveira e Nunes (2010, p. 312) acrescentam: “a imagem é considerada como um registro dos múltiplos significados possíveis do contexto histórico que ela espelha e é produto. Assim, entendemos que uma mesma imagem pode gerar vários enfoques e significados”. A leitura e, em especial, a interpretação de uma fotografia, reúne elementos (pessoas, objetos, cenário) que, geralmente, são conflitantes durante a análise do documento, pois “cada elemento iconográfico é polivalente e, por conseguinte, pode dar margem a uma série de significações” (GINZBURG, 1989, p. 44).

Alguma anotação feita no artefato ou a própria legenda da fotografia pode guiar o leitor a uma compreensão aligeirada do significado da imagem. Tais apontamentos podem induzir a leitura do historiador a uma conclusão precipitada. A questão é compreender o limite tênue que separa o sentido literal do conteúdo da imagem da sua significação simbólica, que abstrai e sintetiza elementos nem sempre visíveis: “a grande dificuldade da análise documental da imagem fotográfica consiste na separação entre a denotação e a conotação sem contar que indiretamente a própria legenda da fotografia já nos guia para uma análise conotativa” (BOCCATO; FUJITA, 2006, p. 98).

Para tentar superar a dicotomia materialidade e expressão de uma fotografia, a distinção do que é visível do que pode ser apreendido, Kossoy (2012) propõe um alinhamento de duas perspectivas de análise do documento: a iconografia e a iconologia. A junção das duas estratégias possibilita ao pesquisador assimilar a mensagem transmitida pelo artefato imagético. Enquanto a iconografia se ocupa da identificação dos elementos visíveis da imagem, a iconologia se encarrega da recuperação de informações que estão codificadas na fotografia, pois “ver, descrever, constatar não é o suficiente (KOSSOY, 2012, p. 107).

Na obra “Significado nas artes visuais”, Erwin Panofsky<sup>7</sup> deu grande contribuição para que os historiadores estabelecessem critérios de análise e interpretação da imagem, para além do meramente visual<sup>8</sup>. Ao estabelecer a iconologia como método que advém da síntese mais que da análise<sup>9</sup>, o historiador colaborou para a construção de interpretações mais profundas dos elementos imagéticos, que é campo de atuação da iconografia, encarregada de descrever e classificar as imagens<sup>10</sup>.

Com fundamento nos postulados de Panofsky (2011, p. 54), que define a iconologia como “uma iconografia que se torna interpretativa e, desse modo, converte-se em parte integral do estudo da arte”, a interpretação iconológica de uma fotografia pressupõe transitar por três níveis de apreensão da imagem, conforme mostrado na Figura 2.

<sup>7</sup> A iconologia, estudo dos ícones e símbolos em representações visuais, foi estabelecida pelo alemão Erwin Panofsky (1892-1968) na obra *Estudos em iconologia*, de 1939. Célebre historiador, estudou com afinco a arte medieval e renascentista. Foi um dos maiores expoentes do método iconológico, que busca analisar e interpretar uma obra a partir de três níveis distintos: o primeiro, representado pelo tema e técnica empregado na obra (pré-iconográfico); o segundo, que compreende a abstração da imagem; e o último, que implica descrever a imagem levando em consideração respostas para as seguintes indagações: onde, como e por que tal imagem foi produzida.

<sup>8</sup> Cf. PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Tradução de Maria Clara Forbes Kneese e Jacob. Guinsburg. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. 440 p. (Coleção Debates).

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> Ibid.

**Figura 2** – Níveis de interpretação de uma imagem fotográfica



**Fonte:** Imagem elaborada a partir de Panofsky (2011)

O nível pré-iconográfico descreve as ações e os objetos representados na fotografia. Situa-se no plano da vivência do pesquisador. Corresponde à identificação dos elementos familiares da imagem, conhecidos no universo prático do leitor. A presença de um objeto não conhecido sugere uma pesquisa bibliográfica.

O nível iconográfico classifica as imagens identificadas no nível anterior e pode sinalizar o tema secundário que a fotografia representou. Situa-se entre o olhar e o perceber, o compreender.

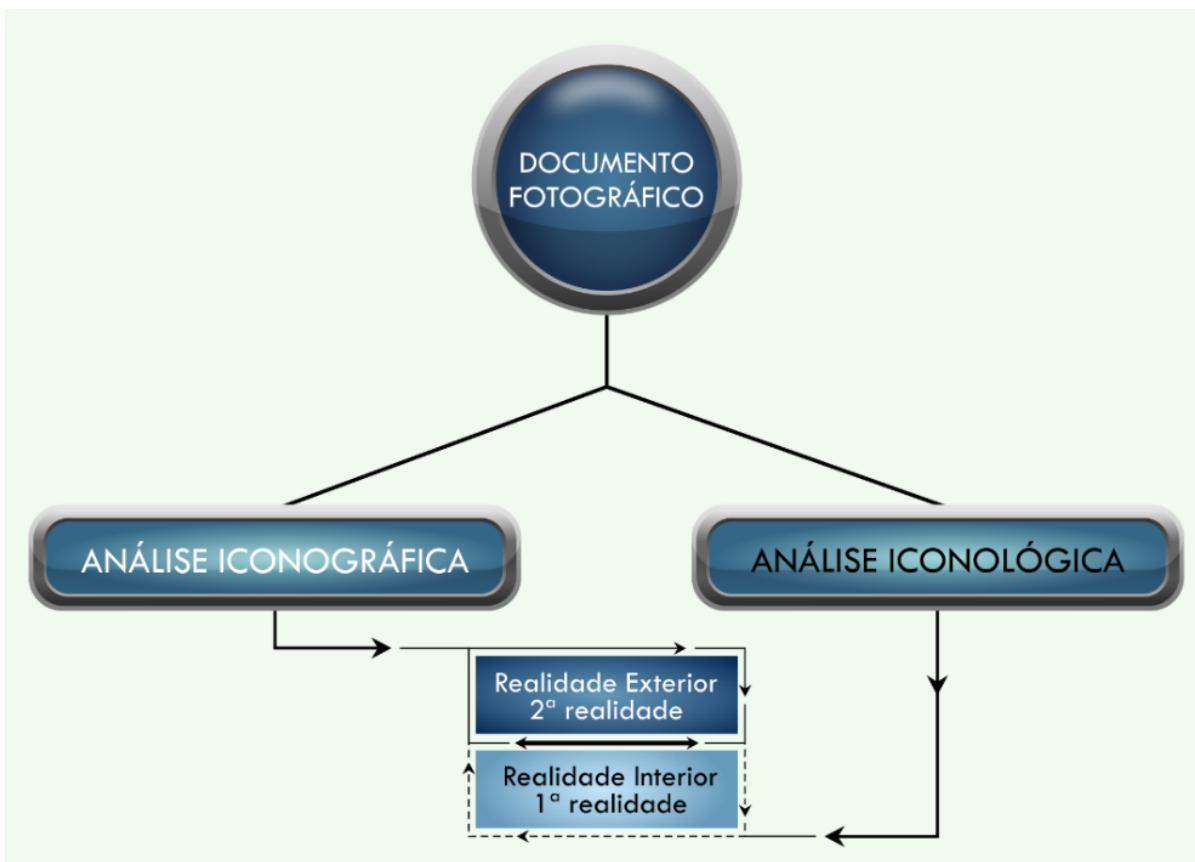
O nível iconográfico representa a leitura final da imagem, sua interpretação, compreensão e explicação. Sintetiza os dois níveis anteriores e exige do pesquisador a habilidade de confrontar, de comparar o que ele pensa ser o significado interno da imagem em análise com o que ele imagina ser o significado intrínseco de outras fotografias similares.

O documento fotográfico é composto por duas dimensões distintas e entrelaçadas entre si: a primeira e segunda realidade. A primeira realidade relaciona-se ao aspecto interpretativo da fotografia. A segunda realidade remete ao caráter técnico de produção da imagem (KOSSOY, 2012).

Essas duas realidades (ou momentos) da fotografia são aspectos importantes levados em conta durante o processo de leitura da imagem, embora a primeira realidade se sobreponha à segunda durante a leitura do documento. Ou seja, a análise histórica de uma fotografia distancia-se dos aspectos estéticos da imagem, enquanto se aproxima de suas características mais realísticas, em geral, implícitas e subjacentes ao documento.

Na análise de uma fotografia e, para além da verdade iconográfica, as duas realidades (primeira e segunda) são levadas em consideração, sobretudo a primeira dimensão, conforme já estabelecido. Analisar e tentar decifrar a primeira realidade de uma fotografia é o que mais interessa no processo de leitura de um documento iconográfico.

Transitar na seara da análise de uma fotografia implica não abandonar os postulados da iconografia, mas incorporar a ela os pressupostos estabelecidos pela iconologia. Na análise iconológica da fotografia, os elementos estéticos e de composição da fotografia são considerados, mas não são preponderantes na análise do documento, conforme se observa na Figura 3.

**Figura 3** – Análise iconográfica e interpretação iconológica

**Fonte:** Kossoy (2012, p. 108).

Não é a quantidade de fotografias ou imagens reunidas pelo pesquisador que transformará seu trabalho investigativo em uma grande contribuição para a história da educação, pois “o arrolamento de inúmeros fatos pouco contribuirá para a história, se não se buscar suas conexões causais, se não houver um esforço de interpretação” (KOSSOY, 2012, p. 150). É a habilidade intuitiva do pesquisador, sua competência crítica e acuidade interpretativa que contribuirá para a construção de um conhecimento novo, pois:

A reunião e o exame dos documentos não substituem jamais a atividade criadora do historiador, que é a de tentar reconstituir a vida passada interpretando o pensamento, o sentimento e as ações do homem, personagem central da história que se busca compreender” (KOSSOY, 2012, p. 150).

Uma análise superficial e ingênuas pode transformar uma fotografia em emblema. Assim, quais procedimentos metodológicos cautelares o historiador deve levar em consideração na análise de uma imagem? Para elucidar esse questionamento, Meneses (2003a, p. 138) afirma que algumas condições podem induzir ao processo equivocado de iconização de uma fotografia: “para começar, seu caráter de instantâneo [...], esta evidência de registro (em aparência) meramente automático do ‘real’. É aquele ‘olho da História’, de que se falava tanto no século XIX, automático, neutro, competente, imune às manipulações da vontade.” Nesse sentido, Lima e Carvalho (2018, p. 44) declararam que “nunca podemos nos esquecer de que os sentidos não são inerentes às imagens. Os sentidos são produzidos por aqueles que as consomem”.

As investigações sobre a relação entre fotografia e história evidenciam que a imagem pública desempenha uma função política essencial, possibilitando a difusão de mensagens que conferem visibilidade tanto às estratégias quanto às disputas pelo poder. A fotografia de caráter público é elaborada por instituições especializadas na produção imagética, cuja atuação influencia diretamente a formação da opinião coletiva (MAUAD, 2013).

Interpretando Mauad (2013), a fotografia pública constitui um instrumento fundamental para a construção e preservação da memória pública, registrando, conservando e projetando no tempo histórico uma interpretação dos eventos. Tal interpretação é edificada por meio de uma narrativa híbrida, tanto visual quanto verbal, caracterizando-se por sua intertextualidade e pluritemporalidade. Dessa forma, a fotografia pública materializa visualmente um espaço compartilhado nas sociedades contemporâneas, alinhando-se às perspectivas e concepções de mundo que lhe conferem significado.

No campo das ciências sociais, a História da Arte, inicialmente e, posteriormente, a Antropologia, descobriram o valor cognitivo dos registros visuais e, sobretudo, da fotografia. A consolidação do campo da Antropologia Visual ocorreu quando se reconheceu que as fontes visuais não apenas possuem valor informativo, mas também uma natureza discursiva própria. A partir dessa compreensão, seus objetivos passaram a incluir, além da produção, circulação e consumo das imagens, a interação dinâmica entre quem observa e quem é observado. Dessa forma, os estudos sobre representações visuais da cultura passaram a incorporar a análise dos múltiplos mecanismos de construção de significado, que são socialmente constituídos, dialógicos e sujeitos a transformações, em vez de inerentes ou previamente determinados pela própria fonte visual (MENESES, 2003b).

Na interpretação da imagem, o historiador deve se afastar da aparência monótona e ingênuas do que foi retratado e se aproximar de elementos, sinais e vestígios que contribuem para uma análise mais qualitativa, aprofundada e dialética que a imagem parece retratar, pois “é a partir dos traços distintivos da imagem, e não de sua suposta objetividade, que encontramos, ainda em forma latente, o seu potencial de iconização. Por isso mesmo é preciso sempre começar a análise pela imagem” (LIMA; CARVALHO, 2018, p. 44).

Na Figura 4, trouxemos um exemplo de análise fotográfica a partir da perspectiva iconográfica e iconológica. Trata-se de uma fotografia pública, uma foto-ícone<sup>11</sup> que desempenha importante papel político e capacidade de influenciar a opinião social. Apesar dos esforços e, sobretudo, por ter sido produzida no segundo quartel do século XX, não conseguimos identificar o fotógrafo, quem (ou órgão) encomendou a fotografia, nem localizamos o original, mas acreditamos ter sido solicitada pelo poder público estadual.

Sob diferentes suportes (físico e digital), essa fotografia circulou intensamente pela cidade de Arcos, Minas Gerais. A imagem é encontrada em livros sobre a história de Arcos, tese de doutorado, periódicos locais, no *hall* de entrada da escola e, sempre que se fala sobre o Grupo Escolar Yolanda Jovino Vaz (antigo Grupo Escolar de Arcos), essa é a imagem que vem à memória da população da cidade, diante de sua intensa divulgação ao longo dos séculos XX e XXI. Nessa direção, Carvalho e Lima (2012, p. 56) afirmam que há “uma relação de covariância entre o modo de conhecimento por meio de tipos e estereótipos e a intensificação e difusão maciça de imagens por meio de sua reproduzibilidade”.

Com base em Panofsky (2011), a análise iconográfica (realidade exterior) e iconológica (realidade interior) da Figura 4 permitiu fazer algumas inferências que, talvez, não estejam explicitadas na fotografia.

<sup>11</sup> Cf. Mauad (2008, p. 1), trata-se de “fotografias que ganham expressões públicas, associadas, ao mundo da política e a noção de acontecimento histórico.”

**Figura 4** – Primeiros profissionais do Grupo Escolar de Arcos



**Fonte:** Arquivo da Escola Estadual Yolanda Jovino Vaz, de Arcos, Minas Gerais (1937)

O cenário observado na fotografia, o pátio central do Grupo Escolar de Arcos, foi devidamente organizado e preparado para o momento em que a imagem seria capturada: uma mesinha de centro elegante coberta por um forro bordado a mão foi colocada no local, atribuindo um clima de formalidade àquele momento. Ao fundo, nas duas extremidades do campo fotografado, dois vasos com plantas ornamentavam o ambiente. Esses vasos provavelmente não ficavam no local onde a fotografia foi realizada, pois ali era realizada a recreação dos alunos. Essas plantas possivelmente decoravam espaços mais nobres do grupo escolar, como o gabinete da diretora, ou o *hall* de entrada do Grupo Escolar de Arcos.

Sentadas e, ao centro da fotografia, ficavam as pessoas com maior destaque na hierarquia do Grupo Escolar de Arcos. Em pé, outras figuras importantes do elenco de profissionais da instituição, porém com menor prestígio político, tornavam-se personagens periféricos da imagem. No primeiro plano, sentado à esquerda da mesa de centro, o inspetor de ensino, Manoel Pinto de Carvalho, e do lado direito da mesa, também sentada, a diretora do Grupo Escolar de Arcos, Corina Ribeiro de Carvalho.

O registro fotográfico mostra apenas as professoras que atuavam no Grupo Escolar de Arcos no início de seu funcionamento (1937), acompanhadas do inspetor de ensino e da diretora da instituição de ensino, peças centrais da imagem. Outras servidoras, como as auxiliares de limpeza, cozinheiras ou profissionais da escrituração escolar não foram contempladas na fotografia. Da mesma forma, os alunos não figuram entre os personagens fotografados. A imagem retratada tenta expressar a ideia de organização, disciplina, moral e respeito, valores que o governo republicano fazia questão de estampar na divulgação dos grupos escolares. De forma geral, as fotos dos grupos escolares não retratavam o cotidiano das escolas e seus possíveis conflitos. Raramente mostravam a escola em atividade, sua rotina, seu fazer pedagógico.

As mulheres são facilmente identificadas pela indumentária. As vestimentas femininas apresentavam laços na gola e, algumas vezes, uma pequena gravata que se distinguia do modelo de gravata utilizada pelos homens. Os vestidos, sempre abaixo dos joelhos, evitavam a exposição das pernas femininas aos olhares masculinos; meias finas e opacas cobriam as pernas das mulheres, impedindo identificar a tonalidade da pele. As mulheres calçavam sapatos elegantes, exclusivamente selecionados para aquele momento. As mangas longas impediam que os braços femininos fossem expostos, afastando olhares desrespeitosos. Na época, o cabelo longo era comum entre o sexo feminino, mas as mulheres mais destacadas da sociedade, como as professoras, faziam cortes modernos, mais curtos, no estilo de vida *belle époque* francês. As pessoas fotografadas representavam e simbolizavam os costumes e a cultura desejada para a sociedade ideal, na perspectiva da classe dominante.

Embora todos os fotografados apresentassem um semblante austero e sisudo, talvez não fosse essa a intenção daquele grupo de pessoas. Nenhuma expressão de emoção foi demonstrada, sequer esboçada. Em uma fotografia, os sorrisos deveriam ser evitados, especialmente o feminino (embora os homens também não insinuavam nenhuma feição ou intenção de sorrir). O sorriso deveria ser sempre evitado, pois sinalizava um comportamento social indesejável, sobretudo para as mulheres. Ao ser fotografado, o modelo adotava uma postura pouco espontânea e sempre mecânica. As pessoas se preparavam adequadamente para a fotografia: postura, olhar, posição das pernas, das mãos... um verdadeiro ritual. A fotografia deveria expressar, fielmente, o que se desejava imprimir e comunicar aos olhos e ao imaginário de quem observasse a imagem: a ideia de seriedade, respeito, organização, harmonia e orgulho em ser registrado. A imagem gravada deveria registrar uma postura clássica, elegante e bem-comportada. Na fotografia analisada, todos apresentavam, praticamente, a mesma expressão, sempre enigmática, lembrando a imagem de uma esfinge.

### Apontamentos finais

Na história da educação, os testemunhos figurativos desempenham um papel essencial nos estudos qualitativos, sobretudo aqueles que buscam vestígios úteis à reconstrução de acontecimentos passados e à consolidação da historiografia da educação. Ao abrir novas perspectivas de análise do fenômeno histórico, o uso de fontes iconográficas na pesquisa em história da educação constitui um relevante recurso à disposição do historiador. As fotografias são produzidas dentro de um contexto histórico, em constante movimento. Em função de suas restrições técnicas, limitam-se ao sequestro de apenas um aspecto visível da realidade, capturam uma migalha do real, uma perspectiva micro furtada do contexto macro do fenômeno retratado.

Ao integrarem o conjunto de fontes analisadas pelo pesquisador, a iconografia e a iconologia da fotografia, representam um recurso valioso para os estudos históricos, pois ampliam as possibilidades interpretativas e os enfoques analíticos sobre o fenômeno investigado. Longe de ser apenas um elemento ilustrativo, a fotografia vai além da captura momentânea do *continuum* histórico. Cada imagem contém narrativas próprias, impregnadas de simbolismos e significados que o historiador busca analisar, decifrar e compreender.

Na maioria das vezes a imagem fotográfica não é um documento ingênuo, produzido sem intencionalidade, dentro de um vazio conceitual. As fotografias sempre estão impregnadas de indícios de uma realidade, de enredos históricos específicos que devem ser investigados cientificamente, sob enfoque crítico e qualitativo.

A fotografia não é o retrato fiel da realidade, a verdade inconteste como é comum afirmar os pesquisadores de tendência positivista. Ela não representa, obrigatoriamente, a realidade. Enquanto produto do trabalho humano, ela pode estar embebida de intencionalidades. Implícita ou explicitamente, elas carregam simbologias, representações e significados de grande relevância para a pesquisa e podem contribuir decisivamente para o pesquisador

desvendar e revelar a realidade investigada. Por essa razão, as fotografias não devem ser desconsideradas em um estudo qualitativo que pretende analisar um fenômeno histórico com profundidade teórica.

A seleção das fotografias utilizadas no estudo não pode ser uma escolha aleatória do pesquisador, pois as imagens não podem se configurar como um recurso alegórico do texto. Da mesma esteira, não devem ser selecionadas a partir de critérios plásticos, estéticos, saudosistas ou afetivos. As fotografias escolhidas devem se contextualizar no tempo e no espaço e guardar uma relação íntima com a investigação, seu objeto, problema e objetivos. Não é o volume de fotografias utilizadas em uma pesquisa que assegurará a contribuição do estudo para a história e a historiografia da educação, mas o aspecto qualitativo da análise do artefato imagético utilizado.

Assim como outras fontes documentais, os artefatos imagéticos devem ser selecionados com rigor, alinhados com o objeto de pesquisa e os objetivos do estudo, pois o que confere caráter documental a uma fotografia não é o seu aspecto superficial, mas a acuidade investigativa do historiador, sua capacidade de interpretação e análise crítica.

A fotografia é produzida na interseção de dois momentos distintos, porém simultâneos: o recorte espacial da realidade dentro do tempo histórico e o movimento, a dinâmica, o antes, o durante e o depois que aquele cenário foi capturado pela lente fotográfica. A fotografia insinua, voluntária ou involuntariamente, ações, pensamentos e modos de ser e de fazer dos sujeitos históricos. Ela reflete, de uma maneira ou de outra, o cotidiano do homem e da sociedade. É nesse liame que o historiador deve concentrar seu esforço analítico e interpretativo da imagem examinada. O significado histórico de uma fotografia não está em sua materialidade. Ele reside, fundamentalmente, na imaterialidade da imagem. Seus aspectos constitutivos são considerados na análise e interpretação, mas preponderam as características ocultas, implícitas e subjacentes à fonte.

Ao permitir a decomposição da realidade visível e sensorialmente perceptível, a fotografia produz um acervo de dados potencialmente passível de análise e que aguarda uma explicação da realidade passada que pode ou não ser endossada por outras fontes.

O olhar crítico e acurado do pesquisador permite identificar, na fotografia, pontos de convergência e/ou divergência com outros documentos analisados (escritos, orais, materiais). É no afastamento ou na oposição das evidências coletadas em diferentes fontes que se encontra o elo que une e possibilita a possível explicação do fenômeno.

Na análise iconológica de uma fotografia, o pesquisador deve se afastar afetivamente do artefato fotográfico. Não pode ser seduzido pelas suas características externas ou superficiais. Aspectos de natureza plástica, estética ou ética não são relevantes na análise fotográfica qualitativa. Para se distanciar dessa possível tendência, o historiador deve se apropriar da neutralidade e se apartar de qualquer postura que o conduza a um exame contemplativo da fotografia. Caso contrário, sua análise pode incorrer em um parecer fragilizado, distorcido, inconcluso e, na pior das hipóteses, equivocado.

O estudo iconográfico e iconológico contribui para explicar como representações visuais refletem e moldam práticas pedagógicas e valores sociais. Ao possibilitar uma análise aprofundada dos artefatos imagéticos como fontes históricas e epistemológicas, a iconografia e a iconologia proporcionam contribuições essenciais para a historiografia da educação. Ao categorizar, analisar e interpretar fotografias relacionadas à educação, a iconografia pode revelar concepções educacionais de diferentes períodos e contextos socioculturais. Por sua vez, a iconologia aprofunda a análise, buscando (re)interpretar os significados simbólicos dessas representações, articulando-os a aspectos filosóficos, políticos e ideológicos que influenciaram a construção do imaginário popular e do ideário social e suas implicações na produção do pensamento educacional.

## Referências

BARROS, José D'Assunção. Fontes históricas: revisitando alguns aspectos primordiais para a pesquisa histórica. **Mouseion**: Revista do Museu e Arquivo Histórico La Salle, Canoas, RS, n.12, p.129-159, mai-ago/2012. Disponível em: <https://revistas.unilasalle.edu.br/index.php/Mouseion/article/view/332/414>. Acesso em: 02 jul. 2022.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reproduzibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter; SCHÖTTKER, Detlev; BUCK-MORSS, Susan; HANSEN, Miriam. **Benjamin e a obra de arte**: técnica, imagem, percepção. Tadeu Capistrano (Org.). Tradução de Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 9-40. 256 p. (Coleção ArteFíssil).

BERGER, John. **Modos de ver**. Barcelona: Gustavo Gilli, 2000. 192 p.

BOCCATO, Vera Regina Casari; FUJITA, Mariângela Spotti Lopes. Discutindo a análise documental de fotografias: uma síntese bibliográfica. **Cadernos BAD**: Revista da Associação Portuguesa de Bibliotecários, arquivistas e documentalistas, Lisboa, Portugal, n. 2, 2006, p. 84-100. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1413-99362006000200010>.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestésica: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin. In: BENJAMIN, Walter; SCHÖTTKER, Detlev; BUCK-MORSS, Susan; HANSEN, Miriam. **Benjamin e a obra de arte**: técnica, imagem, percepção. Tadeu Capistrano (Org.). Tradução de Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 155-204. 256 p. (Coleção ArteFíssil).

CARVALHO, Vânia Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz de. Cultura visual na era da reproduzibilidade técnica da imagem. **dObra[s]**: Revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, [S.l.], v.5, n.11, p.56-66, 2012. DOI: <https://doi.org/10.26563/dobras.v5i11.163>.

EDWARDS, Elizabeth. Photographs as Strong History? In: CARAFFA, Costanza; SERENA Tiziana (Orgs.). **Photo Archives and the Idea of Nation**, 322-328. Berlim: Walter de Gruyter, 2015.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais**: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 280 p.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & história**. 4. ed. amp. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012. 184 p.

LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. Circuitos e potencial icônico da fotografia: o caso Aylan Kurdi. **Estudos Ibero-Americanos**, [S. l.], v. 44, n. 1, p. 41-60, 2018. DOI: <https://doi.org/10.15448/1980-864X.2018.1.27676>.

MARROU, Henri-Irénée. **De la connaissance historique**. Paris: Éditions du Seuil, 1954. 318 p. Disponível em: <https://www.academia.edu/8497514>. Acesso em: 27 jun. 2022.

MARTINS, Ernesto Candeias. Um olhar sobre as fontes e as abordagens da investigação histórico-educativa. **Educare Educere**: Revista da Escola Superior de Educação de Castelo Branco, Castelo Branco, Portugal, ano IV, n. 5, dezembro de 1998, p. 87-89, 1998. Disponível em: <https://repositorio.ipcb.pt/handle/10400.11/1304>. Acesso em: 16 mai. 2022.

MAUAD, Ana Maria. Esto no es una ventana: la mirada fotográfica de Genevieve Naylor a Brasil, 1940-1942. **Revista de Arte Ibero Nierika**, [S.l.], n. 27. ene-jun. 2025, p. 20-45. DOI: <https://doi.org/10.48102/nierika.vi27.754>.

MAUAD, Ana Maria. Fotografia pública e cultura do visual, em perspectiva histórica. **Revista Brasileira de História da Mídia**, [S. l.], v.2, n.2, jul-dez. 2013, p.11-20. DOI: <https://doi.org/10.26664/issn.2238-5126.2220134056>.

MAUAD, Ana Maria; LOPES, Marcos Felipe de Brum. Imagem, história e ciência. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. **Ciências Humanas**, Belém, v. 9, n. 2, p. 283-286, mai-ago. 2014. DOI: <https://doi.org/10.1590/1981-81222014000200002>.

MAUAD, Ana Maria; LOUZADA, Silvana; SOUZA JÚNIOR, Luciano Gomes de. Das revistas ilustradas ao fotojornalismo independente: itinerários da prática fotográfica no Brasil do século XX. **Fotocinema: Revista Científica de Cine y Fotografía**, [S. l.], n. 22, p. 221–254, 2021. DOI: <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2021.vi22.11713>.

MAUAD, Ana Maria. Os fatos e suas fotos: dispositivos modernos na produção do acontecimento na contemporaneidade. **Revista Z Cultural**, Ano IV, n.1, p.1-13, 2008. Disponível em: <https://revistazcultural.pacc.ufsj.br/os-fatos-e-suas-fotos-dispositivos-modernos-na-producao-do-acontecimento-na-contemporaneidade-de-ana-maria-mauad-2/>. Acesso em: 30 abr. 2025.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. A fotografia como documento: Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico. **Tempo: Revista do Departamento de História da UFF**, Niterói, v.7, n.14, p.131-142, 2003a. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/1670/167018094007.pdf>. Acesso em: 27 abr. 2025.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**. v.23, n.45, p.11-36, 2003b. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0102-01882003000100002>.

MÜLLER, Tania. A fotografia como instrumento e objeto de pesquisa: imagens da Imprensa e do Estado do cotidiano de crianças e adolescentes do Serviço de Assistência ao Menor - SAM – (1959-1961). In: REUNIÃO ANUAL DA ANPED: Educação, Cultura e Conhecimento na Contemporaneidade, 29., Caxambu, MG. **Anais** [...]. Caxambu, MG: ANPED, 2006, p.1-15. Disponível em: <https://legado.anped.org.br/sites/default/files/gt02-1796.pdf>. Acesso em: 19 abr. 2025.

OLIVEIRA, Terezinha; NUNES, Meire Aparecida Lóde. Análise iconográfica: um caminho metodológico de pesquisa em história da educação. **Revista Contrapontos**, v. 10, n.3, p.307-313, set-dez. 2010. Disponível em: <https://periodicos.univali.br/index.php/rc/issue/view/159>. Acesso em: 04 mai. 2025.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. Tradução de Maria Clara Forbes Kneese e Jacob. Guinsburg. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. 440 p. (Coleção Debates).

SAVIANI, Demeval. Breves considerações sobre fontes para a história da educação. **Revista HISTEDBR On-line**, Campinas, n. especial, p. 28-35, ago. 2006. Disponível em: [https://www.fe.unicamp.br/pf-fe/publicacao/4913/art5\\_22e.pdf](https://www.fe.unicamp.br/pf-fe/publicacao/4913/art5_22e.pdf). Acesso em: 20 dez. 2021.

SCHIMMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens**: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. São Paulo: Edusc, 2007. 382 p.