

FOTOGRAFIA: FONTE DE PESQUISA HISTÓRICA

Josefa Aparecida Alves

Mestre em História pela UFU – Universidade Federal de Uberlândia e Pesquisadora e Historiadora do Arquivo Público de Uberlândia. Este artigo faz parte da dissertação de mestrado “Sociabilidades Urbanas: O Olhar, A Voz Da Praça Tubal Vilela (1930 – 1962)” defendida em 2004. E-mail: joaparecida@yahoo.com.br

RESUMO: Esta proposta procura entender a fotografia como fonte de pesquisa histórica na perspectiva dos diversos olhares dos fotógrafos amadores e ou profissionais, cujas coleções encontram-se dentro do Arquivo Público de Uberlândia (Jerônimo Arantes, Roberto Cordeiro, Osvaldo Vieira Gonçalves, Napoleão Carneiro, Osvaldo Naghettini e doações feitas pela comunidade), da cidade de Uberlândia. Por meio do levantamento de suas produções fotográficas, busca-se reconhecer as características estéticas de cada um.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia. Pesquisa. Estética.

ABSTRACT: This proposal tries to understand the photography as a source of historic research on the perspective of diverse photographer’s look, professionals or amateurs, whose collections can be found in the Public Archive of Uberlândia (Jerônimo Arantes, Roberto Cordeiro, Osvaldo Vieira Gonçalves, Napoleão Carneiro, Osvaldo Naghettini and donations made for community), Uberlândia’s city. Analysing their photographic productions is a way to acknowledge the estheticfeatures of each one.

KEYWORDS: Phothography. Source. Estheticfeatures.

“Quando olhamos uma foto, não é ela que vemos, mas outras que desencadeiam da memória, despertadas por aquela que temos diante dos olhos.

[...]

A imagem pode ser lida como um mosaico que muda constantemente de configuração, à medida que o olhar perpassa através dos planos e grãos e conforme o distanciamento em que a fotografia é colocada ou o grau de ampliação que dela se faz. Ela pode se alterar de acordo com o olhar que a observa e que está à procura de um esclarecimento ou uma comprovação global ou parcial. O mosaico se transfigura e o olhar procura outras configurações.”

Miriam M. Leite –
“Retratos de Família”. (1993, p.145-151)

Tuchman¹ (1991) procura alertar-nos para a questão da “paixão” do pesquisador pelo seu objeto de estudo. Segundo ela, paixão e afinidade são indispensáveis para um bom relacionamento e nos auxiliam, indiscutivelmente, a escrever uma boa história.

Kossoy chama a atenção para os dados que a fotografia nos revela: “Apenas o mundo físico, visível na sua exterioridade. Apenas a aparência, o aparente das coisas, da natureza, das pessoas. E ainda mais, apenas o determinado detalhe da vida que se pretendeu mostrar”. (1998, p. 45)

Desde 1994, trabalho no Arquivo Público de Uberlândia (APU), iniciando no Setor de Atendimento e Processamento Técnico como responsável pelos acervos e orientando sobre as fontes de pesquisas de Mestrado e Doutorado, que focam documentos locais sobre a cidade, como Atas e Processos da Câmara Municipal, fazendo o atendimento aos pesquisadores.

Com a oportunidade da transferência para o Setor de

Iconografia, sou uma das responsáveis pela organização, ou seja, classificação, catalogação e identificação das fotos das coleções arquivadas. Vale ressaltar que uma das maiores coleções provém do fotógrafo Osvaldo Naghettini. O trabalho do Setor objetiva identificar as fotos desta coleção, dos fotógrafos Roberto Cordeiro, Napoleão Carneiro, Jerônimo Arantes, Osvaldo Vieira Gonçalves, além de fotos doadas pela comunidade. Para isso, trabalhamos de duas maneiras: a primeira consiste na publicação das fotos na coluna *Álbum* do jornal *O Correio de Uberlândia*. Este procedimento tem grande retorno por parte da população, que costuma telefonar e, muitas vezes, vai ao espaço do APU. A segunda é contactar as pessoas mais idosas que vão passar as tardes no Arquivo, fazendo o reconhecimento, ou seja, a identificação das fotos. Com isso, conseguimos identificar mais de 50% da coleção Osvaldo Naghettini, que conta com mais de 6.000 itens entre fotos e negativos. Faltam, ainda, algumas fotos para serem identificadas e negativos a serem ampliados com novas imagens.

Quando as pessoas nos procuram no Arquivo para ajudar na identificação das fotos, elas relatam fatos ocorridos em épocas passadas, e, conforme narrados, mostramos outras fotos de lugares ou pessoas presentes em suas falas, e esses curiosos comportam-se como Kossoy observa:

Apreciando essas imagens, ‘descongelam’ momentaneamente seus conteúdos e contam a si mesmos e aos mais próximos suas histórias de vida. Acrescentando, omitindo ou alterando fatos e circunstâncias que advém de cada foto. (KOSSOY, 1998, p. 45)

Por meio das imagens, podemos perceber detalhes como roupas, cabelos e gestos que fogem da memória com o tempo. As análises nos fazem perceber que os entrevistados, frente às foto-

¹ TUCHMAN, Bárbara W. **A prática da história**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

grafias, sentem-se mais confortáveis em fazer determinadas apreciações.

Deste pressuposto, os depoimentos orais são reavivados pelos contatos com as imagens visuais. Nas entrevistas (relacionamos para desenvolver a pesquisa, sem dificuldades, doze depoentes, dos quais seis contam histórias da praça Tubal Vilela, enquanto os outros seis esclarecem sobre a vida dos fotógrafos aqui referenciados), citamos locais onde houve algum acontecimento marcante. O entrevistador se diz perdido, visto não ter conhecido o local antes, e as fotos vêm ao encontro das dificuldades, colaborando no processo de lembrar o entrevistado e auxiliando, de forma efetiva, para que o entrevistador possa elaborar perguntas mais objetivas e específicas.

Neste sentido, a memória é uma ferramenta que instrumentaliza-nos e ajuda-nos a entender e aprender a lidar com o nosso objeto de pesquisa, pois, ao analisar um documento, faz-se necessário entender o seu processo de produção, pois, ainda segundo Tuchman, devemos “[...] reunir as informações, dar-lhes sentido, selecionar o essencial, rejeitar o irrelevante.” (1991, p. 10). Necessário se faz reunir informações de acordo com as fontes estabelecidas no presente trabalho. No caso específico das fotos, estas foram usadas até a década de 1980 meramente como ilustração, ou seja, apenas desempenhavam o papel de confirmar as informações escritas. Assim, temos, no período anterior a 1980, historiadores utilizando imagens como recurso de ilustração em seus textos, embora eles não percebessem nas fotografias a riqueza de detalhes oferecida, pois isto só aconteceu após a mudança de rumo da própria história. Conforme Leite:

A década de 1980 vem sendo marcada pela crescente valorização, no âmbito das ciências sociais, da imagem fotográfica como instrumento de pesquisa e de reprodução de condições materiais. Observa-se, contudo, que tanto o atual interesse como o descaso com que anteriormente se tratava esse material – a que se conferia, quando

muito, valor ilustrativo – não parecem ter tido fundamento numa avaliação dos recursos potenciais ou dos limites da leitura da imagem. (LEITE, 1988, p. 24)

Temos que atentar para o fato de que a foto, como instrumento de pesquisa, exige do pesquisador um olhar mais aguçado. Usualmente, em um primeiro olhar, nunca se capta o todo, e, em se tratando de imagens visuais, o olhar tem que transpor as barreiras do nítido ou do visível, tem-se que ir além. Lacerda alerta-nos para

[...] o fato de que a fotografia não se limita à imagem. Ela é mais do que isso, pois se configura também num objeto para o estudo da história. Uma dedicatória na imagem ou no verso da foto, um carimbo de jornal com a data da possível publicação, um rasgo, um recorte, uma moldura com algum tipo de inscrição, um dado a respeito da técnica empregada naquela imagem, entre outros exemplos, são elementos valiosos que muitas vezes apontam para possíveis usos e funções dessas imagens ao longo da sua história. (LACERDA, 1993, p. 46).

Não podemos nos esquecer de que a foto tem seu foco limitado, sendo, no primeiro momento, uma seleção a partir do olhar do fotógrafo e, depois, uma seleção pelo olhar do pesquisador-historiador. O historiador seleciona, dentro das coleções, as fotografias que lhe interessam, portanto, duas seleções, provenientes de pessoas de diferentes níveis culturais e, às vezes, sociais. Temos que atentar para a foto como um recorte da realidade, do real, ou seja, teremos diferentes leituras em precisos momentos retratados. Dessa forma, a fotografia reflete um aspecto, recortes de determinados momentos, a escolha de uma ocasião. Segundo Leite (1988, p. 29) “[...] não é toda a vida que é fotografada.” Em seu trabalho, “Retratos de famílias de Imigrantes”, instalado em São Paulo no período de 1890 a 1930, a

autora considera que os retratos funcionavam como objetos de exibição para famílias de diferentes classes sociais. No caso dos imigrantes, eles se deixavam fotografar para apresentar-se aos parentes que ficaram em suas terras de origem, objetivando demonstrar como estavam bem e felizes em suas novas vidas, apesar de, muitas vezes, tais representações não corresponderem à realidade de seu cotidiano. Neste sentido, as fotos não narram, não projetam, por meio da imagem apreendida, aparências momentâneas. De acordo com Leite:

[...] a prática da fotografia envolve despesas com o fotógrafo e o retrato, ao lado da preocupação de produzir o espetáculo que será visto e distribuído por seus outros ramos, a família enverga, para a pose, seus melhores trajes. O efeito disso é que diferenças de classes são neutralizadas. Pura aparência, a fotografia não deixa ver indícios mais precisos, que poderiam diferenciar as camadas sociais, como o material de que são feitas as roupas ou a data em que a indumentária foi usada. As fotografias não narram, apenas captam aparências momentâneas. (LEITE, 1988, p. 31).

Pelos exemplos de Leite – “das fotografias não narrarem” –, acreditamos que tanto as pinturas, esculturas, fotografias e as artes visuais em geral narram. E, no caso específico das fotografias, cremos que essas tanto narram no momento da apreensão da imagem quanto durante o processo técnico da revelação, pois, a partir do momento em que a imagem revela-se, mostra-se e insinua-se para o observador, estabelece-se uma sintonia entre ambos e, nesse instante, a fotografia passa a narrar certas representações, realidades e ficções, dependendo do leitor-observador que lhe apreende a imagem.

Manguel (2001) ajuda-nos a entender melhor esse processo quanto à questão do momento da apreensão da imagem pelo fotógrafo e das pinturas criadas pelos artistas. Segundo esse autor, devemos considerar que:

Muitas histórias que as imagens têm para contar ligam-se às circunstâncias da criação de cada obra e à vida pessoal dos artistas; à luz das questões da arte e da linguagem, entretanto, casos curiosos, dramas particulares e autênticas anedotas biográficas tornam-se muito mais férteis. (MANGUEL, 2001, p.28).

Kossoy (1999) aprofunda a questão do instante em que o fotógrafo apreende a imagem, pois, para ele, é nesse momento que:

O fotógrafo, pois, em função de seu repertório pessoal e de seus filtros individuais e, apoiado nos recursos oferecidos pela tecnologia, produz a imagem a partir de um assunto determinado.[...] A imagem fotográfica é, enfim, uma representação resultante do processo de criação/construção do fotógrafo. [...]

O fotógrafo constrói o signo, a representação. Nessa construção, uma nova realidade é criada. Longe de lançarmos dúvidas quanto à existência/ocorrência do assunto representado, ou mesmo de sua respectiva aparência, devemos considerar que, do objeto à sua representação, existe sempre uma transposição de dimensões e de realidades. (KOSSOY, 1999, p. 30-43).

O autor exige dos historiadores cuidado dobrado ao lidar com tais fontes. Hoje, uma grande preocupação gira em torno das discussões quanto aos materiais iconográficos, pois esses exigem cuidados especiais, e o historiador deve atentar para a questão da sua sensibilidade visual e também determinadas informações que, possivelmente, alteram o todo sobre a história da produção de imagens.

Kossoy chama-nos a atenção para o cuidado

[...] com a digitalização e os *softwares* ‘especiais’, as operações de falsificações das imagens fotográficas tornaram-se ‘sedutoras’, tais

como, retoques, aumento e diminuição de contrastes, eliminação ou introdução de elementos na cena, alteração de tonalidades, aplicação de texturas entre tantos outros artifícios. (KOSSOY, 1999, p. 55).

Percebemos, mediante esta citação, que a modernização dos equipamentos de revelação fotográfica tem caminhado aceleradamente, obedecendo ao avanço tecnológico exigido em cada período evolutivo. Nesse percorrer, novos recursos são incorporados às fotografias, que, via de regra, não revelam somente o momento estático apreendido, mas pode, de acordo com o interesse do fotógrafo e sua realidade estática, incorporar elementos outros que passam a fazer parte de um contexto imagético construído, elaborado. Assim como em uma pintura, a imagem fotográfica é alterada, revelando uma realidade diferente da original.

Para isso, é necessária a compreensão entre a realidade do momento apreendido e a realidade apresentada. Para o fotógrafo, interessam suas intervenções – intenções – mas, para o historiador-pesquisador, importam as intenções e, quando possível, as intervenções, pois fotógrafo e historiador trocam olhares distintos sobre a mesma fotografia. Portanto, para a leitura da imagem final como representação a ser decifrada, mediante seu olhar inquiridor, torna-se importante o historiador buscar a historicidade nos processos de obtenção das imagens.

Segundo Barros, há momentos de cumplicidade entre o fotógrafo profissional e o historiador, quando esses empreendem reflexões sobre a especificidade da linguagem fotográfica, pois essa é detentora da transmissão de determinados valores ideológicos atrelados ao momento histórico. Assim,

[...] mesmo os documentos “falsos”, no sentido de sua fabricação intencional, tornam-se tão importantes como os “autênticos,” pois “[...] os documentos resultam sempre de uma construção, de

uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, das sociedades que os produziram”. Como resultado, os acervos fotográficos, apesar da construção intencional das imagens, transformam-se em documentos históricos de pleno direito, como monumentos de reconhecida relevância à própria interpretação de seus significados. É inegável o avanço metodológico obtido quando consideramos a inovadora proposta de crítica interna e externa a documentos, valorizando-se sua “intencionalidade inconsciente” [grifo nosso]. (BARROS, 1977, p. 51).

Diante de tal relato, Kossoy alerta-nos para o fato de que, hoje

[...] ampliam-se cada vez mais, através dos laboratórios de pós-produção digital, sofisticadas possibilidades tecnológicas de montagens estéticas e ideológicas das imagens e, por conseguinte, de criações de novas realidades. (KOSSOY, 1998, p. 56).

Numa visita ao Arquivo Público de Uberlândia, um fotógrafo profissional e professor universitário aposentado,¹ fazendo como serviço alternativo restauração em fotografias, contou-nos sobre um restauro executado, a pedido de um cliente: a foto registrava várias pessoas, em sua maioria, familiares participando de uma festa. E, por estarem em atrito, na ocasião, dois irmãos, na hora da foto, ficaram distanciados, um do lado direito da imagem e o outro do lado esquerdo. Com o passar dos anos, a irmã faleceu, e o irmão, de posse da fotografia velha e estragada, procurou Vieira para que restaurasse tal imagem.

Vieira relatou-nos seu feito: a imagem foi transferida para o computador e, por meio de programas, ele conseguiu colocar o irmão ao lado da irmã, não conseguindo, de acordo com a vontade do irmão, colocá-lo abraçado a ela, por uma questão de desnível

¹ Trata-se do Sr. Roberto Vieira – esclarecendo que seu acervo não se encontra dentro do Arquivo Público de Uberlândia.

do chão e da posição de seu braço. Portanto, diante desse relato, podemos concluir que ele efetivamente produziu uma fotografia a partir de outra, criando um novo documento. Nesse sentido, Raphael Samuel alerta-nos:

Historiadores, como qualquer pessoa, esperam que uma foto conte uma história e assim estamos mal preparados para as que não contam uma, porém duas, ou pior, no caso de um instantâneo de uma família não identificada – talvez por aquela razão notoriamente subtilizada na reciclagem de velhas fotografias – não conte nada. Quando estamos escolhendo ilustrações, tendemos a cair abruptamente para o icônico – a imagem que simbolizará um todo maior. Idealmente, a foto seria transparente, um objeto correlato da verdade. Temos pouca paciência com figuras que guardam seus segredos. [...] Se não estamos à mercê destas imagens e se queremos usá-las para construir novas narrativas ou perseguir problemáticas diferentes, devemos estar preparados para tomar uma distância crítica. (SAMUEL, 1997, p. 60).



Figura 1 – Praça da República, década de 1950.

Coleção: Roberto Cordeiro.

Analisando a figura nº1, poderíamos, em um primeiro olhar, verificar a presença de uma criança na praça e admirar a foto pela bela imagem que produz, pois um garoto, na praça da República, hoje Praça Tubal Vilela, com uma cesta de flores no braço, seria considerado comum, caso fosse uma cena diária ou se ocorresse algumas vezes. Porém, mediante o relato de várias pessoas quanto à presença de vendedores de flores no interior da praça, elas foram unânimes em dizer que essa não era uma prática comum naquele local.

Essa figura atrai-nos com a possibilidade de exemplificar sobre o que foi dito por Samuel em relação às fotografias, que “[...] não contam uma, porém, duas [ou mais histórias, ou seja] devemos estar preparados para tomar uma distância crítica,” (1997, p. 60) pois, a partir desse distanciamento, várias são as leituras que poderão fluir através do olhar.

Por outro lado, o fato de a fotografia poder ser um cenário preparado diante da imagem em que nos detemos, não invalida o trabalho do historiador. Carrijo, ao trabalhar com fotografias da cidade de Uberlândia, procura “[...] identificar nas representações visuais da história desta cidade as expressões das diferentes mentalidades e das muitas experiências dos diversos sujeitos sociais que a construíram.” (CARRIJO, 2002, p. 3).

Diante da imagem 1,² Carrijo parte do olhar do menino para uma leitura ligada

[...] à noção de labor e, portanto, de fadiga e cansaço. A expressão do florista, atravessando a praça de pés nus, sugere tristeza e desilusão. Percorria a cidade descalço, com um cesto de flores, provavelmente por longas horas, em busca da sobrevivência. Pode-se cogitar que, para ele, o espaço público tenha sido, talvez, um local de sofrimento e paradoxalmente, de vida uma vez que é caminhando neste espaço

² Foto do acervo de Roberto Cordeiro.

que pode garantir, minimamente, suas condições de sobrevivência. (CARRIJO, 2002, p. 107).

É interessante notar como, por intermédio de uma única imagem visual, podemos chegar a tantas conclusões, não nos esquecendo de que, para fazer tais leituras, torna-se necessária uma apreensão do espaço, ou seja, uma contextualização.

No entanto, uma outra leitura pode ser extraída dessa imagem. O autor da foto, o fotógrafo Roberto Cordeiro, focaliza em primeiro plano, uma criança “trabalhadora”, carregando em um de seus braços uma cesta de flores, supostamente, para serem vendidas. Num segundo plano, nas costas dessa criança, visualizamos outras sentadas, em lazer. Portanto, a foto fornece-nos dois momentos - trabalho e lazer -, crianças que estão na praça brincando, aproveitando a infância acompanhadas do cachorrinho, que pode até participar dos supostos folguedos (Detalhe A, Fig.1).



Detalhe A, Fig.1

Por outro lado, temos a criança que está na praça trabalhando ou indo para o labor, não se divertindo, pelo fato, talvez, de estar envolvida em alguma atividade que tenha urgência. Logo,

percebe-se que a necessidade aqui não dá a essa criança oportunidade ao lazer. Não importa o motivo, a criança focada está excluída do lazer.

Continuando nossa interpretação: um outro viés é apresentado e leva-nos a analisar os elementos físicos do cenário urbano do qual fazem parte o florista, as crianças e o cãozinho. Os pés descalços do garoto caminham por um chão mal cuidado, mal conservado, tal como as roupas maltrapilhas que lhe vestem o corpo. Seu caminhar, voltado para a frente em sentido diagonal, projeta seu olhar no mesmo sentido, não permitindo que o observador surpreenda o que lhe vai na alma. Oposto a esse caminhar, deparamo-nos com a verticalidade imponente da igreja, com sua vestimenta sóbria, direcionando seu impulso energético para o alto. Neste sentido, temos em dissonância, num mesmo espaço, o poder e o ser.

Mediante as elucidações acima, referentes a uma única fotografia, chamamos a atenção para as diferentes possibilidades de análises interpretativas que as fotos proporcionam. Ferrara (1991) ajuda-nos a entender melhor este processo de leitura da imagem, quando nos esclarece que: “[...] O resultado da leitura é sempre possível, mas jamais correto ou total; é necessário ousadia nas associações para que se possa flagrar uma idéia nova, uma comparação imprevista, uma hipótese explicativa inusitada.” (FERRARA, 1991, p. 31).

Essa foto já foi mostrada para várias pessoas que freqüentam o Arquivo Público de Uberlândia - APU – e, inclusive, saiu publicada na coluna *Álbum*, do jornal *O Correio de Uberlândia*,³ e não foi identificada. Perguntando se essa era uma cena comum na praça, a resposta de todos era sempre a mesma: “não!” Será que podemos concluir que se trata de um cenário criado pelo fotógrafo como profissional?⁴ Será que podemos dar razão a

³ A coluna *Álbum* é um espaço cedido pelo jornal *Correio de Uberlândia* para publicação de fotos das coleções que se encontram dentro do APU para serem identificadas pela comunidade, são publicadas às terças-feiras.

⁴ Segundo o fotógrafo Roberto Cordeiro: “Eu olhei, achei bonito. O meu forte são as cenas urbanas, eu não sei quem é, mas esta foto é muito bonita, não é?”

Samuel? Ou se trata de um excluído da memória, por ser negro, pobre e trabalhador?

Assim, na condição de historiadores, temos que atentar para tais acontecimentos, uma vez que, hoje, uma grande discussão se dá em torno da conservação e preservação dos arquivos históricos. Para Leite:

O fato de a fotografia ser um objeto perecível, sujeito a adulteração por fungos ou retoques, uso indevido ou envelhecimento, não reduz o seu valor documental; antes, amplia a necessidade de verificar as maneiras de selecionar, curar, recuperar e decodificar as informações que séries compostas de imagens podem fornecer ou sugerir. (LEITE, 1998, p. 39).

Quanto ao aspecto da digitalização dos documentos escritos e iconográficos, no caso específico das fotografias, o objetivo é evitar o manuseio constante de tais documentos, que, conseqüentemente, podem estragar-se, lembrando que estamos lidando com peças originais e únicas.

Uma vez digitalizadas, as informações podem ser recuperadas de forma rápida, considerando a preservação dos suportes originais. Mas, no caso específico das fotografias, para Lacerda:

[...] o usuário – base e eixo de toda essa operação – deve levar em consideração que as imagens em computador se tornam uniformes, sendo importante não tomá-las pelos próprios originais fotográficos. É bom lembrar que, por trás da multiplicidade de ofertas que um sistema computadorizado oferece, deve-se não perder de vista o objeto fotográfico como um elemento original e insubstituível. (LACERDA, 1993, p. 47).

Kossoy (1999) aponta-nos a construção do signo fotográfico

– a representação – elaborada pelo fotógrafo, “[...] construído e materializado cultural, estética/ideológica e tecnicamente, de acordo com a visão particular de mundo do fotógrafo.” (KOSSOY, 1999, p. 47). Ou seja, a criação de uma nova realidade.

Na concretização dessa nova realidade, Kossoy reconhece duas realidades:

[...] a que se inscreve no documento, a representação – através de nossos filtros culturais, estéticos/ideológicos – e a realidade que se imagina: a primeira realidade (a do passado), recuperada apenas de maneira fragmentária por referências (pleno de hiatos) ou pelas lembranças pessoais (emocionais). Há, pois, um conflito constante entre o visível e o invisível, entre o aparente e o oculto [...]. A realidade passada é fixa, imutável, irreversível; se refere à realidade do assunto no seu contexto espacial e temporal, assim como à da produção da representação. É este o contexto da vida: primeira realidade. A fotografia, isto é, o registro criativo daquele assunto, corresponde à segunda realidade, a do documento. A realidade nele registrada também é fixa e imutável, porém sujeita a múltiplas interpretações. (KOSSOY, 1998, p. 47)

Diante de tais afirmações, podemos perceber que as imagens são excelentes recursos para que possamos descrever determinados gestos, expressões faciais e corporais. Não podemos ignorar a natureza polissêmica das fotografias, cabendo ao historiador enveredar pelos caminhos da imaginação e, juntamente com seus conhecimentos e suas sensibilidades, “[...] conferir novos significados [...]. O valor documental de uma foto ultrapassa o valor informacional de seu conteúdo, e pode revelar-se ao receptor que souber interpretá-la.” (LACERDA, 1993, p. 53).

Observamos, nas diversas coleções fotográficas utilizadas⁵, que a subjetividade está presente. Os temas privilegiados

⁵ Coleções de Roberto Cordeiro, Jerônimo Arantes, Oswaldo Vieira Gonçalves, Napoleão Carneiro, Oswaldo Naghettini e fotos doadas pela comunidade.

proporcionam grandes possibilidades de interpretação, o que, em relação à pesquisa, torna o exercício mais interessante.

Por outro lado, Samuel (1997) nos demonstra um dos vários métodos a seguir junto às fontes históricas na busca da “explicação e interpretação de velhas fotos”, na qual:

A desconstrução, usando fotos em conjunto com testemunho oral e documentos escritos, juntando diferentes classes de evidência, ou usando uma para expor os silêncios e as ausências da outra, é um procedimento que historiadores podem usar para sustentá-los na explicação e interpretação de velhas fotos. (SAMUEL, 1997, p. 65).

Ao manusear as fotos dos diversos fotógrafos dentro do APU, nota-se que cada coleção apresenta uma particularidade, apesar das imagens pertencerem ao mesmo contexto urbano. Percebemos, no transcorrer da biografia de alguns desses fotógrafos, que eles realizaram o exercício desta arte partindo do privado para o público, ou seja, iniciaram suas atividades como fotógrafos, registrando timidamente cenas domésticas entre os familiares, os amigos e pessoas mais íntimas, para, posteriormente, alargar seus horizontes com fotos da cidade. Notamos, nas leituras e nas análises efetuadas nas diferentes coleções, que, em determinados momentos, o público e o privado misturam-se numa tênue linha dinâmica.

Assim, essas fotografias podem ser vistas, primeiramente, a partir do privado, para, posteriormente, atingirem a esfera pública. Nesse exercício de reter imagens urbanas, os fotógrafos uberlandenses permitem que a história da cidade não seja registro somente das histórias familiares, mas que passem a ser histórias da cidade.

Nesse sentido, de tomar a foto como documento, uma das formas de analisá-las é destacando os detalhes, procurando perceber os elementos internos que compoem a foto, levando em consideração quem são os autores, e buscando as possíveis identificações.

Vimos que a fotografia é intrigante como fonte de pesquisa, quando pensada na aparência retratada, passível de montagens, adulterações, intenções e, nesse sentido, ela deve ser um objeto que, ao ser examinado, o historiador/pesquisador tem que se instrumentalizar de determinadas ferramentas para conseguir apreender as informações que contém. Por outro lado, ela pode retratar o que nem o fotógrafo e nem quem se deixou fotografar desejava revelar, e é com ousadia que o historiador deve enveredar pelos caminhos diversificados que ela oferece.

Portanto, podemos concluir que o historiador, quando seleciona um tema, com seu olhar inquiridor, selecionará as fotografias que melhor o justifiquem, porquanto são possuidores de um olhar próprio.

REFERÊNCIAS

- BARROS, Armando Martins de. **Da pedagogia das imagens às práticas do olhar: uma busca de caminhos analíticos**. 1977. Tese (Doutorado) – Universidade, Rio de Janeiro, 1977.
- CARRIJO, Gilson Goulart. **Fotografia e a invenção do espaço urbano: considerações sobre a relação entre estética e política**. 2002. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2002.
- FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. **Leituras sem palavras**. São Paulo: Ática, 1991.
- KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. Cotia/ São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- _____. Fotografia e Memória: Reconstituição Por Meio da Fotografia. In: SAMAIN, Etienne (Org.) **O Fotográfico**. São Paulo: Editora HUCITEC, CNPq, 1998.
- LACERDA, Aline Lopes de. **Os sentidos da imagem: fotografias em arquivos pessoais**. Acervo. Rio de Janeiro, v. 6 n. 1-2, p. 41-54, jan./dez. 1993.
- LEITE, Miriam L. Moreira. **Fotografia**. Universidade de São Paulo. v. 7, n. 39 – Ciência Hoje, janeiro/ fevereiro de 1988.
- _____. Miriam L. Moreira. Retratos de Família: Imagem Paradigmática No passado e no Presente. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **O Fotográfico**. São Paulo: HUCITEC, CNPq, 1998.
- MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- SAMUEL, Raphael. **Teatros de Memória**. Projeto História, São Paulo (14). fev./1997.
- TUCHMAN, Bárbara W. **A prática da história**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- VON SIMSON, Olga R. de Moraes. **Imagem e Memória**, Departamento de Ciências Sociais. Aplicadas à Educação – F.E/ UNICAMP, Centro de Memória – UNICAMP NAP/CERU – USP. 1998.
- _____. Miriam L. Moreira. Leite Imagem e Linguagem: Reflexões de Pesquisa. In: **Reflexões sobre a pesquisa sociológica**. São Paulo/CERU. 1992.