

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE – FURG
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO – PROPESP
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA INFORMAÇÃO – ICHI
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – PPGH
MESTRADO PROFISSIONAL EM
HISTÓRIA, PESQUISA E VIVÊNCIAS DE ENSINO-APRENDIZAGEM**

PPGH

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM

HISTÓRIA

**HISTÓRIA, MEMÓRIA E FOTOGRAFIA:
RECONHECIMENTOS E RE-MEMORAÇÕES SOBRE O PASSADO**

DAIANE DOS SANTOS PIASSAROLLO

**Rio Grande
2019**



DAIANE DOS SANTOS PIASSAROLLO

**HISTÓRIA, MEMÓRIA E FOTOGRAFIA:
RECONHECIMENTOS E RE-MEMORAÇÕES SOBRE O PASSADO**

Trabalho de conclusão do mestrado, apresentado como requisito final para aprovação no Programa de Pós-graduação em História, Mestrado Profissional em História, pesquisa e vivências de ensino-aprendizagem, da Universidade Federal do Rio Grande – FURG, sob a orientação da professora (a) Dr(a). Júlia Silveira Matos.

Rio Grande
2019

Ficha catalográfica

P581h Piassarollo, Daiane dos Santos.
História, memória e fotografia: reconhecimentos e re-memorações
sobre o passado / Daiane dos Santos Piassarollo. – 2019.
185 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande –
FURG, Programa de Pós-Graduação em História, Rio Grande/RS,
2019.
Orientadora: Dra. Júlia Silveira Matos.

1. História 2. Museu 3. Fotografia I. Matos, Júlia Silveira II. Título.

CDU 94:77

Catálogo na Fonte: Bibliotecário José Paulo dos Santos CRB 10/2344

FOLHA DE APROVAÇÃO

Daiane dos Santos Piassarollo

**HISTÓRIA, MEMÓRIA E FOTOGRAFIA:
RECONHECIMENTOS E RE-MEMORAÇÕES SOBRE O PASSADO**

Dissertação de Mestrado para a obtenção do título de Mestre no Programa de Pós-graduação em História, Mestrado Profissional em História, pesquisa e vivências de ensino-aprendizagem, da Universidade Federal do Rio Grande – FURG

Banca examinadora:

Profª. Dra. Júlia Silveira Matos (Orientadora)

Profª. Dra. Adriana Kivanski de Senna

Profª. Dra. Gianne Zanella Atallah

Profª. Dra. Noris Mara Pacheco Martins Leal

Conceito: _____

Rio Grande, 31 de janeiro de 2019.

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à memória de minha mãe e de meu pai.

AGRADECIMENTOS

À professora Dra. Júlia Silveira Matos, pela atenção que me foi dedicada, por todas as contribuições e por orientar e enriquecer este trabalho;

Às participantes da banca examinadora por dividirem comigo este momento tão importante e esperado: Profa. Dra. Adriana Kivanski de Senna, Dra. Gianne Zanella Atallah e Dra. Noris Mara Pacheco Martins Leal;

Ao Grupo de Pesquisa Ensino de História Sentidos e Narrativas e aos colegas, que me proporcionaram trocas e experiências, as quais contribuíram no desenvolvimento da pesquisa;

À amiga Luana Lopes por apresentar-nos o recurso tecnológico em realidade aumentada e pela concretização do aplicativo elaborado nesse trabalho;

À amiga Cláudia Dorneles por todas as contribuições, principalmente pela captura e edição das imagens fotográficas que compõem o folheto educativo desenvolvido durante a pesquisa;

À minha irmã e meu filho, incentivadores dessa empreitada;

À minha família, pela compreensão e apoio.

Não se pode criar experiência. É preciso passar por ela.

Albert Camus

RESUMO

Esta dissertação de mestrado discorre a respeito das potencialidades de experiências com o passado, a partir do olhar sensível sobre fotografias do acervo do Museu Fototeca Municipal Ricardo Giovannini. Nesta proposta, a fotografia é abordada sob a perspectiva do Ensino de História. O olhar sensível sobre esse objeto como possibilidade para experiências com o passado constitui a temática desta pesquisa. Nesse contexto, a instituição museológica se oferece como ambiente de aprendizagens históricas. E a partir dessa hipótese, orientamos nossa pesquisa com vistas a refletirmos sobre como uma instituição museológica, com acervo fotográfico, mobiliza e promove experiências com o passado. A partir dessas reflexões, investigamos a possibilidade da constituição de uma dimensão estética do aprender pautada no olhar sensível mobilizado pelos objetos expostos no museu. Ao final construímos um produto composto por um livreto digital e um aplicativo de realidade aumentada alimentado com imagens selecionadas do acervo fotográfico da referida instituição, bem como imagens registradas da Cidade do Rio Grande, de forma a potencializar e dar visibilidade para tais experiências.

PALAVRAS-CHAVE: História. Museu. Fotografia.

ABSTRACT

This master's dissertation discusses the potential of experiences with the past, from the sensitive look at photographs of the collection of the Ricardo Giovannini Municipal Photo Library. In this proposal, photography is approached from the perspective of History Teaching. The sensitive look at this object as a possibility for experiences with the past is the theme of this research. In this context, the museum institution offers itself as an environment of historical learning. And from this hypothesis, we orient our research in order to reflect on how a museological institution, with a photographic collection, mobilizes and promotes experiences with the past. From these reflections, we investigated the possibility of the constitution of an aesthetic dimension of learning based on the sensitive look mobilized by the objects exhibited in the museum. At the end we built a product consisting of a digital booklet and an augmented reality application fed with selected images from the photographic collection of said institution, as well as registered images of Rio Grande City, in order to enhance and give visibility to such experiences.

KEY WORDS: History. Museum. Photography.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: <i>View from the Window at Le Gras</i>	33
Figura 2: Desenho com esquema de funcionamento da câmara escura	33
Figura 3: Primeira imagem fixada pelo processo de Daguerreotipia.....	35
Figura 4: Daguerreótipo, Século XIX.....	36
Figura 5: Formulação dos componentes estruturais da fotografia.....	44
Figura 6: Fotografia da coleção da Professora Inah Emil Martensen.....	91
Figura 7: Fotografia da coleção da Professora Inah Emil Martensen.....	91
Figura 8: Localização da Fototeca Municipal Ricardo Giovannini.....	87
Figura 9: <i>Passage Vandrezanne</i> , Butte-aux-Cailles, Atge, 1900.....	91
Figura 10: Aspectos a serem analisados quanto a preservação de documentos fotográficos.....	98
Figura 11: Experiência com RA no Detroit Institute of Arts.....	118
Figura 12: Funcionamento da Realidade Aumentada em dispositivos móveis.....	121
Figura 13: Vista aérea Mercado Público.....	122
Figura 14: Código para instalação do aplicativo.....	123

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. HISTÓRIA, MEMÓRIA E FOTOGRAFIA: ENTRELAÇAMENTOS E CONTRIBUIÇÕES PARA AS APRENDIZAGENS HISTÓRICAS	22
1.1 A FOTOGRAFIA: SUAS TRAJETÓRIAS E REPRESENTAÇÕES	28
1.2 A FOTOGRAFIA COMO DOCUMENTO HISTÓRICO.....	45
1.3 A FOTOGRAFIA NO ENSINO DE HISTÓRIA.....	52
2. O ESPAÇO MUSEOLÓGICO COMO AMBIENTE DE APRENDIZAGENS HISTÓRICAS	58
2.1 A FOTOGRAFIA NOS ESPAÇOS MUSEOLÓGICOS	72
3. FOTOTECA MUNICIPAL RICARDO GIOVANNINI: MUSEU DE FOTOGRAFIAS DA CIDADE DO RIO GRANDE	79
3.1 BREVE HISTÓRICO DA FOTOTECA	80
3.2 A FOTOTECA NO ESPAÇO RIOGRANDINO	86
3.3 A PRESERVAÇÃO DO ACERVO DA FOTOTECA	95
4. CONSTRUINDO UM APLICATIVO PARA APRENDIZAGENS HISTÓRICAS SENSÍVEIS NO MUSEU: O APP DA FOTOTECA	106
CONSIDERAÇÕES FINAIS	125
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	132
Fontes Primárias	132
Referências.....	132
ANEXOS.....	144

INTRODUÇÃO

Nesta proposta, a fotografia é abordada sob a perspectiva do Ensino de História. O olhar sensível sobre esse objeto como possibilidade para experiências com o passado constitui a temática desta pesquisa. Neste contexto, a instituição museológica se oferece como ambiente de aprendizagens históricas. E a partir dessa hipótese, orientamos nossa pesquisa com vistas a refletirmos sobre como uma instituição museológica, com acervo fotográfico, mobiliza e promove experiências com o passado? Ao final construímos um produto composto por um livreto¹ digital² e um aplicativo de realidade aumentada³ alimentado com imagens selecionadas do acervo fotográfico da referida instituição, bem como imagens registradas da Cidade do Rio Grande, de forma a potencializar e dar visibilidade para tais experiências.

Conhecer o passado como aponta David Lowenthal é façanha tão extraordinária quanto conhecer as estrelas, e mesmo que bem documentado, dada a sua amplitude, ele tende a permanecer fugidio (1998). De fato, recompô-lo na sua integridade é tarefa impossível, “o que conseguimos recuperar, por meio de diferentes registros e suportes, é sempre uma fração do passado” (BOSCHI, 2007, p. 21), assim, “compreendê-lo através da análise dos fragmentos, resíduos, objetos bibliográficos e diferentes tipos de documentação e fontes é desafio possível de ser enfrentado” (DELGADO, 2010, p. 36).

Dessa forma, segundo Lucilia de Almeida Neves Delgado, cabe a História e a memória tal empreitada, contribuindo no intento de evitar que o ser humano perca referências fundamentais à construção das identidades coletivas (2010). A partir dessa reflexão, podemos pensar a Fototeca Municipal Ricardo Giovannini, que é o objeto deste trabalho, como espaço que mobiliza memórias, a partir de rastros do passado. De tal modo, por meio do processo de musealização de fotografias, a instituição museológica se projeta de maneira potente como instrumento de conscientização da sociedade, quando guarda e preserva as suas referências. Tais referências constituem a base identitária do ser no mundo e situam os sujeitos historicamente.

Nessa perspectiva, Delgado entende que:

¹ O livreto é uma forma de livro com número reduzido de páginas, nesse caso com 24 páginas, contendo texto e imagens.

² O formato digital permite acessibilidade por meio de computadores, tablets, celulares.

³ A realidade aumentada ou RA é uma aplicação tecnológica, a qual ocorre a integração de informações virtuais com o mundo real.

O homem é um ser permanentemente em busca de si mesmo, de suas referências, de seus laços identificadores. A identidade, além de seus aspectos estritamente individuais, apresenta dimensão coletiva, que se refere à integração do homem como sujeito do processo de construção da História. A História, conquanto processo, é compartilhamento de experiências, mesmo que inúmeras vezes sob forma de conflitos. (2010, p. 51).

Assim, ao constituir-se como fonte informativa para a História, a memória também fundamenta identidades, “mediante um processo dinâmico, dialético e potencialmente renovável, que contém no seu âmago as marcas do passado e as indagações e necessidades do tempo presente” (DELGADO, 2010, p. 51).

Por meio da integração na dinâmica da vida em coletividade, o ser humano contata processos diversificados que o conformam como sujeito histórico. A multiplicidade desses processos inerentes à vida coletiva deve propiciar o sentido de pertencer e de ser no mundo. Segundo Ernesta Zamboni, a identificação é importante para formação do ser humano como sujeito histórico:

Em uma era da globalização, na qual estamos vivendo, há o esfacelamento de nossas particularidades e individualidades, o sentido de pertencer a um lugar, a um grupo no qual desempenhamos um papel social, ao qual estamos emocionalmente e afetivamente ligados e com o qual nos identificamos, é muito importante para o ser humano e sua formação como sujeito histórico. Nesse processo de busca da identidade, de construção de uma nação participativa, a História tem um papel fundamental, pois é a base de sustentação do conhecimento fundante do presente (2003, p.374).

No entendimento de Caio César Boschi é importante manter com o passado uma relação ativa, servindo-se de suas lições para melhor compreender nossa sociedade e nosso tempo (2007). Nessa perspectiva, o contato com as fotografias da Fototeca permite-nos a constituição de memórias e o acesso ao passado. Já que, entendemos a memória como possibilidade de reflexão sobre o passado através de sua representação no presente. Tal reflexão contribui significativamente na apreensão do contexto, da qual somos integrantes. Na concepção do autor, o fundamento da História é assim expressado:

[...] dar sentido à vida pela compreensão de uma totalidade da qual fazemos parte; dar sentido social primeiramente à pequena comunidade que nos rodeia, depois à espécie humana como um todo e finalmente, num exercício de imaginação, à coletividade dos seres racionais e livre do universo (BOSCHI, 2007, p. 25).

Sendo assim, o ensino da História no âmbito local é referência para o processo de

construção das identidades dos sujeitos e das relações com o meio em que vivem e atuam. Ao abordar a realidade mais próxima, o ensino de história local apresenta-se como um ponto de partida para a aprendizagem em contextos mais amplos.

Nesse sentido, o ambiente citadino conforma-se em possibilidade de aprendizagens históricas, condizentes com as relações sociais estabelecidas na realidade mais próxima dos indivíduos. Além de físico, o espaço urbano é também imaginário e essa dimensão projeta diferentes situações de memória e identidade. A respeito da memória nas experiências com a cidade, Massimo Canevacci diz:

Uma cidade se constitui também pelo conjunto de recordações que dela emergem assim que o nosso relacionamento com ela é restabelecido. O que faz com que a cidade se anime com nossas recordações. E que seja ela também agida por nós, que não somos apenas espectadores urbanos, mas sim, também atores que continuamente dialogamos com seus muros, com as calçadas de mosaicos ondulados [...] (1997, p. 22).

A narrativa que a cidade conta é fundamental para entendermos a nossa própria história. Refletir, olhar, experienciar a cidade, faz-nos mais conscientes dela. Essa experiência proporciona, a cada indivíduo, significados distintos, a partir de dados e informações que habitam nossa memória e imaginação.

As cidades são sínteses das experiências humanas. No entendimento de Selva Guimarães Fonseca, o local e o cotidiano como locais de memória são constitutivos, ricos de possibilidades educativas, formativas, pois nele encontramos vestígios, monumentos, objetos, imagens de grande valor para a compreensão do imediato, do próximo e do distante (2006). A partir dessa perspectiva é possível entender a cidade como elemento potente para a educação histórica. E a utilização de recursos adequados, para a construção do conhecimento histórico, torna-se fundamental para o entendimento das questões da atualidade e para percepção dos indivíduos como sujeitos históricos.

A cidade tem nos lugares de memória a mediação com o passado. Nesse sentido, Zita Rosane Possamai afirma que:

Se as memórias povoam a cidade, tais fantasmas de um passado que insiste em não abandonar o presente, é porque pessoas, grupos e instituições assumem o encargo de perpetuar as memórias de si. Assim, os lugares de memória fazem uma mediação com o tempo, construindo um laço entre presente e passado. A vigilância da memória, neste

sentido, torna-se fundamental para a perpetuação e afirmação dos grupos sociais na dinâmica da vida na cidade (2010, p. 209).

Os lugares de memória, segundo Pierre Nora se constituem à medida que a memória tradicional desaparece e necessitamos criar condições para reavivar reminiscências (1993). Testemunhas materiais do passado, os museus podem ser compreendidos como lugares de memória no ambiente citadino, os quais são capazes de evocar nos indivíduos as suas reminiscências e memórias coletivas. Os museus conformam possibilidades de lembrança, de perpetuação da memória, possuem o propósito de rememorar o passado, propiciando condições para a interação do sujeito com o meio em que vive, reforçando, assim, seus laços de identidade.

Dessa forma, a Fototeca Municipal Ricardo Giovannini, como lugar de memória no espaço citadino, nesta proposta investigativa, é o local selecionado para abordagem da análise das possibilidades de aprendizagens históricas na Cidade do Rio Grande. No entanto, ainda que o acervo da instituição admita exclusivamente fotografias da cidade, o fato de estar na urbe e oferecer acessibilidade ao público, já a constitui como um espaço de experiência estética, política ou histórica.

Assim, na construção do conhecimento histórico devem-se articular meios que permitam ao sujeito “apropriar-se de um olhar consciente para sua própria sociedade e para si mesmo”. (BEZERRA, 2013, p. 42). Podemos refletir que a construção desse olhar consciente não depende unicamente de ações didáticas formais, seja na escola ou no museu, considerando, no caso da Fototeca as inúmeras ações didáticas que ela oferece. Portanto, as aprendizagens acontecem em relação à experiência individual com as imagens (reproduções) do acervo. Nessa direção, buscamos contribuir com as aprendizagens históricas, através de um recurso que amplie as possibilidades dessa experiência, da apreensão sensível pelo olhar consciente, a partir do olhar para imagens dispostas no folheto digital e da interação com o aplicativo de realidade aumentada desenvolvidos aqui.

No entanto, Zygmunt Bauman afirma que “a marca da modernidade é a ampliação do volume e do alcance da mobilidade, e, por conseguinte, de forma inevitável, o enfraquecimento da influência da localidade e das redes locais de interação” (2012, p. 45). Assim, na dinâmica cada vez mais acelerada da vida na contemporaneidade, a rotina, as potencialidades dos recursos tecnológicos, as sobreposições de acontecimentos, nos impõem comportamentos mecanizados e favorecem o distanciamento físico e afetivo com o entorno. Nesse ínterim, a constituição de um

aplicativo que amplie a visibilidade de um espaço museológico como da Fototeca contribui, numa via contrária ao apontado por Bauman, dos comportamentos mecanizados, pois potencializa experiências estéticas sensíveis que não somente mobiliza memórias, mas, principalmente aprendizagens sobre o passado em relação ao presente vivido.

Conforme Delgado, o mundo moderno, caracterizado por uma temporalidade frenética e em permanente transformação, vive um processo de desenraizamento, e assim sendo, a memória tende a perder a sua função de entrecruzamento de múltiplos tempos. Dessa forma, cabe à História recuperar os lastros dessa dinâmica temporal, fazendo do homem sujeito reconhecedor de suas identidades, por meio de sua integração na dinâmica sincrônica da vida em coletividade (2010).

Daí a necessidade de se manter os lugares onde a memória se perpetua. Nesse sentido, os lugares de memória, como espaços de intermediação entre indivíduos e objetos materiais conformam significativas experiências com o passado, propiciando a compreensão da História e seus processos, e por conseguinte, potencialidades para aprendizagem histórica.

Nessa perspectiva, há de se destacar a imagem fotográfica, como recurso potente para o conhecimento histórico. Dada a sua característica de evidência, a fotografia “de forma testemunhal, nos mostra em seu conteúdo uma parcela da realidade congelada no espaço e no tempo possibilitando a reconstituição de aspectos vários da cena passada” (KOSSOY, 1980, p. 41).

Além do caráter que a constitui como uma prova da verdade, a fotografia possui uma face não aparente, invisível ao sistema óptico da câmara. A fotografia é memória, requer interpretação, intuição, construções imaginárias. Através da sensibilidade, conhecimento e imaginação é possível entender o ausente, seus significados ocultos, reconstituir o passado, compreendendo melhor sua face aparente. Nessa direção, afirma Ana Maria Mauad:

O cruzamento entre a imagem fotográfica e a história, tradicionalmente, se processou a partir do estatuto técnico das fotografias e seus sentidos de autenticidade e prova, que as transformam em testemunhas oculares de fatos. Mas as evidências históricas não são peixes em um oceano a serem fígados ao sabor das marés pela isca do historiador, da mesma maneira que a imagem não é captada pelo olhar neutro. A evidência histórica e a imagem são constituídas por investimentos de sentido, e a fotografia pode ser um indício ou documento para se produzir uma história; ou ícone, texto ou monumento para (re)apresentar o passado (2016, p. 7).

Boris Kossoy analisa a fotografia como resíduo do passado, pois se por um lado, ela oferece indícios que permitem o levantamento e a análise dos vários elementos que lhe deram origem em determinado espaço e tempo num dado momento histórico, por outro lado, sua imagem, segundo os valores que enfatiza, constitui-se no ponto de partida de um processo gerador de inúmeras possibilidades de interpretações e aplicações em diversas áreas (1980).

Reconhecendo a relevância do documento fotográfico no inventário da cidade, sua importância no ambiente museológico se efetiva pelo seu papel na preservação da memória coletiva e pelas possibilidades de compreensão do passado. Assim sendo, são esses objetos produzidos no passado, suportes para experiências na atualidade:

São esses “restos” dotados de uma parcela da realidade passada, que nos informam acerca dos assuntos registrados. São esses assuntos que, uma vez preservados, conservam a memória de um país. Existindo tal memória visual, podem os pesquisadores interessados na fotografia em seu contexto histórico, assim como aqueles que venham a se utilizar da fotografia como um meio de conhecimento, melhor compreender o nosso passado (KOSSOY, 1980, p. 22-23).

Nesse sentido, a fotografia é um destacado meio de conhecimento nas instituições museológicas, “o caráter de reprodução literal e icônica de fragmentos da realidade inerentes a essas fontes são indispensáveis enquanto meios de conhecimento dos diferentes tipos de história” (KOSSOY, 1980, p. 19). Fonte de conhecimento, comunicação e expressão, sua capacidade de indagação é capaz de mobilizar processos de sensibilidade e percepção, ampliando as definições que se tem da própria realidade.

Sendo o museu, um lugar de memória, que guarda, preserva e comunica memórias materializadas em documentos, e a fotografia documento mobilizador de memórias, interessa-nos nessa investigação analisar especificamente o papel da instituição museológica que tem exclusivamente um acervo fotográfico, como espaço de experiência de ensino-aprendizagem. No contexto local, a Fototeca Municipal Ricardo Giovannini de Rio Grande/RS representa a instituição museológica da cidade da autora, e assim, como já referido, é o objeto de estudo nessa proposta.

Esta dissertação, vinculada à linha de pesquisa Prática e pesquisa no ensino de História, do **PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – PPGH MESTRADO PROFISSIONAL EM HISTÓRIA, PESQUISA E VIVÊNCIAS DE ENSINO-APRENDIZAGEM/FURG**, tem por objetivo investigar o potencial e o papel do museu,

especificamente o caso da Fototeca Ricardo Giovannini, nas aprendizagens históricas, tendo a fotografia enquanto fonte de acesso ao passado.

E a partir do desenvolvimento de um recurso educativo, na forma de um folheto digital e de um aplicativo, esta pesquisa pretende dar visibilidade às potencialidades de experiências com o passado, a partir do olhar sensível sobre fotografias da cidade, contribuindo para a problematização da inclusão dos sentimentos, da sensibilidade na construção do conhecimento histórico.

A investigação neste estudo, parte do princípio que a percepção dos indivíduos como sujeitos históricos se dá a partir das experiências de cada um com o entorno, inclusive nos espaços museológicos, nas possibilidades de buscar uma relação mais próxima com o passado, e, se nos dispomos a percebê-lo através de uma observação mais atenta e de vivenciá-lo com mais interesse e profundidade.

As problemáticas que norteiam essa pesquisa podem ser assim expressadas: Podemos aprender olhando uma fotografia? Como um museu que tem como objeto a fotografia contribui para aprendizagens históricas? A experiência com o passado, através de fotografias pode contribuir para a percepção dos indivíduos como sujeitos históricos?

Uma vez definido o tema e os problemas norteadores, a fundamentação teórica objetiva demonstrar o que já foi escrito sobre o tema, “consiste na análise e síntese das informações, visando definir as linhas de ação para abordar o assunto ou problema e gerar ideias novas e úteis” (BOAVENTURA, 2004, p. 46). Assim, o estudo de alguns autores como Boris Kossoy, Jörn Rüsen, Caio Boschi, Durval Muniz de Albuquerque Júnior, Lucilia Delgado, fornecem fundamentos sobre as questões aqui colocadas.

A partir dessas questões e da breve apresentação do encaminhamento desta proposta, exponho as motivações para mesma, bem como a minha trajetória até a elaboração das análises aqui expostas, a fim de possibilitar uma compreensão mais profunda das mesmas.

O trabalho, ora apresentado, se constitui da escrita de questões significativas das minhas atividades de pesquisa e criação, no âmbito acadêmico e artístico. Diz respeito aos desdobramentos de atitudes, conceitos e temáticas presentes em reflexões que fiz durante o percurso da formação em Educação Artística e Artes Visuais, ambos cursos de graduação da FURG. Nessa trajetória, reflexões sobre a cidade fotografada conformam abordagens sobre o processo de percepção visual e sensorial e o olhar dirigido ao espaço urbano.

A reincidência da temática fotografia em projetos anteriores revela e alcança relações afetivas, fruto de um desejo bastante particular: a valorização da fotografia enquanto registro ou fragmento do momento passado vivido, e por conseguinte a nossa própria valorização. Desse modo, as ações no sentido de agir de forma a contribuir para o reconhecimento da cidade como o lugar no qual e através do qual nos constituímos e constituímos a coletividade, foram se desdobrando através de trabalhos acadêmicos, editais, e convocatórias artísticas.

As elaborações dessas questões constituíram a escrita de duas monografias, em 2000 e 2016 intituladas “Rio Grande: entre as cidades que vejo e a cidades que desejo” e Visões da cidade – Intermitências e persistências ao fluxo urbano, respectivamente. Algumas produções artísticas, também voltaram o olhar para a representação do contexto urbano por meio da fotografia.

No processo de descobertas e revelações pessoais, a fotografia e a cidade conformaram experiências prazerosas ao longo de minha trajetória acadêmica e artística. Diante de muitas reflexões, percebi a importância do olhar no processo de percepção visual e sensorial sobre a cidade, e a fotografia, como elemento de grande potencial histórico, dada a sua capacidade de recolher fragmentos carregados de marcas e referências. Assim, no contexto da pós-graduação as questões referentes a imagem fotográfica nortearam o desenvolvimento de uma investigação no âmbito do ensino de História.

Portanto, nessa nova trajetória de pesquisa, através da fotografia percebemos possível identificar o desenvolvimento e as modificações materiais que perpassam a cidade. Essas imagens possuem grande potencial informativo e refletem o modo de vida, bem como as condições materiais, entre outras tantas questões, que evocam a presença do passado. Logo, a fotografia se constitui como recurso para o conhecimento histórico.

No decorrer dos constantes questionamentos e na busca por respostas às questões já referidas, entendi que deveria abordar nossa experiência no mundo pelo prisma da subjetividade, apontando minhas inquietações e anseios na investigação da pesquisa ora apresentada.

Portanto, neste estudo, objetivamos refletir sobre a experiência sensível através da análise das possibilidades de aprendizagens históricas no museu, que nesse caso escolhemos a Fototeca Municipal Ricardo Giovannini, por ter a característica de um acervo exclusivo de fotografias. A partir dessa perspectiva, a elaboração de um folheto eletrônico com fotografias históricas e imagens fotográficas atuais como referência para aplicação tecnológica de realidade aumentada,

tem o intuito de dar visibilidade às potencialidades de experiências com o passado e contribuir para as aprendizagens históricas.

A seguir, as reflexões ora apresentadas estão organizadas em uma estrutura de quatro capítulos. No primeiro, analisamos as relações entre a **História, a Memória e a Fotografia seus entrelaçamentos e suas contribuições para as aprendizagens históricas**. Discorreremos sobre a fotografia como um meio de conhecimento do passado ou de acesso a ele, já que as imagens fotográficas produzidas ao longo do tempo comportam as distintas formas de representação dos indivíduos e das sociedades, constituindo-se evidência dos acontecimentos. Nessa perspectiva, abordamos a possibilidade de reconstrução da memória, já que, por meio de tais imagens podem ser suscitadas distintas rememorações. Dessa forma, entendemos importante abordar sobre a gênese e trajetória da fotografia, e, por conseguinte apontar seus elementos constitutivos e suas representações. Assinalamos sobre suas amplitudes, sobre como a fotografia foi ganhando proporções, tornando-se objeto de estudo, fonte de pesquisa e de aprendizagens históricas. Em suma, tratamos da fotografia como recurso com amplas possibilidades de utilização pela História.

No capítulo seguinte, abordamos **O espaço museológico como ambiente de aprendizagens históricas**. Reconhecendo o museu como lugar de encontro entre o passado e o presente, onde entramos em contato com a materialidade do tempo, através dos objetos, discutimos sobre as potencialidades educativas oportunizadas por estas instituições. De modo que, o contato com objetos de museu oportuniza o saber sobre os diferentes processos e manifestações históricas da sociedade, promovendo condições significativas de aprendizagens, a fotografia como museália é abordada como possibilidade educativa nas instituições museológicas, pois constitui-se importante fonte de acesso ao conhecimento.

No terceiro capítulo, intitulado: **Fototeca Municipal Ricardo Giovaninni: museu de fotografias da Cidade do Rio Grande**, desenvolvemos a apresentação da instituição e sua conformação no espaço citadino. Destacamos a constituição do acervo, suas características e possibilidades educativas. Assim, tratamos de apresentar a Fototeca e discorreremos sobre os seus percursos e atividades no campo museal.

O último capítulo, **Construindo um aplicativo para aprendizagens históricas sensíveis no museu: O APP da Fototeca** constitui-se da escrita sobre o produto didático, apresentado como resultado dessa pesquisa. Assim, abordamos as possibilidades de ampliação da visibilidade do acervo da instituição, por meio da veiculação do folheto e do aplicativo desenvolvidos e suas

potencialidades educativas. Discorremos, ainda, sobre a sensibilidade como uma forma de conhecimento, a qual evidencia uma dimensão subjetiva da aprendizagem da História.

Por fim, nas considerações finais repassamos os questionamentos que permearam essa pesquisa, de modo que seja possível refletir sobre as questões abordadas. Ressaltamos que são considerações dessa trajetória, as quais não percebemos como um ponto final acerca do tema, mas antes, entendemos que as reflexões apontadas aqui possam permitir lançar olhares para o desenvolvimento de outras pesquisas na temática ora estudada.

1. HISTÓRIA, MEMÓRIA E FOTOGRAFIA: ENTRELAÇAMENTOS E CONTRIBUIÇÕES PARA AS APRENDIZAGENS HISTÓRICAS

No começo, havia imagem. Para onde quer que nos voltemos, há a imagem⁴.

Martine Joly

No contexto acelerado que vivemos somos envolvidos constantemente por imagens que se apresentam de várias formas e em diversos meios. As imagens, como forma de apropriação do mundo pelo homem, contêm significados, apresentam informações e imprimem sensações, conformando-se fonte de conhecimento e de interpretações sobre a História. A partir dessa reflexão, neste primeiro capítulo objetivamos analisar as relações entre a História, a Memória e a Fotografia e suas contribuições para as aprendizagens históricas. Para tanto, partimos da percepção de que uma das funções básicas da História é, “permitir a compreensão da vida em sociedade e dos homens que a integram e a transformam ao longo do tempo” (BOSCHI, 2007, p. 10-11). Sendo assim, as fontes imagéticas constituem-se um meio de conhecimento e acesso ao passado, pois no entendimento de Boschi, “as imagens são sempre importante fonte informativa da época, das pessoas e da sociedade em que foram produzidas” (2007, p. 37).

As produções imagéticas há muito permeiam nossa existência, como aponta Charles Monteiro, desde a Pré-História as imagens acompanham o processo de hominização e de socialização do homem, já que “antes de apreender e de interpretar o mundo por meio de códigos escritos, o homem desenha, pinta e educa o olhar através de imagens” (MONTEIRO, 2013, p. 4). Antes mesmo de consolidar uma linguagem verbal, o homem pré-histórico já desenhava, como forma de se expressar e de se comunicar. As representações rupestres gravadas nas cavernas, por meio de desenhos, descrevem os hábitos e experiências dos povos.

Ao longo do tempo as sociedades vêm produzindo considerável material imagético, possibilitando olhares e diálogos de grande valia para a construção do conhecimento histórico, pois que “ao longo dos séculos, as diferentes sociedades têm criado distintas formas de produzir, olhar, conceber, dialogar e utilizar suas produções imagéticas” (BORGES, 2009, p. 37). Diz-nos Maria Eliza Linhares Borges que para além da dimensão plástica, as imagens nos colocam em contato com os sistemas de significação das sociedades, com suas formas de representação, com

⁴ JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. Traduzido por Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1996.

seus imaginários (2009). Para além da superfície aparente, as imagens possuem conteúdo, comunicam através de linguagens não verbais, permitindo acesso às representações construídas historicamente.

Jacques Aumont nos diz que,

[...] a imagem é sempre modelada por estruturas profundas, ligadas ao exercício de uma linguagem. Assim como à vinculação a uma organização simbólica (a uma cultura, a uma sociedade); mas a imagem é também um meio de comunicação e de representação do mundo, que tem seu lugar em todas as sociedades humanas (1993, p. 131).

Assim sendo, dentre a diversidade de imagens produzidas ao longo do tempo pelas sociedades, nesta pesquisa, é a fotografia a linguagem abordada como possibilidade de dar forma ao mundo por meio de imagens, já que comporta as distintas formas de representação dos indivíduos e das sociedades. Como entende Mauad “A fotografia, assim concebida como forma de olhar o mundo pelos olhos da modernidade – um meio técnico de dar forma ao mundo por meio de imagens – é uma imagem ato – uma reserva de memória – o arquivo do mundo” (2014a, p. 117).

Deste modo, a imagem fotográfica, desde sua origem é tomada como recurso que comporta a realidade, no qual representamos o mundo e a nós mesmos. Em seu surgimento, a fotografia carregava o status de registro do real, como se a lente do fotógrafo fosse capaz de captar todos os acontecimentos, intenções e motivações do momento registrado. No entanto, após mais de um século e meio desde sua popularização, a fotografia vem sendo estudada no campo da História como uma fonte repleta de informações silenciadas, pois no ato de registrar, múltiplos interesses, recortes, escolhas e métodos são direcionadores que permanecem ocultos na imagem capturada.

Nas sociedades atuais, as informações imagéticas perpassam a vida cotidiana dos indivíduos, a disseminação das imagens fotográficas ao longo do tempo atingiu grandes proporções. A rapidez e o baixo custo oriundos da modernização dos processos de produção da fotografia levaram a sua democratização e tornaram-na acessível às camadas populares, permitindo registros para a posteridade. Assim, a fotografia foi ganhando proporções, tornando-se objeto de estudo, fonte de pesquisa e de aprendizagem da História.

Essas imagens apresentam informações de realidades vividas em outros tempos, registram cenários, pessoas e acontecimentos que podem ser lembrados posteriormente. Do ponto de

vista temporal, diz-nos Mauad “a imagem fotográfica permite a presentificação do passado, como uma mensagem que se processa através do tempo” (1996, p. 10), é, por isso, fonte de conhecimento do passado, daí o seu caráter histórico.

Nesta direção, como afirma Le Goff na História o tempo é a matéria fundamental (2013). Delgado diz que, apesar de aparentemente abstrato, o tempo é uma vivência concreta e se apresenta como categoria central da dinâmica da História (2010). Contribui para o entendimento sobre a concepção de tempo, o que revela a autora:

O tempo é um movimento de múltiplas faces, características e ritmos, que, inserido à vida humana, implica durações, rupturas, convenções, representações coletivas, simultaneidades, continuidades, descontinuidades e sensações (a demora, a lentidão, a rapidez). É um processo em eterno curso e em permanente devir. Orienta perspectivas e visões sobre o passado, avaliações sobre o presente e projeções sobre o futuro (DELGADO, 2010, p. 33).

Tempo⁵ é palavra de muitos significados, deriva do latim *tempus*, conforme o dicionário Aurélio é a “sucessão dos anos, dos dias, das horas, etc., que envolve, para o homem, a noção de presente, passado e futuro” (2010). A noção de tempo, segundo Boschi compreende duas modalidades: o tempo histórico e o tempo da natureza, sendo que as distinções entre as durações dos fenômenos históricos e dos fenômenos naturais representam as formas como os vários campos do conhecimento concebem a temporalidade (2007). Afirma o autor que o tempo não é uno, absoluto e linear, pois:

Sendo contínuo, o tempo envolve permanente mudança. O tempo histórico também não é linear. É múltiplo. Não é a simples soma ou sucessão de fatos. Para analisá-lo é preciso considerar que o tempo abrange dimensões simultâneas que se interpenetram e sobrepõem (BOSCHI, 2007, p. 41).

A complexidade inerente à noção de tempo, conforme Delgado refere-se as múltiplas temporalidades que se interconectam, já que as experiências vividas e a História em transformação são conformadas por processos e acontecimentos (2010). O tempo não possui um conceito único e absoluto, é tema amplo e complexo, que requer análise e interpretação. Delgado afirma que:

⁵ Não cabe aqui propor todas as definições de tempo, pois que adentraríamos num amplo debate envolvendo os mais diversos pensadores.

A busca do significado de um tempo tem na memória e na própria História suportes básicos. Reconhecer a essência de um tempo é encontrar valores, culturas, modos de vida, representações, hábitos, enfim uma gama de variáveis que, em sua pluralidade, constituem a vida das comunidades humanas (2010, p. 36).

Sendo assim, História e memória engendram conhecimentos, informações e sentimentos sobre o passado, constituindo potencialidades para a aprendizagem histórica. Os momentos lembrados, bem como a narrativa das reminiscências dos acontecimentos orientam a narrativa histórica. Rememorar o passado significa apreender uma lembrança e não precisamente o momento, mas a memória deste, como afirma Lowenthal “Por mais volumosas que sejam nossas recordações, sabemos que são meros lampejos do que já foi um todo vivo” (1998, p. 74). O autor segue dizendo que a consciência que temos do passado está fundada na memória, “Através das lembranças recuperamos consciência dos acontecimentos anteriores, distinguimos ontem de hoje, e confirmamos que já vivemos um passado” (LOWENTHAL, 1998, p. 75).

Em sociedades não letradas, a memória particular era retida na mente humana e cessava com a morte do indivíduo, dependendo apenas da sua transmissão pela oralidade. As transformações ocorridas no decurso da oralidade à escrita evidenciaram uma expansão na forma de registro do conhecimento. Mesmo após a morte e sem a intermediação de outros indivíduos foi possível perpetuar os fragmentos de experiências e vivências.

Do papiro⁶ aos suportes eletrônicos e digitais da contemporaneidade, o registro dos fragmentos da memória, vivências e experiências dos seres, constituíram suporte para reflexões e análises da trajetória humana.

Os estudos da memória articulam e perpassam as mais diversas áreas do conhecimento, como a psicologia, a antropologia, a sociologia, a filosofia e a psicanálise. É desafio para psicólogos, antropólogos, sociólogos, filósofos, psiquiatras, cientistas, historiadores, enfim, estudiosos do tema, que voltam sua atenção e esforços para as questões mnemônicas. Aqui interessa-nos as elaborações do historiador, como expõe Sandra Jatahy Pesavento:

O historiador elabora uma narrativa sobre o passado, a partir de uma construção imaginária, possível e plausível, do que teria ocorrido um dia. (...) O historiador, este detentor do olhar arguto que é capaz de ver o que não mais se impõe à visão, se imbui também da missão de aprisionar a Memória, indicando o que lembrar (2004, p. 25).

⁶ O papiro é considerado o precursor do papel, surgiu no Egito por volta de 2500 a.C.. Os egípcios desenvolveram a técnica de fabricar uma espécie de papel, feito das hastes do papiro, uma planta abundante nas margens do rio Nilo.

Assim, ao historiador é atribuída a responsabilidade da narrativa sobre o passado, bem como a empreitada de administrar a memória, como resultado das lembranças compartilhadas pela coletividade.

Ao tratar de memória, abarcamos questões de tempo e armazenamento de informações, e, para Jacques Le Goff, a memória como propriedade de conservar informações importantes para o ser humano, possibilita-lhe “atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas” (2013, p. 387).

Os fenômenos da memória em suas configurações humanas e sociais, “mais não são do que os resultados de sistemas dinâmicos de organização e apenas existem ‘na medida em que a organização os mantém ou os reconstitui’” (LE GOFF, 2013, p. 388). Esse fenômeno valoroso para a compreensão da identidade e da História corrobora na construção da trajetória humana, reconstituindo testemunhos e histórias de vida, fundado nas lembranças da vida social e histórica dos indivíduos.

As recordações de momentos de tempos anteriores reconstituem e definem a história da evolução dos indivíduos. Segundo Delgado “seja como representação deliberada do passado, seja como ato de relembrar espontâneo, a memória possibilita voar, viajar através do tempo” (2010, p. 38). Uma viagem permeada por vivências e processos de lembranças e esquecimentos, que distinguem cada ser humano através das suas recordações e conformam experiências particulares e comuns a coletividade. A autora nos diz que:

A memória é base construtora de identidades e solidificadora de consciências individuais e coletivas. É elemento constitutivo do autorreconhecimento como pessoa e/ou como membro de uma comunidade pública, como uma nação, ou privada, como uma família (DELGADO, 2010, p. 38).

Sendo assim, ainda que as lembranças pessoais sejam inerentes ao sujeito que as detêm, o rememorar individual amplia-se a dimensões coletivas, na medida em que consideramos a inserção social e histórica de cada indivíduo. Nesse sentido, Lowenthal corrobora com essa concepção, quando nos diz que “O passado relembrado é tanto individual quanto coletivo” e que a memória, como forma de consciência, é total e intensamente pessoal (1998, p. 78).

A priori a memória parece mesmo ser um fenômeno individual, particular de cada pessoa,

mas segundo Maurice Halbwachs⁷ as memórias são construções dos grupos sociais. O sociólogo francês denomina a “memória coletiva”, considerando que as lembranças de um indivíduo nunca são somente suas, mas resultado da combinação das memórias dos distintos grupos nos quais o sujeito está inserido e conseqüentemente por ele influído (2013). Na concepção de Halbwachs a memória é um processo de reconstrução no qual os contextos sociais influenciam e atuam como base, aponta este pensador que “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva” (2013, p. 30). Assim, além da sua dimensão individual, a memória passa a ser entendida também como um fenômeno coletivo e social, já que as experiências individuais decorrem da vida em sociedade. Nessa perspectiva o indivíduo integra, então, dois tipos de memória: a individual e a coletiva.

A memória, individual ou coletiva, é essencial para a reconstituição do passado. Desde a antiga Grécia, período em que era considerada um dom divino ao atribuir imortalidade ao ser humano, a memória era apontada como possibilidade de atualização do passado. Segundo Delgado esse atributo integra o ser humano “ao tempo através da História, fazendo do passado suporte do presente e potencialidade do futuro”. (2010.p. 47). Por essa razão, durante a Antiguidade, a memória “uma fonte de imortalidade” e “antídoto do esquecimento” (LE GOFF, 2013, p. 401) foi considerada algo sublime, apontada pelos gregos como uma entidade divina, a deusa Mnemosine⁸, que conferia seu dom a alguns homens, como por exemplo, os poetas, preservando-os do esquecimento.

Na contemporaneidade muito se discute a respeito da capacidade humana de lembrar. Lowenthal destaca que embora algumas lembranças se percam ou alterem, “o estoque das coisas recordáveis e recordadas aumenta à medida que a vida transcorre e as experiências se multiplicam” (1998, p. 78). Sobre o entendimento de experiências anteriores o autor afirma que:

Lembranças não são reflexões prontas do passado, mas reconstruções ecléticas, seletivas, baseadas em ações e percepções posteriores e em códigos que são constantemente alterados, através dos quais delineamos, simbolizamos e classificamos o mundo à nossa volta (LOWENTHAL, 1998, p. 103).

Dessa forma, para além de deter-se a experiências passadas, a memória auxilia a entendê-

⁷ Maurice Halbwachs (1877-1945) foi um destacado sociólogo da escola durkheimiana, responsável pela inauguração do campo de estudos sobre a memória na área das ciências sociais.

⁸ Mnemosine é a deusa grega da memória, era uma titânide, filha de Urano e Gaia e mãe das musas que protegem as Artes e a História.

las no presente. Delgado considera tempo e memória como elementos de um único processo e que em movimento simultâneo, constituem-se pontes fundamentais que ligam presente e passado, projetando o futuro (2010). E, segundo Lowenthal:

Vários tipos de recordação, desejadas e espontâneas, adquiridas e inatas, revelam aspectos diversos de coisas passadas, associados para mostrar o passado como um todo. A necessidade de se utilizar e reutilizar o conhecimento da memória, e de esquecer assim como recordar, força-nos a selecionar, destilar, distorcer e transformar o passado, acomodando as lembranças às necessidades do presente (1998, p. 77).

O presente, conscientemente ou não, é impregnado de recordações anteriores, o passado permeia nossas vidas, e conforme seu transcurso as experiências se enriquecem. Lembrar e esquecer são ações contínuas da experiência humana, e é pela memória que as lembranças são ordenadas às determinações do presente.

Recordações de um determinado momento do tempo, consciência de acontecimentos anteriores, evocação do passado, ordenação de vestígios, enfim, não há uma definição homogênea. O conceito de memória abarca múltiplos significados e imensuráveis potencialidades.

Delgado diz que a memória “traduz registro de espaços, tempos, experiências, imagens, representações. [...] é bordado de múltiplos fios e incontáveis cores, que expressa a trama da existência, revelada por ênfases, lapsos e omissões” (2010, p. 61).

Extraordinário recurso que distingue cada ser humano a partir de suas experiências vividas, a memória possibilita lembranças de fatos, lugares, imagens, músicas. Revela não só aspectos singulares da existência dos indivíduos, mas também a vida histórica e social, assim imbricadas na medida em que somos sujeitos sociais natos.

As recordações adquiridas por intermédio das experiências vividas constituem uma espécie de relicário⁹ particular. Seu conteúdo, suas relíquias através das lembranças, são transmitidas para outras gerações por meio de diferentes registros (sonoros, textuais, imagéticos).

A fotografia também pode ser considerada relicário, portadora de informações, referências, lembranças, conteúdos que conformam histórias de vida. Nesse sentido, Kossoy entende de que:

⁹ O Dicionário Aurélio da língua portuguesa apresenta os seguintes significados para a palavra relicário: Recinto especial, ou urna, cofre, caixa, etc., próprio para guardar as relíquias de um santo, osculatório. Espécie de bolsinha com relíquia que muitos fiéis trazem ao pescoço. Coisa preciosa de grande preço e valor.

Os homens colecionam esses inúmeros pedaços congelados do passado em forma de imagens para que possam recordar, a qualquer momento, trechos de suas trajetórias ao longo da vida. 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 advêm de cada foto, o retratado ou o retratista têm sempre, na imagem única ou no conjunto das imagens colecionadas, o start da lembrança, da recordação, ponto de partida, enfim, da narrativa dos fatos e emoções (2009, p. 138).

Destarte, também na fotografia o passado é marca indelével da sua construção. As informações captadas correspondem sempre a algo que já aconteceu, mesmo que há alguns minutos, pois segundo Kossoy toda fotografia que apreciamos se refere ao passado, já que o momento vivido é irreversível (1998). O registro desse fragmento permite a sua rememoração.

Assim sendo, memória e fotografia compreendem o passado e permitem rememorá-lo no presente. Kossoy entende que a “Fotografia é memória e com ela se confunde” (1989, p. 101), na sequência a destaca como:

Fonte inesgotável de informação e emoção. Memória visual do mundo físico e natural, da vida individual e social. Registro que cristaliza, enquanto dura, a imagem - escolhida e refletida - de uma ínfima porção de espaço do mundo exterior. É também a paralisação súbita do incontestável avanço dos ponteiros do relógio: é pois o documento que retém a imagem fugidia de um instante da vida que flui ininterruptamente (1989, p. 101).

A imagem congelada no registro fotográfico perpetua memórias. Ao registrar elementos que deixarão de existir, a fotografia, quando observada, funciona como uma espécie de memória. Atua na reconstrução da memória, tanto no plano individual, bem como na esfera coletiva. Tanto no âmbito pessoal, quanto no social, a fotografia é fonte de informações sobre o passado. A fotografia, segundo Kossoy, “age em nossas mentes como uma espécie de passado preservado, lembrança imutável de um certo momento e situação, de uma certa luz, de um determinado tema, absolutamente congelado contra a marcha do tempo” (1998, p. 44).

Do Daguerreótipo¹⁰ aos recursos digitais contemporâneos, a câmara fotográfica, vem captando a aparência de fragmentos do mundo visível, acompanhando e comprovando a trajetória humana. De todos os processos envolvidos na sua concepção apenas a fotografia se mantém, os cenários, as pessoas, os fotógrafos, os equipamentos perecem e somente as imagens registradas atravessam o tempo.

¹⁰ O primeiro processo fotográfico divulgado e comercializado ao público, disponibilizado pelo governo francês, em 1839.

Diz-nos Susan Sontag que, “Precisamente por lapidar e cristalizar determinado instante, toda fotografia testemunha a dissolução inexorável do tempo” (1983, p.15). A utilização de aparelhos para produção da imagem fotográfica caracteriza uma linguagem na qual a dimensão temporal é definida pelas características de ordem técnica do registro fotográfico, determinadas desde a sua gênese. Segundo Kossoy a invenção da fotografia propiciaria,

[...] a inusitada possibilidade de autoconhecimento e recordação, de criação artística (e portanto de ampliação dos horizontes da arte), de documentação e denúncia graças a sua natureza testemunhal; justamente em função deste último aspecto ela se constituiria em arma temível, passível de toda sorte de manipulações, na medida em que os receptores nela viam, apenas, a “expressão da verdade”, posto que resultante da “imparcialidade” da objetiva fotográfica. A história, contudo, ganhava um novo documento: uma verdadeira revolução estava a caminho (1989, p. 16).

Desde seu surgimento a fotografia permitiu ao ser humano congelar o tempo desencadeando contínuas releituras do seu transcurso na vida dos indivíduos e das sociedades. A imagem gravada pela ação da luz sobre uma superfície sensibilizada quimicamente registra imagens que poderão ser rememoradas na posteridade. Nesse sentido Mauad revela que:

As fotografias guardam, na sua superfície sensível, a marca indefectível do passado que a produziu e consumiu. Um dia já foram memória presente, próximas àqueles que as possuíam, as guardavam e colecionavam como relíquias, lembranças ou testemunhos. No processo de constante vir a ser recuperam o seu caráter de presença num novo lugar, num outro contexto e com uma função diferente. Da mesma forma que seus antigos donos, o historiador entra em contato com este presente/ passado e o investe de sentido, um sentido diverso daquele dado pelos contemporâneos da imagem, mas próprio de ser estudado (2004, p. 26).

Assim, as imagens fotográficas são recursos ricos de possibilidades e múltiplas interpretações, segundo Kossoy nos mostram um fragmento selecionado da aparência das coisas, das pessoas, dos fatos congelados num dado momento de sua existência/ocorrência e não se esgotam em si mesmas, pois, ao contrário, são o ponto de partida, “a pista para tentarmos desvendar o passado” (2009, p. 21).

Portanto, a fotografia é um meio de conhecimento do passado ou de acesso a ele, e permite a reconstrução da memória, tanto como indivíduos, como coletividade. É recurso de amplas possibilidades de utilização pela História. Assim, entendemos necessária a reflexão acerca da natureza e essência da fotografia. De tal modo, buscamos a seguir, o entendimento da sua gênese e trajetória e, por conseguinte apontar seus elementos constitutivos e suas representações.

1.1 A FOTOGRAFIA: SUAS TRAJETÓRIAS E REPRESENTAÇÕES

Desde meados do século XIX o mundo vem sendo registrado pelas lentes das câmaras fotográficas, da intimidade familiar aos eventos públicos, dos álbuns de família a sua utilização em áreas profissionais como recursos comprobatórios e fontes de pesquisa, a fotografia contribui para a escrita de histórias numa linguagem de imagens, conformando-se como dispositivo de registro de distintos momentos.

Resultado de séculos de conhecimentos ópticos e químicos, a invenção da fotografia influenciou o rumo da História contemporânea e permitiu ampliar a percepção visual do mundo. Em 1826, quando a primeira imagem fotográfica foi produzida pelo francês Joseph Nicéphore Niepce¹¹ ainda não era possível conceber que tal invento transformaria as relações sociais, culturais e econômicas da sociedade.

Conforme Marie-Loup Sougez, Niepce dedicou-se a pesquisas como cientista amador junto com seu irmão Claude. Em 1807, os irmãos patentearam o *Pyréolophore*, motor de fogo, precursor do motor a explosão, com o qual conseguiram mover um barco. Além das investigações científicas, dedicou-se a litografia, processo que consiste em desenhar sobre uma pedra especial com uma tinta gordurosa, fixando o desenho com banho de ácido diluído, essa técnica possibilitava obter um grande número de cópias. Em 1814 e 1815 iniciou estudos a respeito das possibilidades de registrar a imagem luminosa sobre a pedra, mas rapidamente abandonou a litografia por outra técnica que denominou *heliografia*¹², um processo químico para fixar a luz emanada de objetos. Em 1816, seu irmão destinou-se a Paris para procurar mercado para o sistema do barco a motor, por esse fato os irmãos trocavam cartas, as quais constituíram prova das investigações do processo que desencadeou a primeira imagem fotográfica. Fascinado pelo registro visual o inventor estudou diversas técnicas de reprodução, e em 1816, utilizando a câmara escura¹³ consegue imagens sobre papel tratado com cloreto de prata, mediante ácido nítrico. Dessas experiências com *heliografias* previu a inversão do negativo¹⁴ em positivo¹⁵ e

¹¹ Joseph Nicéphore Niepce (1765-1833) foi um inventor, nascido em Châlon-sur-Saône na França, realizou experiências que tinham como principal objetivo a fixação de imagens, desenvolveu uma técnica denominada *heliografia*, que culminou na primeira imagem fotográfica da História.

¹² *Heliografia* do grego significa "gravar com sol", é um processo criado por Joseph Nicéphore Niepce, no qual fixava, em uma câmara escura, a imagem produzida pela luz sobre superfícies de vários tipos: chapas de estanho ou peltre (liga de zinco, chumbo e estanho), papel e vidro.

¹³ A câmara escura apresenta-se como precursora da câmara fotográfica.

¹⁴ Apresenta uma imagem contrária daquela fotografada, pois os produtos químicos do revelador tornam escuras as áreas expostas (áreas claras).

preconizava o emprego do diafragma¹⁶. Fez experiências com betume da Judeia, uma espécie de verniz utilizado na técnica da gravura, que possui a propriedade de secar rapidamente quando exposto à luz. Aplicado com solvente sobre uma fina camada, depois de seca, a solução exposta à luz branqueia e torna-se insolúvel, as partes não expostas são removidas, formando assim, uma imagem em negativo. Niepce experimentou a utilização de chapas metálicas emulsionadas com esse betume para imprimir imagens na câmara escura, mas a pouca quantidade de luz que entrava, aliada a provável sensibilidade do betume (o longo tempo de exposição evaporava o solvente deixando a chapa completamente seca) e o tempo de exposição que ultrapassava horas resultavam numa imagem irregular e confusa (1996).

Contudo, dessas experiências surtiu uma imagem (figura 1), tirada de uma janela, que permitia a entrada de luz em condições de temperatura mais amenas, fazendo com que o solvente não evaporasse. Uma imagem desfocada e granulada, vista da janela de Niepce em Saint-Loup-de-Varennes, intitulada “*View from the Window at Le Gras*”¹⁷, realizada em 1826, segundo Cristiano Mascaro é considerada historicamente a primeira fotografia¹⁸:

Não foi exatamente um clique. Os recursos tecnológicos de que dispunha obrigaram-no a submeter a placa fotossensível a uma exposição de cerca de oito horas à luz do sol, e a imagem resultante, apesar da expectativa, mais parecia um borrão. De fato, durante aquelas oito longas horas, o sol continuou sua marcha inexorável em direção ao poente, as sombras se movimentaram, as árvores balançaram e talvez algumas pessoas tenham atravessado a rua. Com tantas interferências, não havia como assegurar a impressão de uma imagem bem definida. No entanto, aquela fotografia rudimentar e de certa forma decepcionante, tirada em algum dia de 1826, era o pontapé inicial de uma nova aventura humana (2008, p. 173-174).

¹⁵ No positivo a imagem se apresenta tal qual fotografada, as áreas expostas se apresentam igualmente claras.

¹⁶ Diafragma é um dispositivo circular de tamanho variável localizado dentro da objetiva da câmara fotográfica, é composto por um conjunto de lâminas justapostas que permitem a regulação da intensidade de luz que entra pela objetiva até atingir o filme ou sensor.

¹⁷ Tradução: Vista da Janela de Le Grass.

¹⁸ Alguns autores consideram a possibilidade de outras datas, aqui manteremos a informação de SOUGEZ, 1996 e MASCARO, 2008.



Figura 1: View from the Window at Le Gras
Heliografia de Joseph Nicéphore Niépce.

Fonte: Sougez, 1996.

A câmara escura, utilizada na concepção da primeira fotografia histórica, assim como nos demais experimentos com heliografias ou heliogravuras, apresenta-se como precursora da câmara fotográfica. Seu funcionamento é de natureza física, a partir do princípio da propagação retilínea da luz, no qual observamos que os raios de luz entram por um pequeno orifício de um determinado local escuro e propagam-se em linha reta. Quanto menor o orifício, mais nítida é a imagem formada, devido a menor incidência de raios luminosos vindos de outras direções. Observa-se na imagem, a seguir (figura 2), a explicação do funcionamento da câmara escura:

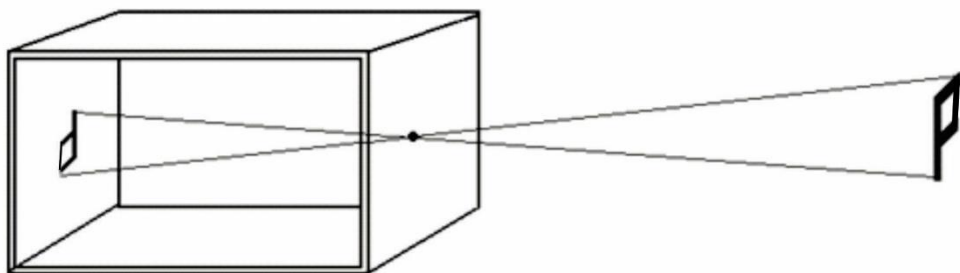


Figura 2: Desenho com esquema de funcionamento da câmara escura

Fonte: acervo pessoal.

A câmara escura é um ambiente (uma caixa ou um cômodo) vedado de luz em seu interior, com um pequeno orifício, ou uma objetiva, centralizado em um dos seus lados. Diante de um objeto, a luz refletida desse projeta-se em seu interior e sua imagem se forma na parede oposta a do orifício, de forma invertida e menor que o objeto. Sua utilização tem antecedentes

remotos, alguns estudiosos fizeram referência ao fenômeno óptico conhecido através da câmara escura.

Na Antiguidade, o filósofo grego Platão apresenta o fenômeno de projeção da imagem no “Mito da Caverna”¹⁹ para explicar seus pensamentos sobre o mundo sensível e mundo inteligível. Seu discípulo Aristóteles e o óptico árabe, do século XI, Al Azen (SOUGEZ, 1996) já aplicavam seu princípio para a observação de eclipses solares. No Renascimento²⁰ pintores e desenhistas faziam uso da câmara escura como auxílio aos seus trabalhos.

Desde as experiências conhecidas pelo homem na Antiguidade até as contribuições de cientistas em diversas épocas e lugares, várias foram as etapas dos processos que levaram à criação da fotografia. Os princípios básicos: a câmara escura e materiais fotossensíveis²¹ levaram algum tempo nesse processo de captura e fixação de imagens até produzirem resultados satisfatórios.

A palavra fotografia tem sua origem do grego *phos* (luz) e *gráphein* (escrever, desenhar) que significa “escrever com luz”, é por definição, a técnica de obter imagens por exposição luminosa em uma superfície fotossensível, ou seja, sensível às radiações luminosas.

Todas as câmaras fotográficas são compostas, basicamente, de caixas vedadas, que possuem apenas um orifício para entrada da luz. O seu interior conserva uma superfície sensível à luz, como um sensor digital ou filme fotográfico totalmente preservado de intervenções luminosas até o momento em que se abre o obturador²². A captura da imagem acontece no momento que a luz atravessa o orifício da câmara e se projeta sobre a superfície fotossensível. No caso do filme a ação química da luz deixa uma imagem latente, ou seja, invisível até ser processada e tornar-se visível.

¹⁹ A alegoria da caverna encontra-se na obra intitulada A República e explica como Platão concebe e estrutura o conhecimento: as sombras do ambiente externo projetadas na parede da caverna, habitada por indivíduos, que desde o nascimento só conseguem visualizar as imagens refletidas, representam o conhecimento ilusório, uma cópia de tudo que existe fora da caverna, o conhecimento dos sentidos. O processo de saída da caverna, do mundo dos sentidos, para o mundo das ideias, segundo Platão, acontece por meio do conhecimento, da filosofia.

²⁰ O termo renascimento, ou renascença, faz referência a um movimento intelectual e artístico surgido na Itália, entre os séculos XIV e XVI, e daí difundido por toda a Europa. À concepção medieval do mundo se contrapõe uma nova visão, empírica e científica, do homem e da natureza. A ideia de um 'renascimento' ocorrido nas artes e na cultura relaciona-se à revalorização do pensamento e da arte da Antiguidade clássica e à formação de uma cultura humanista. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3637/renascimento>>. Acesso em: 18 de set. de 2017.

²¹ Nos materiais fotossensíveis a matéria modifica-se com a luz.

²² Obturador é um dispositivo da câmara fotográfica que regula a quantidade e a duração da exposição luminosa que atinge o material fotossensível.

Inicialmente o tempo de exposição do processo fotográfico era muito longo, a primeira fotografia creditada ao francês Niepce durou cerca de oito horas. Louis-Jacques Mandé Daguerre²³ associou-se à Niepce e após sua morte, continuou as experiências e as aperfeioou, reduzindo o tempo de exposição para minutos, utilizando o vapor do mercúrio como revelador, solucionou o problema de nitidez e de fixação da imagem, originando em 1837, a primeira imagem do procedimento que denominou Daguerreótipo²⁴ (figura 3).



Figura 3: Primeira imagem fixada pelo processo de Daguerreotipia.

Fonte: Sougez, 1996.

Diante da crescente demanda social por imagens naquela época, Annateresa Fabris credita o sucesso da descoberta, a uma série de experiências que Niepce e Daguerre realizaram na busca por respostas à inadequação dos modos tradicionais de produção das imagens (1998). Sobre o primeiro processo fotográfico a ser divulgado e comercializado ao grande público, a autora descreve:

²³ Louis-Jacques Mandé Daguerre (1787- 1851) era pintor, decorador e fotógrafo francês. Desenvolveu o procedimento denominado Daguerreótipo, após firmar sociedade com Niepce e aprimorar as técnicas até então desenvolvidas. Motivado com a possibilidade de desenvolver uma técnica de reprodução visual eficiente, após o falecimento de Niepce, em 1833, aperfeioou as experiências realizadas anteriormente e, em 1837, produziu a primeira imagem obtida com a daguerreotipia.

²⁴ O processo para obtenção de uma imagem através do Daguerreótipo consistia em sensibilizar uma placa de cobre revestida de prata polida e sensibilizada com vapor de iodo. Após alguns minutos de exposição do material sensível à luz, em uma câmara escura, o vapor de mercúrio era utilizado como revelador, e o cloreto de sódio para fixação da imagem.

Proporciona uma representação precisa e fiel da realidade, retirando da imagem a hipoteca da subjetividade; a imagem, além de ser nítida e detalhada, forma-se rapidamente; o procedimento é simples, acessível a todos, permitindo uma ampla difusão (FABRIS, 1998, p. 13).

O invento de Niepce, o primeiro negativo fotográfico, não permitia meios de positivar ou reproduzir a imagem em outro suporte, assim como o Daguerreótipo, produzia uma imagem única, de inconcebível reprodução. Apesar dessa desvantagem e da dificuldade de observação, pois conforme o ângulo visualizado, a incidência da luz fazia parecer uma imagem ora positiva, ora negativa. O Daguerreótipo correspondia aos padrões burgueses da época, pois, segundo Kossoy apresentava-se em chapas de diferentes formatos, montadas em estojos ornados em veludo e *passe-partouts*²⁵ dourados (fig. 4), “assemelhando-se o conjunto a uma verdadeira joia” (2002, p. 23).



Figura 4: Daguerreótipo, Século XIX.
Fonte: < <http://www.lilileiloeira.com.br/> >.

Outros processos de gravação de imagem foram criados, como o Calótipo²⁶, em 1836,

²⁵ Uma moldura usualmente colocada entre a fotografia e o vidro. Nessa página, a figura 4 apresenta um daguerreótipo de dimensões 8,5 x 10,0 cm, montado em estojo de madeira trabalhada, coberta por uma fina camada de vidro e protegida com *passe-partout* em metal dourado filigranado e contracapa forrada em veludo.

²⁶ No processo denominado Calotipia a obtenção da imagem consistia na exposição de um papel sensibilizado com nitrato de prata e ácido gálico. Após uns 20 minutos na câmara escura, o negativo era fixado numa solução de

inventado pelo britânico Willian Fox Talbot²⁷. O invento possibilitava a fixação de imagens em papel e a criação de várias cópias com o processo de positivo/negativo, apesar de proporcionar a reprodutibilidade, diferente do Daguerreótipo, o Calótipo apresentava problemas de nitidez nas fotografias produzidas. Posteriormente surgiram outras técnicas e materiais que permitiram importantes progressos no desenvolvimento da fotografia.

Das muitas invenções que modificaram o cotidiano social do século XIX, a fotografia foi um fenômeno que trouxe mudanças na concepção e visão de mundo. Seu advento proporcionou inovações e evoluções em campos diversos como: científico, social, histórico, artístico e antropológico.

Segundo Fabris, no século XIX, uma parcela considerável da população era analfabeta, assim a necessidade por informação visual e sua crescente demanda exigia da produção de imagens, novos requisitos como exatidão, rapidez de execução, baixo custo e reprodutibilidade. O aperfeiçoamento dos processos fotográficos ocasionou evoluções e padronizações que permitiram a ampliação do número de profissionais e usuários da fotografia (1998).

De 1839 aos anos 50, amadores oriundos de classes abastadas, consumidores dos trabalhos de artistas fotógrafos, como Félix Nadar²⁸ e Gustave Le Gray²⁹, fazem parte da primeira etapa que permeia a relação da fotografia com a sociedade do século XIX, já que o alto preço de uma chapa de daguerreotipia admitia o seu consumo apenas por classes sociais privilegiadas. Em 1854, o cartão de visita fotográfico (*Carte-de-visite photographique*³⁰) apresentava uma fotografia produzida no formato de cerca de 6x9 cm, montada sobre um cartão rígido de cerca de

hipossulfito de sódio. Era formada uma imagem negativa, e o processo de contato com outro papel fotossensibilizado produzia uma cópia em positivo.

²⁷ Willian Henry Fox Talbot (1800-1877) era um físico, matemático e filólogo inglês. A partir de suas pesquisas fotográficas com cópias por contato de silhuetas de folhas, penas e rendas, desenvolveu o Calótipo, processo fotográfico baseado no princípio do negativo/positivo.

²⁸ Félix Nadar, pseudônimo de Gaspard-Félix Trounachon (1820-1910), fotógrafo, caricaturista e jornalista francês. Um dos maiores nomes da história da fotografia, exímio retratista, dedicou-se ao balonismo e à fotografia aérea. Tornou-se pioneiro a realizar fotografias aéreas, a utilizar iluminação artificial e a produzir entrevistas fotográficas.

²⁹ Gustave Le Gray (1820-1884), fotógrafo e artista francês. Consagrou-se como um dos mais renomados pioneiros no ofício da fotografia, lecionou e escreveu uma série de manuais de instrução fotográficos. Reconhecido internacionalmente por criar uma série de paisagens marítimas, anunciando a transformação da fotografia estática para arte do instantâneo ao registrar cenas do cotidiano.

³⁰ O *carte-de-visite photographique* (*cart-de-visit*) era obtido com uma câmara fotográfica com quatro lentes para obter oito retratos em apenas uma chapa de vidro; as primeiras 4 fotos eram expostas, a chapa se deslocava e permitia a exposição de mais 4 fotos.

10x6,5 cm, invento patenteado por André Adolphe Eugène Disdéri³¹, representa o segundo momento fundamental para o aperfeiçoamento das técnicas fotográficas. A popularidade desse formato de fotografia contribuiu para o desenvolvimento da fotografia. Nessa fase a fotografia ganha dimensão industrial com a redução do tamanho e o conseqüente barateamento do produto, permite o alcance de classes menos favorecidas. A terceira etapa tem início por volta de 1880 e assinala o “momento da massificação, quando a fotografia se torna um fenômeno prevalentemente comercial, sem deixar de lado sua pretensão a ser considerada arte” (FABRIS, 1988, p. 17).

Eis os três momentos fundamentais, segundo Fabris, que levaram à invenção da primeira câmara portátil e a democratização da fotografia. Com o desenvolvimento da indústria ótica e química, o seleto grupo de artistas fotógrafos profissionais, o alto custo de materiais, a manipulação de aparelhos pesados, os longos tempos de exposição são suprimidos pela padronização dos produtos fotográficos e a compactação das câmaras (1988).

Em 1888, George Eastman³² separou os complicados procedimentos de captação e processamento da imagem, tornando o ato de fotografar mais acessível, em termos de técnica e material, ao produzir a primeira câmara a utilizar filme de rolo. A Kodak N° 1, uma caixa de madeira que pesava cerca de 900 gramas, portátil, de fácil manuseio, já carregada com uma bobina de filme, possibilitou retirar a fotografia de um círculo restrito e torná-la uma atividade popular. A característica mais importante dessa invenção, é que depois que o filme era exposto, a câmara era enviada para a fábrica para a revelação do mesmo. O cliente recebia a câmara com uma nova bobina, o filme revelado e as cópias no papel em um tamanho de mais ou menos 6,5x6,5 cm.

Um único rolo de filme admitia diversos tipos de exposição e permitia revelar muitos negativos. A inovação tornou obsoletos todos os processos anteriores, “*You press the botton, we do the rest*”³³ o slogan das indústrias Kodak, resume a proposta da mesma, populariza e lança a fotografia para o mundo.

³¹ O fotógrafo francês, André Adolphe Eugène Disdéri (1819-1889) concede a fotografia uma dimensão industrial ao inventar o cartão de visita fotográfico. Representa “o protótipo do fotógrafo industrial, disposto a usar todos os truques a seu alcance para adular e seduzir a clientela” (Fabris, 1988, p. 20).

³² George Eastman (1854-1932) fundador da Eastman Kodak Company (1808) possibilitou o acesso à fotografia para o grande público, tornando-a muito mais prática e eficiente ao inventar o filme de rolo e a câmara fotografia portátil.

³³ Tradução: Você aperta o botão, nós fazemos o resto.

Desde então, sucederam-se diversas evoluções tecnológicas, tais como a criação de um sistema de fixação de imagens a cores, a ampliação das cópias, a reprodução instantânea e a invenção da fotografia digital³⁴.

Com o passar do tempo, a câmara analógica³⁵, suas lentes, placas, filmes e papéis fotográficos foram substituídos pela fotografia digital. A partir de 1990, a simplificação dos procedimentos de captação, armazenagem e reprodução de imagens, proporcionadas pelo sistema digital, permitiram um alcance ainda maior com relação ao uso da imagem em diversos segmentos. Imediatamente após o disparo do botão da câmara fotográfica, uma combinação de dígitos resulta numa imagem digital, que é armazenada no cartão de memória ou na memória interna do objeto. Sem a necessidade de revelação fotoquímica, é possível o armazenamento e a manipulação das imagens em computadores e celulares, e ainda, o compartilhamento das mesmas, via internet.

Os recursos da informática e a anexação da câmara fotográfica aos aparelhos de telefonia móvel permitiram fluidez e rapidez no trato com imagens. O ambiente digital ampliou ainda mais a utilização do uso da imagem em distintas aplicações. Susan Sontag diz-nos que “A subsequente industrialização da tecnologia da câmara apenas concretizou uma promessa inerente à fotografia desde os seus primórdios: a democratização de todas as experiências através da sua tradução em imagens” (1983, p. 8).

Muitas experiências³⁶ durante esse longo processo de avanços e descobertas, de muitos autores, durante longos anos tornaram possível que câmaras escuras captassem a luz do sol para formar imagens, as fixassem e as reproduzissem.

O avanço contínuo do processo fotográfico permitiu que caixas pesadas e rudimentares cedessem lugar a dispositivos compactos, práticos e pessoais, possibilitando a captação e fixação instantânea das cenas vividas pelos sujeitos e grupos sociais. Do aperfeiçoamento dos processos fotográficos de George Eastman as novas tecnologias na produção de imagens, a fotografia confirmou que “veio para ficar” (KOSSOY, 1989, p. 14).

³⁴ No sistema digital a imagem é formada num sensor fotossensível e não mais no filme fotográfico. As câmaras digitais possuem capacidade de processar o arquivo digital em instantes, permitindo a pronta visualização da imagem capturada.

³⁵ A palavra analógica é empregada para descrever os processos físicos e químicos, no qual a fotografia consistia antes do sistema digital. A captura da imagem na câmara analógica é através do filme fotográfico, que mantém a imagem latente até a sua revelação.

³⁶ Cabe ressaltar que não é intenção narrar todos os processos e autores que resultaram na invenção e evolução da fotografia ao longo da história, mas possibilitar o entendimento de seus avanços.

Com o advento da industrialização e o crescente consumo, os equipamentos fotográficos tornaram-se familiares aos cidadãos, “a expressão cultural dos povos exteriorizada através de costumes, habitação, mitos e religiões, fatos sociais e políticos passou a ser gradativamente documentada pela câmara” (KOSSOY, 1989, p. 15). A técnica artesanal surgida em meio à Revolução Industrial deu origem ao que convencionamos chamar na atualidade de fotografia digital, suas amplas potencialidades possibilitam novas formas de produzir e de pensar as imagens.

Para além das profundas transformações derivadas da intensa evolução tecnológica que as envolveram, fotografias, tanto analógicas quanto digitais, captam imagens por meio de exposição luminosa e congelam instantes através de suas objetivas. Toda fotografia é um recorte da realidade determinado pelo enquadramento, ou seja, pela delimitação do que constará nesse recorte e o que ficará fora dele, é a representação física de seu referente, mas também subjetiva dos referenciais do fotógrafo. Vestígio impresso sob uma superfície fotossensível graças à ação da reflexão lumínica, fotografias são objetos provocadores de reações e pensamentos, pois suscitam indagações, para além da sua superfície tangível. Dessa forma,

[...] entre o sujeito que olha e a imagem que elabora há muito mais que os olhos podem ver. A fotografia - para além da sua gênese automática, ultrapassando a ideia de *analogon* da realidade - é uma elaboração do vivido, o resultado de um ato de investimento de sentido, ou ainda uma leitura do real realizada mediante o recurso de uma série de regras que envolvem, inclusive, o controle de um determinado saber de ordem técnica (MAUAD, 1996, p. 3).

Além do caráter que a constitui como uma prova da verdade, a fotografia possui uma face não aparente, invisível ao sistema óptico da câmara. A fotografia é memória, requer interpretação, intuição, construções imaginárias. Através da sensibilidade, conhecimento e imaginação é possível entender o ausente, seus significados ocultos, reconstituir o passado, compreendendo melhor sua face aparente.

Desse modo, a fotografia é, segundo Fabris, imagem de múltiplos significados, que admite enfoques diferenciados, pois que “[...] desde o início, a fotografia demonstrou ser um agente de conformação da realidade num processo de montagem e seleção, no qual o mundo se revela ‘semelhante’ e ‘diferente’ ao mesmo tempo” (1998, p. 9).

Sobre as múltiplas faces e realidades da imagem fotográfica, Kossoy nos diz que a primeira é a mais evidente, explícita na aparência do referente, “a segunda realidade” (1998). Já

as demais faces não se explicitam, mas são passíveis de intuir e constituem a realidade interior da imagem,

[...] é o outro lado do espelho e do documento, não mais a aparência imóvel ou a existência constatada, mas também, e sobretudo, a vida das situações e dos homens retratados, desaparecidos, a história do tema e da gênese da imagem no espaço e no tempo, a realidade interior da imagem: a primeira realidade (KOSSOY, 1998, p. 42).

O exercício, quase intuitivo, de reconstituir o contexto e as circunstâncias da cena representada na imagem fotográfica elabora realidades, que se conformam por meio das imagens mentais dos receptores envolvidos. Seja numa lembrança pessoal ou numa investigação histórica, a imersão nas tramas e fatos anteriores, constituem fonte para reconstituição de memórias.

Apesar da exatidão e fidelidade da representação fotográfica, da sua aparente analogia, a fotografia é uma linguagem passiva de interpretação, é construção, dotada de ânima³⁷, necessita, então, ser animada pelos sujeitos que com ela interagem. Como aponta Mauad:

No jogo de produção e consumo de imagens, a fotografia caracteriza-se como revelação, objetivação do mundo visível, mas dotada de subjetividade, pois demanda a presença de sujeitos que a animem. A fotografia é uma espécie de reserva de memória, de arquivo onde se realizam buscas que traçam os percursos do olhar (2014, p. 118).

Ainda que consideremos as intencionalidades do ato fotográfico e seu caráter subjetivo, a fotografia contém um fragmento do passado, uma memória de um momento acontecido, ao ser animada conforma-se em fonte de informação e conhecimento histórico.

Assim, a fotografia funciona como memória tanto individual quanto social, capaz de eternizar não apenas a imagem, mas também a história dos seres humanos e de suas representações. Elas atravessam o tempo, ainda que seus referenciais físicos pereçam, se alterem, desapareçam, a realidade passada é atingida, subjetivamente, prolongando aquilo que existiu um dia, eternizando pessoas, lugares, objetos. Segundo Nelson Brissac Peixoto “Toda imagem - de um acontecimento que nos seja importante ou de um ente querido - é necessariamente o retrato de algo que passou. No instante mesmo que é tirado, já virou passado.” (1990, p. 474). A cena que ficou gravada na imagem jamais se repetirá, pois:

³⁷ A palavra ânima originária do latim significa alma, animar, dar movimento ao que é vivo.

Toda fotografia que apreciamos se refere ao passado. Mesmo as que tiramos, ou as que tiraram de nós, no último fim de semana. Quando falo em passado, quero dizer que o momento vivido é irreversível e que as situações, sensações e emoções que vivemos estão registradas no nosso íntimo sob a forma de impressões. Essas impressões, com o passar do tempo se tronam etéreas, nubladas, longínquas. Se tornam fugidias com o enfraquecimento de nossa memória; desaparecem, por fim, com o nosso desaparecimento físico (KOSSOY, 1998, p. 44).

De acordo com Roland Barthes, “O que a fotografia reproduz até ao infinito só aconteceu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (1984, p. 13). O referido autor afirma, que de modo diferente de outros suportes, a fotografia fixa um tempo que não regressa, um instante que não poderá ser reproduzido novamente em sua existência material. Um “Isso foi”, ou seja, para Barthes ainda que um certificado de presença, toda fotografia torna imortal pessoas, objetos, acontecimentos que já existiram (1984).

Antes da invenção da fotografia o conhecimento sobre o aspecto de antigas sociedades e civilizações se dava pelas obras de artistas, através da pintura, escultura, gravura, imagens carregadas da visão do sujeito que as criava.

Com seu advento tornou-se possível registrar a sociedade de forma mais realista. O caráter de prova contundente do acontecido permite o conhecimento de realidades vividas em outros momentos, são indícios das formas da sociedade. Conforme Ivo Canabarro, os pequenos fragmentos representados nas imagens fotográficas indicam os diferentes modos de vida dos atores sociais, a forma como compreendem o mundo, suas representações, o imaginário, assim como, cenas muito próximas de seu cotidiano (2005). De tal modo, consolidou-se uma nova forma de conhecimento da realidade:

O mundo tornou-se de certa forma “familiar” após o advento da fotografia; o homem passou a ter um conhecimento mais preciso e amplo de outras realidades que lhe eram, até aquele momento, transmitidas unicamente pela tradição escrita, verbal e pictórica. Com o advento da fotografia e, mais tarde, com o desenvolvimento da indústria gráfica, que possibilitou a multiplicação da imagem fotográfica em quantidades cada vez maiores através da via impressa, iniciou-se um novo processo de conhecimento do mundo, porém de um mundo em detalhe, posto que fragmentário em termos visuais e, portanto, contextuais. Era o início de um novo método de aprendizado do real, em função da acessibilidade do homem dos diferentes estratos sociais à informação visual e direta dos hábitos e fatos dos povos distantes. Microaspectos do mundo passaram a ser cada vez mais conhecidos através de sua cópia ou representação. O mundo, a partir da alvorada do século XX, se viu, aos poucos, substituído por sua imagem fotográfica. O mundo tornou-se, assim, portátil e ilustrado (KOSSOY, 1989, p. 15).

De fato, a fotografia não é mera reprodução da cena enquadrada pelo fotógrafo no momento que o obturador se abre para receber a luz. Segundo Sontag, embora a câmara capte a realidade, a fotografia, assim como a pintura e o desenho, constitui uma interpretação do mundo (1983).

Ao olhar uma fotografia, estabelecemos contato não apenas com a imagem explícita no suporte, mas também com as suas intenções e revelações latentes. Além da visualização proporcionada pelas fotografias, a compreensão de processos, de si mesmo e do mundo, amplia as possibilidades de ver e imaginar a realidade. De tal modo que, novas leituras de mundo com base na visualidade das imagens fotográficas e do conhecimento intrínseco de cada leitor são conformadas, num processo de interpretações e aprendizagens históricas. Borges afirma que:

A imagem fotográfica é fixa. É produzida a partir de um artefato físico-químico e pressupõe a existência de um referente. É matéria que pode ser tocada e apalpada. Informa sobre os cenários, as personagens e os acontecimentos de uma determinada cultura material. É dotada de uma imensa variabilidade plástica, materializada por seus diferentes formatos e seus múltiplos enquadramentos. É fragmento congelado e datado. Como outras imagens, ela também pressupõe um jogo de inclusão e exclusão. É escolha e, como tal, não apenas constitui uma representação do real, como também integra um sistema simbólico pautado por códigos oriundos da cultura que os produz. Diferentemente da pintura, do desenho, da caricatura, a representação fotográfica pressupõe uma inter-relação entre o olho do fotógrafo, a velocidade da máquina e o referente (2011, p. 82-83).

Testemunho impregnado do olhar de seu autor, seleção e recorte realizados num conjunto de escolhas possíveis, fruto de uma determinada intenção, que influirá na sua concepção e concretização, a fotografia possui uma gramática própria da imagem. Diferente do que acreditava Talbot, a câmara fotográfica não é o “lápiz da natureza³⁸”, como revela o título da sua série de livros que aborda a fotografia como *mimesis*³⁹ da realidade, ela não produz imagens sozinha ou simplesmente pela ação da luz. Como entende Giulio Carlo Argan:

A hipótese de que a fotografia reproduz a realidade como ela é [...] é insustentável: a objetiva fotográfica reproduz [...] o funcionamento do olho humano. Também é insustentável que a objetiva seja um olho imparcial, e o olho humano um olho influenciado pelos sentimentos ou gostos da pessoa; o fotógrafo também manifesta suas

³⁸ *The Pencil of Nature* - série de livros de autoria de William Henry Fox Talbot, lançada em seis volumes de 1844 a 1846. Explicava o processamento fotográfico conhecido como Calótipo e a concepção do processo realizar-se sem a intervenção humana. Segundo Talbot, a própria natureza, pela ação do sol, produzia a imagem.

³⁹ *Mimesis* é uma palavra de origem grega, significa imitação, a ação ou faculdade de imitar; cópia, reprodução ou representação da natureza.

inclinações estéticas e psicológicas na escolha dos temas, na disposição e iluminação dos objetos, nos enquadramentos, no enfoque [...] (1992, p. 125).

O fotógrafo não seleciona apenas os recursos técnicos que utilizará na produção de uma imagem, mas também, o que, quando e onde fotografar. Estas decisões não só implicam no congelamento da cena em uma superfície bidimensional, como contém a materialização documental da imagem fotográfica no espaço e no tempo. Segundo Kossoy:

Na imagem fotográfica, encontram-se, indissociavelmente incorporados, componentes de *ordem material* que são os recursos técnicos, ópticos, químicos ou eletrônicos, indispensáveis para a materialização da fotografia e, os de *ordem imaterial*, que são os mentais e os culturais. Estes últimos se sobrepõem hierarquicamente aos primeiros e, com eles, se articulam na mente e nas ações do fotógrafo ao longo de um complexo *processo de criação* (2009, p. 27).

A formulação abaixo (figura 5) esquematiza o processo que configura a expressão fotográfica, no qual os componentes que materializam a fotografia: o assunto, o fotógrafo e a tecnologia, são constantes em todos os processos, que ocorrem mediante coordenadas de situação, correspondentes ao espaço e ao tempo.



Figura 5: Formulação dos componentes estruturais da fotografia.
Fonte: Kossoy, 2009.

A viabilidade técnica, o produtor e o objeto do registro materializam a fotografia e em conjunto determinam o caráter da representação. Segundo Kossoy “O processo de criação do fotógrafo engloba a aventura estética, cultural e técnica que irá originar a representação fotográfica, tornar material a imagem fugaz das coisas do mundo, torná-la, enfim um documento” (2009, p. 26). Para o autor, toda imagem fotográfica é composta da relação entre o fragmento de uma seleção do real, “recorte espacial”, e do momento específico, que ocorre no ato do registro “interrupção temporal”. Uma vez que, a fotografia é além de representação a partir do real, dada a materialidade do registro “no qual se tem gravado o vestígio/aparência de algo que se passou na realidade concreta, em dado espaço e tempo, nós a tomamos, também, como um *documento do*

real, uma fonte histórica” (KOSSOY, 2009, p. 31).

O ato fotográfico possibilita construções por meio de uma escrita imagética, de caráter indicial, constitui uma linguagem, estabelecida por um ato intencional de um produtor e pelas possibilidades de visibilidade. Ao proporcionar-nos uma nova linguagem visual, o invento da fotografia originou novas formas de representação dos indivíduos e das sociedades, alterando as memórias individuais e coletivas e, conseqüentemente, suas possibilidades de utilização pela História como documento.

Ao registrar novas formas de representação dos indivíduos e da sociedade a fotografia se constitui como elemento de conhecimento e acesso ao passado, ainda que não represente o conhecimento definitivo por si só, sua viabilidade como fonte documental será alcançada por meio da pesquisa, do estudo da imagem. Ao estabelecer metodologias adequadas de pesquisa e sistematizar informações, as fontes fotográficas constituem possibilidade de investigação e descoberta na elucidação de seus conteúdos.

Logo, a fotografia como documento histórico constitui-se como relevante fonte de conhecimento e de informações sobre o passado.

1.2 A FOTOGRAFIA COMO DOCUMENTO HISTÓRICO

De forma resumida, podemos dizer que a História é fruto da interpretação de documentos, também nomeados de fontes. Assim, são as fontes históricas, os materiais que fornecem evidências do passado, vestígios sobre os quais historiadores compõem seus discursos históricos. Para Boschi “documentos escritos, cartas, testemunhas, objetos do cotidiano, instituições, fósseis, imagens, músicas, mapas, edifícios, jornais, obras de arte” (2007, p. 32), tudo o que pode fornecer informações sobre o passado, ou seja, qualquer material que aos olhos dos historiadores carreguem vestígios de épocas e acontecimentos constituem fonte histórica.

A diversidade dos testemunhos históricos, conforme Marc Bloch é quase infinita, “tudo que o homem diz ou escreve, tudo que fabrica, tudo que toca pode e deve informar sobre ele” (2001, p. 79). Diz o autor que, o conhecimento de todos os fatos humanos no passado, deve ser um conhecimento por vestígios:

Quer se trate das ossadas emparedadas nas muralhas da Síria, de uma palavra cuja forma ou emprego revele um costume, de um relato escrito pela testemunha de uma cena antiga

[ou recente], o que entendemos efetivamente por documentos senão um “vestígio”, quer dizer, a marca, perceptível pelos sentidos, deixada por um fenómeno em si mesmo impossível de captar? (BLOCH, 2001, p. 73).

Vestígios de naturezas diversas compõem o material que permite o elo entre a realidade e o conhecimento acerca da mesma. Para Bloch “O passado é, por definição, um dado que nada mais modificará. Mas o conhecimento do passado é uma coisa em progresso, que incessantemente se transforma e aperfeiçoa” (2001, p. 75). Os acontecimentos ocorridos no passado são imutáveis, mas não as narrativas produzidas em função destes. Os conhecimentos pelos testemunhos históricos, sim, são mutáveis conforme a constatação de novos dados.

A fotografia como documento encontra respaldo na sua origem, no seu caráter indicial, que atesta a existência dos acontecimentos, objetos e pessoas nela registrados. As luzes que atravessaram objetivas e sensibilizaram o filme ou sensor fotossensível no passado, registraram a realidade visível e constituem importante documento comprobatório de um acontecimento. No entendimento de Philippe Dubois, a consciência do processo mecânico de produção da imagem fotográfica, em seu modo específico de constituição e existência, confere virtude testemunhal à foto, destarte “percebida como uma espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente, que atesta indubitavelmente a existência daquilo que mostra” (2009, p. 25).

No início, por volta de 1840, anterior da escala de produção industrial, a fotografia constituía-se numa prática amadora, as primeiras câmaras eram manuseadas por seus inventores e por alguns aficionados, antes de tornar-se uma atividade profissional. Ao longo do tempo e com o desenvolvimento da tecnologia, as câmaras escuras, bastante utilizadas no século XV pelos artistas renascentistas, que buscavam capturar o mundo com maior precisão, compõem um novo processo de conhecimento do mundo, originando, assim, uma nova maneira de ver e apreender o real. Com a invenção e evolução da fotografia conhecimentos que antes eram transmitidos somente pela linguagem verbal, escrita e pictórica passaram a se estabelecer pela apreensão de outras realidades, num processo em que inevitavelmente se estabelecem relações com o imaginário, já que é “a fotografia um intrigante documento visual cujo conteúdo é a um só tempo revelador de informações e detonador de emoções” (KOSSOY, 1989, p. 16). A imagem criada através da câmara escura possibilita-nos a compreensão de como vemos e entendemos o mundo visível e invisível.

A fotografia disponível nas mais diversas aplicações, presente na vida privada, na circulação de informações, na criação artística, associada à identificação social, instrumento de

prova e denúncia, inclui-se entre os novos documentos utilizados pela historiografia. Conforme Maria Inez Turazzi, a exatidão e a fidelidade da representação fotográfica em relação aos outros registros visuais já existentes conferiram à fotografia credibilidade no testemunho dos acontecimentos vividos pelo homem, destacando-a como importante fonte documental e relegando a natureza subjetiva das informações contidas nesse tipo de fonte histórica (1998).

Conforme Sontag, “A fotografia fornece provas” (1983, p. 5). Tal como entende Kossoy, a fotografia funciona como documento iconográfico acerca de uma dada realidade, atua como índice, a constatação documental da existência do assunto representado, e como ícone, a comprovação documental da aparência do assunto, dada a natureza técnica do registro fotográfico que permite a obtenção de um produto iconográfico com acentuada semelhança com o seu referente (2009). A fotografia carrega a imagem refletida do seu referencial, o que a torna objeto privilegiado para a história, enquanto documento.

O documento em seu sentido mais amplo, para além dos textos tradicionais, citando Le Goff, deve ser tratado como documento/monumento (2013). Conforme o referido autor os materiais da memória coletiva e da história podem apresentar-se de duas formas principais: os monumentos e os documentos. Em princípio, o monumento, “é um sinal do passado [...] é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação”, caracterizado pelo “poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas” (LE GOFF, 2013, p. 486) por meio de testemunhos, em sua maioria não escritos. O documento, escolha do historiador, opunha-se ao monumento pela sua objetividade, testemunho essencialmente escrito, consolidou-se como prova jurídica ao longo dos tempos. Transformações advieram e o método dos historiadores na atualidade considera documentos como monumentos. Le Goff entende que:

O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder. Só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa (2013, p. 495).

O autor diz-nos, ainda que, todo documento/monumento é fruto da intencionalidade, consciente ou não, de quem a produz:

O documento não é inócuo. É, antes de mais nada, o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, das sociedades que o produziram, mas também das épocas

sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados, desmitificando-lhe o seu significado aparente. O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento verdade. Todo documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo (LE GOFF, 2013, p. 496-497).

Todo documento é produto de escolhas e intenções de quem o elabora, logo a noção de documento-monumento leva o historiador a analisar as relações de verdade e falsidade, considerando, no caso da fotografia, os objetivos inerentes à produção das imagens, bem como a especificidade do suporte e a técnica de produção.

Reconhecido como indispensável recurso do historiador, inicialmente, somente o documento escrito era considerado material legítimo para a escrita da história. Contudo, as limitações da definição de documento foram suprimidas pela necessidade de ampliar suas noções.

Por muito tempo o documento escrito foi estimado como fonte de conhecimento do passado, em detrimento de outros tipos de fontes. Em 1929, os fundadores da Revista *Annales d'Historie Économique et Sociale*⁴⁰, vieram a projetar o olhar do historiador para outras possibilidades:

A história faz-se com documentos escritos, sem dúvida. Quando estes existem. Mas pode fazer-se, deve fazer-se sem documentos escritos, quando não existem. Com tudo o que a habilidade do historiador lhe permite utilizar para fabricar seu mel, na falta das flores habituais. Logo, com palavras. Signos. Paisagens e telhas. Com as formas de campos e ervas daninhas. Com os eclipses da lua e a atrelagem dos cavalos de tiro. Com os exames de pedras feitos pelos geólogos e com as análises de metais feitas pelos químicos. Numa palavra, com tudo o que, pertencendo ao homem, depende do homem, serve o homem, exprime o homem, demonstra a presença, a atividade, os gostos e as maneiras de ser do homem (LUCIEN FEBVRE, 1949 apud LE GOFF, 2013, p. 490).

A proposta inicial da publicação era acabar com a visão da história tradicional metódica, que havia dominado o final do século XIX e início do XX, a qual dava muita relevância a fatos e datas, sem aprofundar grandes análises de estrutura e conjuntura. Com o surgimento de uma nova corrente historiográfica, denominada a Escola dos *Annales*, a historiografia passou por

⁴⁰ Esta publicação teve seu primeiro número lançado em 15 de janeiro de 1929, com o título *Annales d'histoire économique et sociale* (em português, Anais de História Econômica e Social), idealizada pelos historiadores franceses Marc Bloch e Lucien Febvre. A Revista “pretendia exercer uma liderança intelectual nos campos da história social e econômica” (BURKE, 1997, p. 32). Ao longo da década de 1930, tornou-se símbolo de uma nova corrente historiográfica identificada como Escola dos *Annales*.

significativas modificações metodológicas, incorporando novas fontes de pesquisa.

Desde seu surgimento, o movimento dos *Annales* passou por quatro fases, conforme Júlia Matos, a primeira é iniciada em 1920 e estendeu-se até 1945, caracterizada pelos embates contra a história tradicional. A segunda geração, de 1946 até 1968, convergiu para os conceitos de estrutura e de conjuntura, a terceira geração teve início em 1968 e amplia o campo historiográfico a novos temas, essa fase é também conhecida como a "Nova História". A quarta geração, é mais voltada para a investigação das práticas culturais, caracterizada pelo desenvolvimento da História Cultural (2013).

A “História Nova” ou “Nova História” é no entendimento de Peter Burke “a história escrita como uma reação deliberada contra o ‘paradigma’ tradicional” (1997, p. 10), surgiu para “promover uma nova espécie de história” (BURKE, 1997, p. 11), na qual, toda atividade humana seria considerada História.

De acordo com Matos, a Nova História se abriria ao diálogo com as mais diversas ciências, além de ampliar seu olhar sobre as fontes, valorizando, assim, as culturas materiais e visuais ao introduzir novas possibilidades de estudo (2013). Deste modo, pluralizaram-se as fontes, considerando imagens, filmes, obras de arte, vestígios arquitetônicos, oralidade, enfim, tudo o que a humanidade produz ao longo do tempo e que pode proporcionar acesso à compreensão do passado.

A revolução realizada no final do século XX questionou a historiografia tradicional, ampliando o campo da história para o estudo de atividades humanas e apresentando novos elementos para o conhecimento das sociedades.

Com a ampliação dos campos de pesquisa historiográfica foi possível aos historiadores adotarem noções mais abrangentes de fonte histórica e novos temas passaram a fazer parte do seu elenco de objetos.

A visão mágica de uma temporalidade escoada, conforme Pesavento, não é uma tarefa isolada, pois, a narrativa que representa o passado, se destina a um público, que se dispõe a ver aquilo que o historiador lhe oferece (2004). Há, pois, uma dimensão social neste olhar da História, uma vez que se pressupõe que esta experiência seja partilhada. Assim sendo:

Historiadores enxergam diferente, pois vêem o mundo com os olhos no passado. Este é um olhar que é capaz de presentificar uma ausência, vendo o que outros não vêem, enxergando nas marcas de historicidade deixadas pelos homens de um outro tempo, a

vida que habitou nelas um dia. Historiadores devem ser mesmo capazes de buscar a palavra onde há silêncio, de encontrar o gesto onde se registra a ausência. Historiadores devem, sobretudo, ver além do que aquilo que é mostrado ou dito, pois eles vêm de outra forma...De Mnesmósine e Clio, estas são as deusas e musas que iluminam seu olhar, no cruzamento da Memória com a História (PESAVENTO, 2004, p. 25).

O olhar do historiador a partir das mudanças ocorridas na historiografia passou a perceber outras experiências: visuais, orais, audiovisuais. Tais experiências demandaram por parte do historiador a elaboração de narrativas sobre o passado, no caso da fotografia, a partir de instrumentos teóricos e metodológicos, que direcionem o significado que emerge da narrativa visual.

A fotografia ao admitir o status de documento, deixa de ser mero instrumento ilustrativo de pesquisa para incorporar sentido na produção do conhecimento. Entretanto, Borges ressalta que as imagens fotográficas propõem uma hermenêutica sobre as práticas sociais e suas representações, demandam além de metodologias adequadas, também o cruzamento com outros tipos de documentos (2011). Sobre o uso da fotografia na História a autora acrescenta:

[...] calcadas em vestígios do passado e, portanto, marcadas por uma margem relativamente grande de conjecturas e incertezas - as imagens fotográficas devem ser vistas como documentos que informam sobre a cultura material de um determinado período histórico e de uma determinada cultura, e também como uma forma simbólica que atribui significado às representações e ao imaginário social (BORGES, 2011, p. 73).

Assim, o entrecruzamento de imagens fotográficas com outros tipos de fontes torna-se eficaz para a construção do conhecimento histórico, permitindo melhor compreensão do conteúdo das imagens. As imagens fotográficas de outras épocas documentam situações, cenários, estilos de vida, gestos e atores sociais, constituem-se importantes fontes para reconstituição histórica.

Mauad acredita que a fotografia é uma fonte histórica que demanda, por parte do historiador, um novo tipo de crítica, na qual o testemunho é válido, independente se o registro fotográfico foi feito para documentar um fato ou representar um estilo de vida (1996). Citando Le Goff, a autora sustenta que se deve considerar a fotografia como imagem/documento e como imagem/monumento, ponderando respectivamente a fotografia como índice, “marca de uma materialidade passada, na qual objetos, pessoas, lugares, nos informam sobre determinados aspectos desse passado, como as condições de vida, moda, infraestrutura urbana ou rural e condições de trabalho” e no segundo caso, a fotografia como um símbolo, “aquilo que, no

passado, a sociedade estabeleceu como a única imagem a ser perenizada para o futuro” (MAUAD, 1996, p.10).

Para Kossoy a reconstituição do passado através da fotografia requer uma sucessão de construções imaginárias, já que:

O contexto particular que resultou na materialização da fotografia, a história do momento daquelas personagens que vemos representadas, o pensamento embutido em cada um dos fragmentos fotográficos, a vida enfim do modelo referente – sua realidade inferior – é, todavia, invisível ao sistema óptico da câmara. Não deixa marcas no dispositivo fotossensível, não pode ser revelada pela química fotográfica, nem tampouco mostrada pelos recursos eletrônicos. Apenas imaginada (2009, p. 133).

Assim, a fotografia não se constitui documento apenas pela imagem congelada (2ª realidade) no suporte fotográfico, sua viabilidade enquanto conteúdo diz respeito ao seu produtor, o fotógrafo, e a tecnologia empregada. Kossoy afirma que:

Toda fotografia é um resíduo do passado. Um artefato que contém em si um quadro determinado da realidade registrado fotograficamente. Se, por um lado, este artefato nos oferece indícios quanto aos elementos constitutivos (assunto, fotógrafo, tecnologia) que lhe deram origem, por outro o registro visual nele contido reúne um inventário de informações acerca daquele precioso fragmento de espaço/tempo retratado. O artefato no seu todo, assim como o registro visual na sua individualidade, constituem uma fonte histórica (1989, p. 29-31).

Sendo assim, toda fotografia é um resquício do passado, representa um meio de informação, de conhecimento, e é pela materialidade e pela representação a partir do real, que ela se constitui como documento, isto é, como fonte histórica. O referido autor indica que o documento fotográfico não pode ser compreendido independente do processo de construção da representação em que se originou, considera assim, a relação documento/representação indissociável, já que a imagem fotográfica é um documento criado e construído, produto de um processo elaborado pelo fotógrafo. Nessa perspectiva:

Toda fotografia é um testemunho segundo um filtro cultural, ao mesmo tempo que é uma criação a partir de um visível fotográfico. Toda fotografia representa o testemunho de uma criação. Por outro lado, ela representará sempre a criação de um testemunho (KOSSOY, 1989, p. 33).

Visto que, a imagem fotográfica é produto de um elaborado processo de criação,

somatário de construções e montagens, a representação da fotografia não corresponde necessariamente à verdade histórica, apenas ao registro expressivo da aparência, sujeita “às diferentes ‘leituras’ que cada receptor dela faz num dado momento; tratamos, pois, de uma expressão peculiar que suscita inúmeras interpretações” (KOSSOY, 2009, p. 38).

Como assinalou Roland Barthes, a fotografia leva sempre seu referente consigo, o rastro indicial gravado no suporte fotográfico é o ponto de partida no processo de reconstrução da representação (1984). Compreender o processo de construção do produtor, os usos, as funções e leituras da imagem fotográfica ao longo do tempo é decifrar o ausente. Desse modo, é através da “sensibilidade, do constante esforço de compreensão dos documentos e do conhecimento multidisciplinar do momento histórico fragmentariamente retratado que podemos ultrapassar o plano iconográfico” (KOSSOY, 2009, p. 134). Intuir seus significados ocultos atuando no domínio da imaginação e dos sentimentos é o ponto de chegada.

A fotografia oferece múltiplas verdades e interpretações dos acontecimentos ao longo dos tempos e assim como outros tipos de fontes, é importante recurso para a análise dos fatos de diferentes temporalidades. Repleta de informações e significados, a fotografia possui elementos que compõem o imaginário de uma sociedade conformando-se em importante documento para a História. Dessa forma historiadores e também educadores dispõem de um potente recurso para a pesquisa e o ensino.

1.3 A FOTOGRAFIA NO ENSINO DE HISTÓRIA

A mudança na concepção de documento, trazida pela Escola dos *Annales*, popularizou o uso de fontes na pesquisa e no ensino de História. A incorporação e diversificação de fontes no processo de ensino e aprendizagem aproximaram os acontecimentos do passado à realidade do estudante. Dessa forma, a diversificação de recursos torna o ensino mais significativo, possibilitando ao aluno a compreensão de outras realidades diferentes da sua.

Ao apresentar novos elementos para o conhecimento das sociedades, incorporando novas fontes de pesquisa, como é o caso da fotografia, há de se atentar para metodologias que considerem a compreensão das particularidades da linguagem fotográfica. Segundo Kossoy seus conteúdos jamais deverão ser entendidos como meras ilustrações ao texto, ao contrário:

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 (1989, p. 20).

O uso da fotografia como instrumento pedagógico destinado a despertar o interesse do aluno para o estudo da História, demanda o emprego de metodologias em conformidade com os fundamentos teóricos que a concebem como fonte de pesquisa histórica. Caso contrário, a simples exposição das imagens fotográficas abordam as fontes imagéticas como mera ilustração, ocasionando uma concepção de “ilusão de inovação”⁴¹, por nada inovadora. Concebida como reflexo do real, testemunho bruto dos fatos, a fotografia exposta dessa forma transmite a ideia de que no passado se vivia tais quais as imagens se apresentam.

Nessa perspectiva, o aluno é concebido tão somente como receptor-reprodutor dos conhecimentos de um produto acabado, pronto para o consumo e que dispensa leituras e interpretações.

A exposição de imagens fotográficas como retrato fiel do passado é prática inerente à dos pesquisadores do século XIX, segundo Borges, nessa época cabia ao historiador coletar os documentos oficiais, aplicar-lhes as regras do método crítico e encadeá-los numa sequência temporal e espacial, naturalizando assim os acontecimentos históricos. A historiografia metódica encarava o conhecimento histórico como objetivo e mecânico (2011).

Atualmente estes métodos de ensino já não correspondem às exigências da sociedade, entretanto, ao utilizar, pelo prisma da inovação, o mesmo conceito de documento histórico utilizados pelos fundamentos da historiografia metódica, não se percebe que “nem a História é um conhecimento mecânico destinado a traduzir a verdade dos fatos, nem o documento fala por si mesmo e nem o historiador é um mero transmissor das informações nele contidas” (BORGES, 2011, p. 18).

Os métodos de difusão do conhecimento, que se prezem a um ensino inclusivo e relevante, precisam levar o aluno a compreender os fatos ocorridos no passado, assim como mediar à compreensão de diferentes contextos históricos, permitindo a constituição de um novo

⁴¹ Maria Eliza Linhares Borges, no primeiro capítulo do livro História e Fotografia, emprega essa expressão referindo-se à utilização da imagem fotográfica na pesquisa histórica, na qual a ideia de inovação é aplicada pelo conceito de documento histórico utilizado pela historiografia metódica. A autora entende que a apresentação das imagens fotográficas como fiel retrato do passado, transmite uma falsa ideia de inovação.

conhecimento.

Como afirma Borges, quando a fotografia é usada como fonte de pesquisa histórica é porque ela atua como mediadora e não como reflexo de um dado universo sociocultural. A fotografia entendida como representação e não como reflexo do real possibilita um significativo processo de construção do conhecimento sobre o mundo (2011). Parafraseando Kossoy a imagem fotográfica é uma representação a partir do real, sua materialização resulta de um complexo processo de criação técnico, estético, cultural segundo o olhar e a ideologia de seu autor (2009). É, pois, diante da relação testemunho/criação que devemos nos situar ao analisarmos as fontes fotográficas, já que o registro ou testemunho está definitivamente amalgamado ao processo de criação que lhe deu origem. De fato,

[...] aquilo que vemos em uma foto não é uma imaginação, um sonho, uma recordação, mas a realidade em estado de passado. Disso decorre a função da fotografia como documento daquilo que passou e que a evanescência do tempo levou” (SANTAELLA, 2012, p. 84).

O que a fotografia representa é algo que existiu concretamente e que pode incitar interpretações. Assim, no entendimento de Delgado é possível através do estímulo à recordação, construir referências sólidas e instigantes que possam iluminar a construção do processo histórico (2010).

As novas concepções de fontes históricas propostas pela Nova História ampliaram o debate sobre o uso da fotografia como fonte para pesquisas e também sobre metodologias de trabalho com imagens fotográficas em História. A base filosófica da Nova História, conforme Burke, consiste no entendimento de que a realidade é social ou culturalmente constituída (2008). Nessa perspectiva, a realidade é construção, sujeita a variações no tempo e a diferentes leituras e interpretações.

As fontes fotográficas tornaram-se importantes para a construção das interpretações históricas, tanto na pesquisa, como ensino. Os documentos curriculares nacionais e estaduais para o ensino de História ressaltam a importância da utilização dessas fontes. Nos Parâmetros Curriculares Nacionais lemos:

A investigação histórica passou a considerar a importância da utilização de outras fontes documentais e da distinção entre a realidade e a representação da realidade expressa nas gravuras, desenhos, gráficos, mapas, pinturas, esculturas, fotografias, filmes e discursos

orais e escritos (BRASIL, 1998, p. 32).

Outros autores também reconhecem o potencial pedagógico da fotografia em relação ao ensino de história. A esse respeito, Fonseca afirma que:

As imagens constituem fontes importantíssimas para o processo de ensino e aprendizagem, pois ampliam o olhar, possibilitam o desenvolvimento da observação e da crítica. Atraem o aluno. Seduzem. Assim, as figuras, as ilustrações, gravuras, desenhos, pinturas, fotografias não servem apenas para tornar um livro (ou uma aula) mais bonito, mais agradável ao leitor. São registros, evidências da história, representações do real com as quais os professores e alunos podem estabelecer um diálogo no sentido de ampliar a compreensão e crítica da realidade (2009, p. 189).

Entendendo a fotografia como representação do real, como uma fonte histórica que demanda interpretações e leituras, os alunos podem interagir às narrativas do passado e compreender as transformações e permanências ocorridas durante o tempo. Através das imagens fotográficas é possível obter informações sobre o passado, avaliando-as e comparando-as criticamente com outras fontes.

Ao oportunizar o processo de ensino e a aprendizagem da História por meio da fotografia entendemos que é possível ampliar a compreensão e incitar experiências. Conforme Jörn Rüsen, as imagens têm de constituir fonte de uma experiência histórica genuína, devem pois, “admitir e estimular interpretações, possibilitar comparações, mas sobretudo fazer compreender a singularidade da estranheza e o diferente do passado em comparação com a experiência presente, e apresentar o desafio de uma compreensão interpretativa” (2010, p. 120).

A utilização de fontes fotográficas permite um processo de aprendizagem mais interativo e motivador, na medida em que, proporcione ao aluno a possibilidade de investigação, de redescoberta. Para tal, fazem-se necessárias abordagens, nas quais o aluno, sujeito da ação, interaja com o conhecimento, tendo o professor como mediador nesse processo de elaboração.

Cabe ao professor fornecer estímulos que possam auxiliar no processo de ensino e aprendizagem e na construção do conhecimento histórico pelos alunos. Segundo os Parâmetros Curriculares Nacionais:

O que se torna significativo e relevante consolida seu aprendizado. O que ele aprende fundamenta a construção e a reconstrução de seus valores e práticas cotidianas e as suas experiências sociais e culturais. O que o sensibiliza molda a sua identidade nas relações mantidas com a família, os amigos, os grupos mais próximos e mais distantes e com a

sua geração. O que provoca conflitos e dúvidas estimula-o a distinguir, explicar e dar sentido para o presente, o passado e o futuro, percebendo a vida como suscetível de transformação (BRASIL, 1998, p. 38).

Sobre a importância fundamental do estudo crítico da História, o mesmo documento aponta que “[...] a disciplina pode dar uma contribuição específica ao desenvolvimento dos alunos como sujeitos conscientes, capazes de entender a História como conhecimento, como experiência e prática de cidadania” (BRASIL, 1998, p. 30).

Desta forma, a utilização da fotografia como fonte de pesquisa no ensino, oportuniza ao aluno constituir suas próprias indagações, percebendo-se como sujeito histórico, apto a realizar análises e interpretações acerca da História.

Quanto mais significativas as experiências vivenciadas pelos indivíduos no processo de construção do conhecimento, maiores serão as possibilidades de promover um saber mais crítico. Ao desenvolver novas configurações do ensino e aprendizagem da História, educadores e educandos podem se perceber como sujeitos ativos no processo de construção histórica. Perceber-se como sujeito deste transcurso histórico é fator fundamental, pois conforme Jaime Pinsky e Carla Pinsky “[...] isso só se consegue quando ele [o aluno] se dá conta dos esforços que nossos antepassados fizeram para chegarmos ao estágio civilizatório no qual nos encontramos” (2013, p. 21). Dada a importância de uma consciência histórica, destacam os autores que:

Quanto mais o aluno sentir a história como algo próximo dele, mais terá vontade de interagir com ela, não como uma coisa externa, distante, mas como uma prática que ele se sentirá qualificado e inclinado a exercer. O verdadeiro potencial da história é a oportunidade que ela oferece de praticar a inclusão histórica (2013, p. 28).

Assim, a utilização da fotografia como documento a ser investigado pelo educando promove a oportunidade de estabelecer novas relações e uma elaboração crítica do saber histórico. As potencialidades pedagógicas da fotografia, sua atratividade e significância dinamizam as aulas e tendem a envolver o aluno no processo de construção da aprendizagem.

No entanto, Durval Muniz de Albuquerque Jr. afirma que o contato com narrativas sobre o passado, não está restrito aos bancos escolares e não é privilégio apenas daqueles que têm acesso à educação formal, pois:

Narrativas que exercem a função de construir um passado para os que vivem no presente, preenchendo assim uma necessidade humana de orientação, de localização no

tempo, narrativas fundamentais para a construção de identidades individuais ou coletivas, circulam por todo o social e exercem funções pedagógicas tão importantes quanto as daquelas que circulam no espaço escolar (2013, p. 150).

Destarte, a educação compreende um universo que ultrapassa a instituição escolar, entendida como espaço formal de ensino. Para além das experiências compreendidas no espaço escolar, outras tão significativas ocorrem fora dos limites da escola. Nesse sentido, os espaços museológicos constituem-se locais que propiciam acesso aos conhecimentos históricos, oferecendo elementos para a educação histórica.

Possamai afirma que

[...] o museu educa, propondo uma mirada específica aos objetos e às possibilidades infinitas de sua significação nas exposições ou outros meios de extroversão. Como a escola, o cinema, o livro, a família, o museu é lugar do educar, pois constitui-se em espaço de criação de representações sobre o mundo e as coisas, propondo visões de mundo, versões da história; prescrevendo comportamentos e práticas; enfim, acima de tudo, colocando-se como lugar autorizado e legitimado socialmente para tal (2015, p. 24).

O papel educativo dos museus é tão significativo quanto o desenvolvido no âmbito formal de ensino. Os espaços museológicos são locais de pesquisa e difusão do conhecimento, que possibilitam saberes e aprendizagens. O museu como espaço mediador do conhecimento histórico promove o encontro do sujeito com experiências, que propiciam distintas leituras e interpretações de mundo. Nesse sentido, o contato com os acervos museológicos propicia situações de aproximação e acesso a distintos conteúdos. Trataremos aqui, dos museus que lidam especificamente com documentos fotográficos. Ao promover acesso às narrativas sobre o passado, dada à sua característica de vestígio, evidência, indício do que passou, entendemos que a fotografia é uma importante fonte de pesquisa nas instituições museológicas. Assim, destacamos aqui o importante papel da fotografia no âmbito do ensino, como fonte de informação, de pesquisa e de aprendizagem histórica.

No que diz respeito, a organização, conservação, preservação e divulgação de imagens fotográficas, são as Fototecas, as instituições museológicas encarregadas de tais responsabilidades. Nesse trabalho, como já mencionado, discorreremos sobre o espaço museológico como ambiente de aprendizagens históricas, assunto do capítulo a seguir.

2. O ESPAÇO MUSEOLÓGICO COMO AMBIENTE DE APRENDIZAGENS HISTÓRICAS

No universo da cultura, o museu assume funções as mais diversas e envolventes. Uma vontade de memória seduz as pessoas e as conduz à procura de registros antigos e novos, levando-as ao campo dos museus, no qual as portas se abrem sempre mais. A museologia é hoje compartilhada como uma prática a serviço da vida. O museu é o lugar em que sensações, ideias e imagens de pronto irradiadas por objetos e referenciais ali reunidos iluminam valores essenciais para o ser humano. Espaço fascinante onde se descobre e se aprende, nele se amplia o conhecimento e se aprofunda a consciência da identidade, da solidariedade e da partilha. Por meio dos museus, a vida social recupera a dimensão humana que se esvai na pressa da hora. As cidades encontram o espelho que lhes revele a face apagada no turbilhão do cotidiano. E cada pessoa acolhida por um museu acaba por saber mais de si mesma⁴².

Instituto Brasileiro de Museus

A epígrafe com que esse capítulo inicia consegue demonstrar didaticamente a visão que orienta este trabalho, pois apresenta o Museu como um lugar de sensações, imagens e ideias que são despertadas nos sujeitos pelo contato com os objetos (musealia). Ainda, a citação do Instituto Brasileiro de Museus também evidencia o espaço museológico como local de aprendizagens, foco que tem sido dado na reflexão deste trabalho conclusão de mestrado. Sendo assim, no presente capítulo será analisado o museu como espaço de aprendizagem da História, para além de todas as possibilidades destes locais que são além de memorialísticos, entre muitas coisas, são educativos.

Isso porque, precisamos levar em consideração que o conhecimento do passado, seja de uma porção local, seja no âmbito de uma nação, permite a compreensão da vida em sociedade ao longo do tempo e caracteriza experiências ativas que permitem melhor compreender o nosso tempo. Conforme Boschi a “Historia é vida, a sua vida, a vida de todos os seres humanos em todas as épocas” (2007, p. 10). Nessa perspectiva, Francisco Régis Lopes Ramos nos diz que:

Conhecer o passado de modo crítico significa, antes de tudo, viver o tempo presente como mudança, com algo que não era, que está sendo e que pode ser diferente. Mostrando relações historicamente fundamentadas entre objetos atuais e de outros tempos, o museu ganha substância educativa, pois há relações entre o que passou, o que

⁴² <http://www.museus.gov.br/os-museus/>

está passando e o que pode passar. Se aprendemos a ler palavras, é preciso exercitar o ato de ler objetos, de observar a história que há na materialidade das coisas (2004, p. 21).

Ao estudar a História podemos compreender melhor a realidade na qual nos inserimos, pois, o passado fornece elementos para a compreensão do tempo atual e também do futuro. No entendimento de Delgado “A História é a consciência do passado no presente. É o reconhecimento da ação humana na construção da temporalidade da própria História” (2010, p. 56). A visão da autora vai ao encontro do proposto por Rüsen, que define a História como “uma conexão temporal, plena de eventos, entre passado e presente (com uma projeção para o futuro), que, por sua representação sob a forma de narrativa, possui sentido e significado para a orientação da vida prática atual” (2014, p. 52). O museu se constitui como lugar de encontro entre o passado e o presente, onde entramos em contato com a materialidade do tempo.

A partir da percepção da ação humana através do tempo, compreendemos que,

O que fazemos, pensamos, sentimos, produzimos, assim como o significado que atribuímos a tudo isso, depende da época em que vivemos, das relações sociais até então estabelecidas, do contexto histórico. Tudo o que, às vezes, nos parece natural e eterno é, na verdade, fruto da criação humana, ao longo do tempo (BOSCHI, 2007, p. 9).

Assim, as diferentes temporalidades e acontecimentos, através do olhar do homem no tempo e sobre ele, num processo de devir, evidenciam a historicidade. Conforme Boschi, tudo o que vivenciamos e experimentamos, sejam objetos, sejam sons, enfim, tudo o que nos rodeia possui historicidade e assim sendo, todas as coisas e todas as atividades humanas têm um sentido histórico. Portanto, reconhecer a historicidade das coisas significa agir em função do presente, buscando orientação para o futuro (2007). Nesse sentido, Ramos aponta que estudar a história não significa saber o que aconteceu, mas sim ampliar o conhecimento sobre a nossa própria historicidade (2004).

Segundo Lowenthal, “toda a consciência atual se funda em percepções e atitudes do passado” (1998, p. 64). Sendo assim, o conhecimento do passado permite atuar sobre questões presentes e futuras. Tendo a consciência de situações e tendências anteriores, e seus desdobramentos, podemos projetar ou delinear novas perspectivas. Delgado afirma que os homens como sujeitos da História e de sua temporalidade podem produzir acontecimentos e mudanças, ou impedi-los de se concretizarem. (2010, p. 37). É nesse sentido, que Boschi acredita que a História se apresenta e se impõe como ferramenta, tanto para conhecer a realidade quanto

para agir sobre ela (2007, p. 17). Nessa direção, Rüsen aponta que os envolvidos devem buscar no passado elementos que, ainda hoje, fazem sentido e trazê-los para a reflexão, assim expõe necessário “[...] interpretar o evento temporal do seu próprio mundo e de si mesmos para poderem efetuar em vida a sua própria temporalidade e apropriar-se dela. Eles precisam dar-lhe um sentido com o qual se relacionam com ele” (RÜSEN, 2014, p. 256).

Segundo Holien Gonçalves Bezerra, a História concebida como resultado de sujeitos históricos, é percebida através da trama histórica tecida pelas construções de todos os agentes sociais, individuais ou coletivos, considera que “o sujeito histórico, que se configura na inter-relação complexa, duradoura e contraditória entre as identidades sociais e as pessoais, é o verdadeiro construtor da História (2013, p. 45).

Não somos apenas objetos de análise histórica, somos produto e produtores do conhecimento, portanto objeto e sujeito da história. A História, afirma Boschi “faz parte de nossas vidas porque somos seu sujeito (nós a transformamos) e também seu objeto (ela nos modifica)” (2007, p. 11).

Assim sendo, atuando como autores no modo de refletir sobre a realidade e sobre nós mesmos, estudar História, segundo Boschi deve ser acima de tudo, tentar percebê-la, pensá-la e analisá-la criticamente, atendendo a uma necessidade de nos sentir e agir como sujeitos dela (2007). Para tanto, oportunizar condições de aprendizagens condizentes com as exigências do conhecimento atual e de uma sociedade de informação é fator essencial para a constituição de uma aprendizagem significativa.

Dessa forma, a promoção de uma educação significativa pressupõe uma aprendizagem, na qual a História seja capaz de proporcionar ao aluno uma compreensão mais aprofundada da vida humana.

Albuquerque Júnior nos diz que as formas de elaboração do ensino de História são mediadas pela vivência social, cultural e temporal as quais todos os humanos estão submetidos:

Não apenas aprendemos a história, mas a experimentamos, a vivenciamos, a sentimos na pele, na carne, na consciência. Não apenas ficamos sabendo da história, não apenas a conhecemos, mas a vivemos, a sentimos. A história nos afeta de dada maneira singular e, por isso mesmo, nos constitui como singularidades (2013, p. 152).

Nesse sentido, para além do espaço formal de ensino, o aprendizado do passado, pode se processar em diferentes contextos educacionais e espaciais. Assumindo, portanto, o ponto de

vista da educação não formal, entendemos esse tipo de educação como aquela que compreende todo processo de construção do conhecimento, que acontece fora dos limites do ambiente formal de ensino.

O termo educação abrange um universo que extrapola os muros da escola, a instituição que possui papel central na formação de estudantes, principalmente no que se refere ao acesso aos conhecimentos historicamente sistematizados pela sociedade (SIMSON, PARK E FERNANDES, 2001, p. 9).

As especificidades da educação, enquanto forma de ensino e aprendizagem, correspondem às modalidades da educação formal, educação informal e educação não formal. Almerindo Janela Afonso as distingue da seguinte forma:

Por educação formal, entende-se o tipo de educação organizada com uma determinada seqüência e proporcionada pelas escolas enquanto que a designação educação informal abrange todas as possibilidades educativas no decurso da vida do indivíduo, constituindo um processo permanente e não organizado. Por último, a Educação não-formal, embora obedeça também a uma estrutura e a uma organização (distintas, porém das escolares) e possa levar a uma certificação (mesmo que não seja essa a sua finalidade), diverge ainda da educação formal no que respeita a não fixação de tempos e locais e à flexibilidade na adaptação dos conteúdos de aprendizagem a cada grupo concreto (1992, p. 86-87).

A educação não formal proporciona processos educativos que acontecem fora das escolas, caracteriza-se por ser uma forma diferenciada de prática educacional, na qual o conhecimento é compartilhado de múltiplas maneiras e com objetivos diversos, sem a obrigatoriedade de seguir e transmitir conteúdos sistematizados, e nem de métodos avaliativos. Assim, a aprendizagem ocorre de forma espontânea, da espontaneidade de ir até esse espaço e da interação do sujeito, com o mesmo. O processo de ensino-aprendizagem nesse contexto, pode promover o contato com o coletivo e a troca de experiências.

O processo da educação não formal é realizado por instituições, associações, organizações ou grupos que desenvolvem seus trabalhos por meio de práticas sociais. Nesse contexto, a instituição educativa promove o processo de ensino, através de situações que intencionam desenvolver aprendizagens reveladoras de habilidades e potenciais extracurriculares.

No entendimento de Maria da Glória Ghon, a educação não formal baseia-se no critério da solidariedade e identificação de interesses comuns e é parte do processo de construção da

cidadania coletiva e pública do grupo, assim, desenvolve laços de pertencimento e ajuda na construção da identidade coletiva (2008).

Valorizando a cultura e a realidade dos envolvidos, “a educação não formal caracteriza-se por possibilitar a transformação social, dando condições aos sujeitos que participam desse processo, de interferirem na história por meio de reflexão e de transformação” (SIMSON; PARK e FERNANDES, 2001, p. 11).

Ainda que, distinta da escola formal, onde o saber é sistematizado, a educação não formal apresenta processos educativos intencionais, devidamente planejados e organizados. Nessa perspectiva, os espaços não formais de ensino propiciam aprendizagens significativas e são também responsáveis por influenciar os modos de pensar, sentir e agir das pessoas.

Dessa forma, segundo Ghon:

A educação não formal pode ser definida como a que proporciona a aprendizagem de conteúdos da escolarização formal em espaços como museus, centros de ciências, ou qualquer outro em que as atividades sejam desenvolvidas de forma bem direcionada, com um objetivo definido (2008, p. 98).

Assim, a escola formal deixa de ser entendida como um espaço hegemônico de educação, pois o conhecimento transcende os limites formais e se efetiva noutros espaços, de variadas formas e objetivos. Ampliar e diversificar o público ao qual a escola sempre se dirigiu, implica fornecer instrumentos para que mais sujeitos tenham acesso ao conhecimento.

Nessa direção de conceituação, incluímos o museu na categoria de espaço não formal de ensino, mesmo considerando que a grande maioria das instituições tem projetos educativos, mas o fazemos pela natureza institucional que não é escolar. Contudo, aqui, consideramos que aprender não depende de um espaço escolar propriamente dito. Assim, o museu torna os processos de aprendizagem compatíveis com a difusão do conhecimento, num cenário mais abrangente que o âmbito formal pode propiciar, viabilizando experiências. A democratização do acesso à informação e ao conhecimento atende a uma crescente demanda da sociedade atual pela disseminação do saber.

A partir desse pressuposto, como referido no início do capítulo, concebemos as instituições museológicas como espaços de amplas potencialidades educativas, no entendimento de Ramos assumindo seu caráter educativo, o museu coloca-se como o lugar onde os objetos são expostos para compor um argumento crítico, objetivando o incremento de uma educação mais

profunda, envolvida com a percepção mais crítica sobre o mundo do qual fazemos parte e sobre o qual devemos atuar de modo mais reflexivo (2004).

Os museus, assim como a própria Museologia, conforme Helena Dodd Ferrez, estão voltados basicamente para a preservação, a pesquisa e a comunicação das evidências materiais do homem e do seu meio ambiente, isto é, seu patrimônio cultural e natural (1994). E ainda podemos acrescentar nos dias de hoje os vestígios imateriais, que também compõem novas propostas e acervos museológicos.

Considerados por Gilberto Passos Gil Moreira como casa das musas⁴³ inspiradoras de toda arte, de toda criação humana, como lugares que abrigam o que fomos e o que somos, e que inspiram o que seremos (2006), enfim, os museus são lugares de construção e produção coletiva de conhecimento. Na conceituação de Maria Inez Cândido “um museu constitui um espaço privilegiado para a produção e reprodução do conhecimento, tendo a cultura material como instrumento de trabalho” (2006, p. 32).

No processo educativo, nesse âmbito, segundo Meneses, o conhecimento “não mais se produz especulativamente a partir de pressupostos teológicos, teóricos ou filosóficos, mas, é do sensível que se chega ao inteligível; daí a consolidação das coisas materiais como documentos, fontes de informação” (2002, p. 29). Nessa concepção, o museu “opera com material que pode também ser trabalhado como fonte de informação para produzir conhecimento” (MENESES, 2002, p. 34).

Nesse sentido, as instituições museológicas são lugares educativos e culturais, e se caracterizam por colocar em evidência a relação da humanidade com os objetos, que através do processo de musealização, passam a constituir novas significações. De acordo com a Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, que instituiu o Estatuto de Museus:

Consideram-se museus, para os efeitos desta Lei, as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento (BRASIL, 2009).

⁴³O templo das musas, na mitologia grega era o *Museion*, termo que deu origem à palavra museu, como local de cultivo e preservação das artes e ciências, dedicado a adoração, a busca por inspiração e a contemplação aos Deuses.

A definição constituída pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM⁴⁶) trata o museu como:

[...] uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, pesquisa, divulga e expõe, para fins de estudo, educação e lazer, testemunhos materiais e imateriais dos povos e seu ambiente (ICOM, 2009).

Dessa forma, os museus podem ser compostos por variadas temáticas, compreendendo uma ampla área da produção humana. Sua difusão do conhecimento é centrada na visualidade dos objetos que os compõe. Considerados como vestígios de realidades distantes, os objetos adquirem valor documental ao tornar presentes tais realidades. Mais que depositários de resquícios do passado, os museus são detentores da memória social e, portanto, constituem espaços propícios à pesquisa histórica, dada a riqueza cultural e documental de que são formados.

Seus acervos propiciam acesso a conteúdos e informações da trajetória humana, propiciando processos educativos, favorecendo a construção social da memória e a percepção crítica da sociedade. Considerando que essas instituições não possuem caráter obrigatório, como os ambientes formais de ensino, entendemos que os mesmos necessitam de atratividade, quer pelas possibilidades de provocar empatia e encanto, quer pela visibilidade desses espaços. Para tanto, entende-se que, a divulgação dos acervos por meio de materiais educativos é uma ferramenta de grande valia para promoção do conhecimento. Foco que almejamos no desenvolvimento desse trabalho ao propor um aplicativo como dispositivo promotor de visibilidade para as imagens do acervo de um museu e principalmente como recurso de ensino e aprendizagem da História.

Ao permitir a compreensão de aspectos do passado e das sociedades a partir de evidências do mundo material, o museu favorece a apropriação do indivíduo pela história, da qual ele faz parte e é também agente construtor. Os museus apresentam não só conjuntos de vestígios materiais, para além, da visualidade que estes proporcionam, evidenciam a relação da sociedade com o seu espaço-tempo. Logo, entender os museus, afirma Amalhe Baesso Reddig:

⁴⁶O Conselho Internacional de Museus é uma organização internacional de museus e profissionais de museus, fundada em 1946, que está comprometida com a pesquisa, conservação, continuação e comunicação à sociedade do patrimônio natural e cultural do mundo, presente e futuro, tangível e intangível. Disponível em: <<https://icom.museum/en/about-us/missions-and-objectives/>>. Acesso em: 07 nov. de 2018.

[...] com suas coleções e articulações, capazes de representar nossa identidade, nos quais o cidadão encontra traços da sua cultura, do fazer cotidiano ao fazer elaborado, contribui para nossa identificação como sujeitos desta e nesta História, podendo utilizar esse referencial no sentido de compreender o passado, se situar no presente e pensar o futuro (2014, p. 113).

Já que o passado pode ser entendido como reconstrução que resulta de deduções a partir de evidências, o museu representa o espaço de preservação de coisas, elementos repletos de historicidade, referências para a compreensão da trajetória humana ao longo do tempo, por conseguinte, referenciais no sentido de compreender o passado. Nesse sentido, Leticia Julião afirma que “[...] o objeto de museu, como segmento do universo material de determinada sociedade se converte em suporte de informação, se conformando como fonte de construção de conhecimento histórico” (2015, p. 8). A autora nos diz também que os museus “[...] tematizam sempre os usos que as sociedades fazem da materialidade do patrimônio para construir narrativas de suas experiências passadas, para ilustrar a ideia da passagem do tempo, para representar e interpretar o mundo” (2015, p. 12).

Para Adriana Mortara Almeida e Camilo de Almeida Vasconcellos o contato com esses documentos materiais, permite-nos abordar questões relativas à constituição de uma memória e da preservação de um passado. Nessa perspectiva, a memória é uma possibilidade de reflexão sobre o passado através de uma representação no momento presente. Dessa forma, a constituição de uma memória está relacionada com as transformações que o presente lhe impõe na reelaboração do passado. Nesse sentido, a perspectiva dos autores é a de que a “memória seja entendida enquanto objeto de conhecimento e que, no caso de um museu histórico, uma de suas principais funções seja a de contribuir para o entendimento de sua construção e de sua representação no momento presente” (2010, p. 107).

Nora diz-nos que “o que chamamos de memória é de fato, a constituição gigantesca e vertiginosa do estoque material daquilo que nos é impossível lembrar, repertório insondável daquilo que poderíamos ter necessidade de nos lembrar” (1993, p. 15). Segundo o autor, há dois tipos de memória, uma memória tradicional (imediata) e uma memória transformada por sua passagem em história, assim “à medida em que desaparece a memória tradicional, nós nos sentimos obrigados a acumular religiosamente vestígios, testemunhos, documentos, imagens, discursos, sinais visíveis do que foi” (1993, p. 15).

Na concepção de Nora, os meios de memória não existiriam mais, e sim os “lugares de memória”, que são definidos, como espaços em que subsistem a memória e a História:

Os lugares da memória são, antes de tudo, restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, porque ela a ignora. [...] Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais (1993, p. 12-13).

Segundo o referido autor, se a memória estivesse em constante processo de rememoração, não haveria necessidade de lugares. Os lugares de memória existem para criar possibilidades de lembrança, para perpetuar uma memória que é viva, atual, mas da crença no seu desaparecimento, surge a necessidade de um espaço que reavive essa memória. Para o autor, “A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no presente; a história, uma representação do passado” (NORA, 1993, p. 3). As ações de recordar o tempo passado refletem as intenções e necessidades do tempo presente e assim, a criação de lugares que documentem o passado surge como resposta dessa necessidade. Para além da rememoração, são esses, espaços de compartilhamento da memória.

Nos lugares de memória, definidos por Nora, coexistem três aspectos: “a materialidade, a funcionalidade e o simbólico” (1993, p. 21). Nessa percepção, os museus são entendidos como lugares de memória. Seus elementos constitutivos, as peças do acervo, os vestígios representam o caráter material, onde a memória social pode ser apreendida pelos sentidos; possuem caráter funcional, já que exercem uma determinada função, de consolidar memórias coletivas; e são lugares simbólicos, uma vez que seus elementos são percebidos e assimilados, sujeitos a interpretações e significações. Nessa lógica, para que museus se conformem em lugares de memória faz-se necessária a presentificação da memória, trazendo a experiência para os objetos. Assim, o museu como um lugar de memória, possibilita despertar nos seus visitantes o sentimento de pertencimento no presente, pois, constituem-se em espaços para reavivar e compartilhar experiências do não vivido.

Na dinâmica da História, a memória configura inúmeras potencialidades, a questão da construção de identidades ganha destaque especial, pois que se refere à integração do indivíduo como sujeito do processo de construção da História. Assim, memória e História, quando inter-

relacionadas, constituem-se em substrato de identificação social de sujeitos históricos (DELGADO, 2010).

Dessa forma, museus como espaços de significações, de experiências, de interpretações desencadeiam processos de reconstrução de identidades. Na busca por seus referenciais, os sujeitos têm na História o compartilhamento de experiências. Delgado afirma que:

O mundo moderno, caracterizado por uma temporalidade frenética e em permanente transformação, vive um processo de desenraizamento. A memória tende a perder sua função de entrecruzamento de múltiplos tempos. A História, conquanto processo cognitivo, do qual o homem é o principal sujeito, cabe recuperar os lastros dessa dinâmica temporal, fazendo do próprio homem sujeito reconhecedor de suas identidades, por meio de sua integração na dinâmica sincrônica da vida em coletividade (2010, p. 51).

No entendimento da referida autora é possível estabelecer duas formas de relação da História com a memória. Na primeira, a História é identificada como fertilizadora da memória, e, simultaneamente, a memória como uma das fontes de informação para a construção do saber histórico. Nessa concepção pode-se inferir que por intermédio da História, a sociedade encontre subsídios necessários ao processo inerente ao ser humano de reconhecimento de identidades. Na segunda, a História voltada para produção de evidências, assume função destrutiva da memória espontânea. Ainda que existam atribuições diferentes, mas complementares entre cada uma delas, a necessidade de construção de identidades as aproxima. Dessa forma, a busca pela construção e reconhecimento de identidades motiva os indivíduos a debruçarem-se sobre o passado em busca de marcos temporais ou espaciais que se constituem nas referências reais das lembranças. (DELGADO, 2010). Nesse sentido,

[...] os lugares de memória e os objetos biográficos podem ser considerados como esteios das identidades sociais, como monumentos que têm, por assim dizer, a função de evitar que o presente se transforme num processo contínuo, desprendido do passado e descomprometido com o futuro (DELGADO, 2010, p. 49).

A criação de lugares de memória, como monumentos, museus, bibliotecas, arquivos, reflete intenções de rememoração do passado, enfatizando uma noção de continuidade e pertencimento. Assim, ao propiciar as condições para a interação do sujeito com o meio em que vive, são fornecidos os elementos para a compreensão como ser historicamente situado no tempo e no espaço.

Sendo assim, a educação que se efetiva em distintas instâncias, tem nos lugares de memória espaços que educam e provocam reflexões. Deste modo, os museus representam nessa pesquisa, os espaços de educação não formal, nos quais os indivíduos podem acessar o conhecimento sobre o mundo, pois que, neles ocorre a construção de saberes proporcionados por situações de aprendizagens, que são apresentadas em exposições e ações educativas, propostas por estes espaços, e também pelas possibilidades de pesquisa e investigação. Nessa perspectiva, Possamai nos diz que,

[...] ao propor uma determinada forma de relação com os bens culturais, advinda da seleção de determinadas coisas para serem perpetuadas no tempo, o museu educa, propondo uma mirada específica aos objetos e às possibilidades infinitas de sua significação nas exposições ou outros meios de extroversão. Como a escola, o cinema, o livro, a família, o museu é lugar do educar, pois constitui-se em espaço de criação de representações sobre o mundo e as coisas, propondo visões de mundo, versões da história; prescrevendo comportamentos e práticas; enfim, acima de tudo, colocando-se como lugar autorizado e legitimado socialmente para tal (2015, p. 24).

Sendo assim, os museus devem ser empreendidos como espaços plenos de potencialidades educativas para o ensino de História, já que “o discurso museográfico permite concretizar mensagens e ideias, enfim, comunicar os resultados da produção de um certo conhecimento” (ALMEIDA; VASCONCELLOS, 2010, p.1). Logo, oportunizam o saber sobre os diferentes processos e manifestações históricas da sociedade, promovendo condições significativas de aprendizagens.

Nesse sentido, a fotografia se apresenta como possibilidade educativa nas instituições museológicas, elemento repleto de historicidade, constitui importante fonte de acesso ao conhecimento, referência para a compreensão do passado. No ambiente museológico, apresentada como evidência material e expressa em linguagem visual, a fotografia se constitui documento portador das diversas formas de representação da natureza e dos seres humanos. A respeito disso, Kossoy reflete:

Captando a aparência de parcelas do mundo visível, a fotografia tem sido compulsivamente utilizada para o registro do entorno da vasta comunidade mundial dos fotógrafos. Das excursões daguerrianas às primeiras tentativas de conquista do espaço sideral, por onde quer que o homem se tem aventurado nos últimos cento e cinquenta anos, a câmara o tem acompanhado, comprovando sua trajetória, suas realizações. Seja como meio de informação e divulgação dos fatos, seja como forma de expressão artística, ou mesmo enquanto instrumento de pesquisa científica, a fotografia tem feito parte indissociável da experiência humana (1989, p. 100).

Dessa forma, tendo a fotografia registrado e acompanhado a trajetória humana, são esses “fragmentos interrompidos da vida”, uma insuperável fonte de recordação e emoção, são também esses documentos fotográficos um insubstituível meio de informação (KOSSOY, 1989, p. 68). A partir do instante em que foi registrada, a realidade capturada pela ação da luz, se apresentará, através do recorte realizado pelo produtor, detida na forma bidimensional da superfície fotossensível. Tal fragmento da realidade eternizado comporta os aspectos visuais dos fatos e é também dotado de significações. A partir da visualização de imagens fotográficas é possível evocar lembranças, despertar sentimentos, construir interpretações.

Assim, as imagens fotográficas fornecem matéria-prima para construção do conhecimento histórico, pois que registram aspectos da realidade, fragmentos que conformam possibilidades de interpretações e construções. No entendimento de Adriana Senna, “A fotografia, concebida como resultado de um processo de construção de sentido, revela-nos, através do estudo da produção da imagem, uma pista para se chegar ao que não está aparente ao primeiro olhar, mas que concede sentido social à foto” (2001, p. 78).

A fotografia conforma-se, então, como evidência dos acontecimentos passados, como pista para construção do conhecimento. Nesse sentido, a afirmação de Delgado confirma a importância desse processo, quando diz que “resgatar resíduos, através do estímulo a recordação, é, pois, construir referências sólidas e instigantes que possam iluminar a construção do processo histórico” (2010, p. 57).

Pois que, o ato fotográfico origina um objeto que tanto nos fascina pela sua técnica, quanto pelo que evoca, para além dos traços materiais, a fotografia estende-se ao plano das recordações, interpretações e construções. Dessa forma, a imagem resultante de tal ato comporta inúmeras informações e se apresenta como objeto carregado de elementos, possibilitando constituir-se como documento/bem cultural em determinadas instituições, onde os mesmos são reunidos e preservados.

Tais instituições possuem existência espacial concreta, mas também existência social, ou seja, elas não existem ao natural, e sim em sociedade, como um fenômeno sócio-cultural. Em outros termos, estas instituições, como museus e arquivos, guardam coisas para serem apreciadas, contempladas, consultadas ou visitadas por determinadas pessoas. Nesses casos, temos a identificação de um lugar (espacial e social), a identificação de bens culturais e a identificação de

usuários fazendo parte da mesma realidade e do mesmo processo histórico (CADERNOS DE MUSEOLOGIA Nº 2, 1994, p. 32).

Assim, museus e arquivos estão sustentados num trinômio composto pelos seguintes elementos: usuário ou público; objeto ou documento; lugar ou espaço, nos quais a relação homem-documento-espaço é comum para as áreas de documentos em museus e arquivos. Nessa direção, é importante explicitar o conceito de documento como: aquilo que ensina (*docere*⁴⁷), que pode ser utilizado para ensinar alguma coisa a alguém. Lembrando que, “o ensinamento [...] não emana e não está embutido no documento. Ele está, brota e surge a partir da relação que com o documento/testemunho se pode manter” (CADERNOS DE MUSEOLOGIA Nº 2, 1994, p. 34). Também, o documento é compreendido como suporte de informações, que só podem ser preservadas e resgatadas através do questionamento. Nesse seguimento, “É interessante observar que as coisas não são documentos em seu nascedouro. As coisas são coisas. Em outros termos, os objetos nascem objetos, com determinadas e específicas funções” (CADERNOS DE MUSEOLOGIA Nº 2, 1994, p. 34-35).

Tanto arquivos, quanto museus possuem “corresponsabilidade no processo de recuperação da informação, em benefício da divulgação científica, tecnológica, cultural e social, bem como testemunho jurídico e histórico” (BELLOTTO, 2007, p. 35). Heloísa Liberalli Bellotto segue dizendo que é pela aplicação de procedimentos técnicos diferentes à material de distintas origens, que os objetivos de recolher, tratar, transferir e difundir informações são alcançados⁴⁸ (2007).

Tendo em comum as finalidades e o papel que exercem na sociedade, o documento é elemento comum entre arquivos e museus. A razão de sua origem e de seu emprego determina sua condição de documento de arquivo ou de museu, na qual “a forma/função pela qual o documento é criado é que determina seu uso e seu destino de armazenamento futuro” (BELLOTTO, 2007, p. 35). As distinções entre essas instituições produzem-se, a partir da maneira pela qual se origina o acervo e também do tipo de documento a ser preservado. Assim, segundo Bellotto, os arquivos são constituídos por materiais oriundos de atividade funcional ou intelectual de instituições ou pessoas, e produzidos no decurso de suas funções, cujos fins são administrativos, jurídicos e a longo prazo históricos. A autora define que:

⁴⁷Verbo *docere*, do latim: ensinar. “O verbo guarda relações com as palavras latinas *dicere*, *ducere*, as quais conferem ao termo *docere* o sentido de comunicação, que por sua vez alude ao ensino” (RONDINELLI, 2013, p. 26).

⁴⁸BELLOTTO, Heloísa Liberalli. **Arquivos permanentes: tratamento documental**. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007. Para maior aprofundamento do assunto, ver p. 35-44 da referida obra.

Os documentos de arquivos são os produzidos por uma entidade pública ou privada ou por uma família ou pessoa no transcurso das funções que justificam sua existência como tal, guardando esses documentos relações orgânicas entre si. Surgem, pois, por motivos funcionais administrativos e legais. Tratam sobretudo de provar, de testemunhar alguma coisa. Sua apresentação pode ser manuscrita, impressa ou audiovisual; são em geral exemplares únicos e sua gama é variadíssima, assim como sua forma e suporte (BELLOTTO, 2007, p. 37).

Já nos museus os objetos podem tanto ter origem artística quanto funcional, e seus fins são didáticos, culturais, técnicos ou científicos. Esses documentos são assim definidos por Bellotto:

Os documentos de museus originam-se de criação artística ou da civilização material de uma comunidade. Testemunham uma época ou atividade, servindo para informar visualmente, segundo a função educativa, científica ou de entretenimento que tipifica essa espécie de intuição. A característica desses documentos é serem tridimensionais, isto é, serem objetos. Têm os mais variados tipos, naturezas, formas e dimensões (2007, p. 37).

Nessa direção, a fotografia se constitui tanto como musealia, quanto documento arquivístico, sendo a maneira pela qual se originou o acervo, que determina sua conformação. Nessa proposta, objetivamos investigar as possibilidades de aprendizagens históricas nas instituições museológicas, sendo a fotografia documento que nos informa, de forma visual sobre fatos e acontecimentos passados, e portanto, conforma possibilidade didática nessas instituições. Neste caso, o potencial educativo de tais instituições está na reflexão e na experiência sensível que pode suscitar acerca dos objetos ali expostos, pois devemos considerar que “o cognitivo, o afetivo e o sensorial são experiências possíveis na relação homem-bem cultural” (CADERNOS DE MUSEOLOGIA Nº 2, 1994, p. 33).

De tal forma, “a peculiaridade do museu se realiza plenamente em múltiplas interações: com tramas estéticas e cognitivas, em análises e deslumbramentos, na dimensão lúdica e onírica dos fundamentos historicamente engendrados que constituem o espaço expositivo” (RAMOS, 2004, p. 26.). Assim, a função social dos museus, como produtores de sentido, deve ser estimular uma experiência transformadora, na qual seu visitante entenda os significados das coisas por si mesmo, incorporando seus conhecimentos prévios e suas experiências de vida.

Assim sendo, a fotografia exposta em um museu contribui para a produção de conhecimento, proporcionando uma abordagem pela perspectiva de uma dimensão estética do aprender, colaborando com o envolvimento e sensibilização de seus visitantes.

Consideramos aqui que “os museus através da teoria e da prática das exposições, dos serviços educativos, da promoção de eventos e espetáculos, têm se destacado no campo da comunicação” (CADERNOS DE MUSEOLOGIA Nº 2, 1994, p. 42). E sendo assim, a diversidade de recursos, conteúdos e informações que vislumbramos nesses espaços devem estimular reflexões, ações, inspirações, intuições e afetos, provocando algum impacto nos sujeitos. Na sequência discorreremos sobre as potencialidades da imagem fotográfica como um objeto museológico.

2.1 A FOTOGRAFIA NOS ESPAÇOS MUSEOLÓGICOS

O processo fotográfico fotoquímico, considerando as experiências de Nicéphore Niépce com heliografias, em 1826, teve duração de aproximadamente 180 anos. Desde fins do século XVIII na França e na Inglaterra, como informa Fabris, várias experiências com sais de prata foram realizadas no intuito de obter superfícies sensíveis à luz e de fixar as imagens. Associados à câmara escura, esses processos lançaram as bases do princípio da fotografia (1998).

Por fatores que já expusemos aqui, a necessidade de ampliação das possibilidades de consumo da fotografia e de seus equipamentos, desencadearam contínuas modificações nos processos e dispositivos fotográficos. As modificações técnicas de estrutura e de funcionamento incidiram na inclusão de componentes eletrônicos no corpo do aparelho fotográfico. A partir da segunda metade do século XX, o sistema eletrônico passa a integrar o dispositivo fotográfico, e das suas evoluções incide a inserção da fotografia no campo da tecnologia digital. Assim, o suporte da imagem fotográfica, antes indispensavelmente impresso para sua visualização, hoje constituem visores e telas eletrônicas de exibição.

Os constantes aperfeiçoamentos das técnicas artesanais fotográficas alcançaram um nível que não é mais específico da sua constituição original, pois que, antes concernentes ao ramo da química, na atualidade, as exposições luminosas dizem respeito ao campo da eletrônica. As exigências relativas ao acesso, a produção e a circulação da imagem fotográfica levaram ao desenvolvimento de mecanismos cada vez mais complexos para dar conta de satisfazer tais inquietações.

Desde as descobertas iniciais com heliografias, os processos fotoquímicos já apresentavam as características que nos fazem, na atualidade, classificar uma imagem como

fotográfica. Esse longo percurso da trajetória da fotografia, diz-nos Francisca Ferreira Michelin gerou um farto inventário visual do mundo:

São registros tanto dos fatos pretéritos passíveis de terem sido flagrados pelas lentes de alguma câmera, como da própria história dessa diversidade técnica que se coliga sob o nome de fotografia. Esses mínimos fragmentos de tempo e espaço convertidos em imagem adquirem, no ocaso do seu fim, um valor que lhes parecia alienado: o de contarem a sua própria história e, com ela, a intensa experiência que marcou os avanços da técnica ao encontro da vontade humana pelo registro visual (2010, p. 776).

Os registros de natureza fotoquímica constituem inventário imagético de inúmeros fragmentos do mundo, representam a “perpetuação de um momento, em outras palavras, da memória: memória do indivíduo, da comunidade, dos costumes, do fato social, da paisagem urbana, na natureza” (KOSSOY, 1989, p. 101). Assim, a fotografia em seus múltiplos aspectos pode fornecer informações para melhor compreensão do passado e da sua própria história.

Para Kossoy:

As imagens sem conta produzidas no último século e meio dos microaspectos captados de diferentes contextos sócio-geográficos têm preservado a memória visual de inúmeros fragmentos do mundo, dos seus cenários e personagens, dos seus eventos contínuos, de suas transformações ininterruptas. Estas imagens são documentos para a história e também para a história da fotografia (1989, p. 16).

Na perspectiva da fotografia como instrumento para a preservação da memória, possibilitando a reconstituição de episódios do passado do homem e das sociedades, Delgado nos diz que:

É a memória fluxo de duração pessoal que possibilita lembrança de fatos, lugares, músicas. Relaciona-se à memória social ou histórica, que é fixada por uma comunidade, mediante referências coletivas, tais como museus, monumentos, celebrações. Na verdade, estão imbricadas, uma vez que o indivíduo é um ser social por natureza (2010, p. 61).

Nesse sentido, as fotografias de outras épocas, devidamente identificadas e analisadas objetiva e sistematicamente a partir de metodologias adequadas, constituem fonte para a reconstituição histórica dos cenários, das memórias de vida (individuais e coletivas), de fatos do passado (KOSSOY, 2009, p. 133).

Entendida como testemunho visual, resíduo do passado, a fotografia conforma possibilidade de descobertas e interpretações históricas. Constituem “artefatos de época, plenos de informações de arte e técnica” (KOSSOY, 1989, p.17), desse modo, enquanto meios de conhecimento em acervos de museus constituem-se em bens culturais de uma sociedade.

Nessa direção, as diversas tipologias de objetos⁴⁹ existentes em acervos museológicos constituem um amplo campo de pesquisa da cultura material, proporcionando uma contribuição crítica sobre a relação passado/presente. Contudo, o potencial de um objeto museológico como bem cultural se estabelece a partir do somatório das informações de que ele se torna portador (CÂNDIDO, 2006).

A Museologia⁵⁰, conforme Cândido, tem por matéria de estudo a relação entre homem/sujeito e objeto/bem cultural, num espaço/cenário denominado museu. A autora conceitua documento como: aquilo que ensina (*docere*) -que surge a partir da relação que se pode manter com o documento/testemunho. Sendo assim, os objetos só se tornam documentos quando são interrogados de diversas formas, já que todos os objetos produzidos pelo homem apresentam informações intrínsecas e extrínsecas a serem identificadas (2006). Nessa perspectiva:

Um documento se constitui no momento em que sobre ele lançamos o nosso olhar interrogativo; no momento em que perguntamos o nome do objeto, de que matéria prima é constituído, quando e onde foi feito, qual o seu autor, de que tema trata, qual a sua função, em que contexto social, político, econômico e cultural foi produzido e utilizado, que relação manteve com determinados atores e conjunturas históricas etc. (CADERNOS DE MUSEOLOGIA Nº 2, 1994, p. 35).

Assim, a partir da descrição e análise das suas propriedades físicas (discurso do objeto), as informações intrínsecas são deduzidas do próprio objeto e as extrínsecas, denominadas de informações de natureza documental e contextual, são aquelas obtidas de outras fontes que não o objeto (discurso sobre o objeto). Afirma a autora, que são essas últimas, que nos permitem conhecer a conjuntura na qual o objeto existiu, funcionou e adquiriu significado e que, de modo geral, são fornecidas durante a sua entrada no museu e/ou por meio de fontes arquivísticas e bibliográficas (2006).

⁴⁹Um objeto pode ser um elemento de coleção, ou parte de um conjunto sistemático mais amplo em vias de constituir um museu (BRULON, 2015, p. 25).

⁵⁰A museologia pode ser definida como o conjunto de tentativas de teorização ou de reflexão crítica sobre o campo museal, ou ainda como a ética ou a filosofia do museal (DESVALLÉES, MAIRESSE, 2013).

Dessa forma, as informações intrínsecas e extrínsecas sobre o objeto; materiais, técnicas, usos, funções, alterações, associados a valores estéticos, históricos, simbólicos e científicos, são imprescindíveis para a definição do lugar e da importância do mesmo como testemunho da cultura material (CÂNDIDO, 2006). Contudo, o objeto só se torna um bem cultural ou documento, quando o indivíduo/a coletividade assim o reconhece. Deve-se lembrar, como bem aponta Julião:

Importante observar que os objetos adquirem o caráter de documento somente no momento em que o homem, sujeito que conhece, lhes atribui esse valor. Nesse processo, os museus constituem o espaço, por excelência, no qual se institucionaliza a transformação dos objetos em documentos ou bens culturais. Nessa perspectiva, não apenas deixam de figurar como coisas utilitárias, mas migram do campo ideológico que os consagra como relíquias, raridades ou curiosidades, destinados a fazer lembrar acontecimentos, para o âmbito cognitivo, tornando-se suportes de informação, a partir das quais é possível construir conhecimento (2006, p. 99-100).

O processo de musealização⁵² torna a fotografia em fonte histórica e documental, tornando-a suporte de informação. A partir do momento em que passa a integrar o acervo da instituição museológica, “por meio da mudança de contexto e do processo de seleção, de “thesaurização⁵⁴” e de apresentação, opera-se uma mudança do estatuto do objeto”, ou seja, um objeto de museu não é somente um objeto em um museu. Assim, seja o objeto que for, “uma vez dentro do museu, assume o papel de evidência material ou imaterial do homem e do seu meio, e uma fonte de estudo e de exibição, adquirindo, assim, uma realidade cultural específica” (DESVALLÉES, MAIRESSE, 2013, p. 57).

Nessa direção, Zbyněk Zbyslav Stránský⁵⁵, na segunda metade de 1960, introduz o neologismo *musealia*⁵⁶, construído a partir do latim, para se referir aos objetos de museu, ou seja, aqueles objetos percebidos para além do valor específico que podem apresentar para as outras

⁵² A musealização é a operação de extração, física e conceitual, de uma coisa de seu meio natural ou cultural de origem, conferindo a ela um estatuto museal – isto é, transformando-a em *musealium* ou *musealia*, em um “objeto de museu” que se integre no campo museal (DESVALLÉES, MAIRESSE, 2013, p. 57).

⁵⁴ Thesaurus é um instrumento de controle da terminologia utilizada para designar os documentos/objetos, funcionando como um sistema internamente consistente de classificação e denominação de artefatos. Trata-se, portanto, de recurso metodológico fundamental para o processamento técnico de acervos museológicos (CÂNDIDO, 2006, p. 38).

⁵⁵ Zbyněk Zbyslav Stránský (1926-2016) museólogo tcheco, responsável pela primeira tentativa contemporânea de dar alguma estrutura à recém-nascida disciplina da segunda metade do século XX, a museologia (BRULON, 2017).

⁵⁶ O termo “*musealia*” para designar “objetos de museu” foi introduzido na museologia por Zbyněk Stránský em meados dos anos 1960. A partir de sua difusão na Europa ocidental, o termo passou a ser adotado por diversas correntes da museologia contemporânea (BRULON, 2015, p. 25).

áreas do conhecimento, mas considerando todas as suas possibilidades documentais do ponto de vista da Museologia (BRULON, 2017).

O termo musealia designa as coisas que passam pela operação de musealização, passando a apresentar o estatuto de objetos de museu,

[..] tal conversão do contexto ordinário da coisa ao universo simbólico do museu implica um processo corolário de ressignificação para que o objeto ou coisa detentor de sentidos em seu contexto precedente não museal adquira sentido no contexto museal em que adentra” (BRULON, 2015, p. 26).

Assim, a partir da inserção nos limites físicos de um museu,

[..] os objetos ou as coisas (objetos autênticos) são separados de seu contexto de origem para serem estudados como documentos representativos da realidade que eles constituíam. Um objeto de museu não é mais um objeto destinado a ser utilizado ou trocado, mas transmite um testemunho autêntico sobre a realidade (DESVALLÉES, MAIRESSE, 2013, p. 57).

Os objetos, ao serem deslocados para o museu, são “desfuncionalizados e “descontextualizados”, o que significa que eles não servem mais ao que eram destinados antes, mas que entraram na ordem do simbólico que lhes confere uma nova significação” (DESVALLÉES, MAIRESSE, 2013, p. 70). Nessa perspectiva, Desvallées e Mairesse explicam que não devemos nos sentar sobre uma cadeira em um museu de arte decorativa, o que admite a distinção convencional entre a cadeira funcional e a cadeira-objeto, assinalando, assim, que aquilo que nos é apresentado não pertence à vida, mas ao mundo fechado da musealia. Nesse sentido, Jean Baudrillard afirma que o objeto privado de função ou abstraído de seu uso, toma um estatuto estritamente subjetivo: torna-se objeto de coleção. “Cessa de ser tapete, mesa, bússola ou bibelô para se tornar ‘objeto’” (1993, p. 94).

Nessa situação, para além de sua função essencial, o objeto passa para uma nova fase de sua existência, de utilitária à interpretativa, na qual as relações com os outros objetos e com os seres humanos que conferem sentido. Ulpiano Toledo Bezerra Meneses afirma que:

O objeto antigo, obviamente, foi fabricado e manipulado em tempo anterior ao nosso, atendendo às contingências sociais, econômicas, tecnológicas, culturais, etc. etc. desse tempo. Nessa medida, deveria ter vários usos e funções, utilitários ou simbólicos. No entanto, imerso na nossa contemporaneidade, decorando ambientes, integrando coleções ou institucionalizado no museu, o objeto antigo tem todos os seus significados, usos e

funções anteriores drenados e se recicla, aqui e agora, essencialmente, como objeto-portador-de-sentido. Assim, por exemplo, todo eventual valor de uso subsistente converte-se em valor cognitivo o que, por sua vez, pode alimentar outros valores que o passado acentua ou legitima. Longe, pois, de representar a sobrevivência, ainda que fragmentada, de uma ordem tradicional, é do presente que ele tira sua existência (1992, p. 12).

Dessa forma, a fotografia em uma fototeca ou acervo iconográfico tem usos e significados muito diversos daqueles para os quais foi produzida pelo fotógrafo no passado (MONTEIRO, 2008, p. 175), ao tornarem-se objetos de um museu, suscitam novos sentidos num outro contexto de recepção. Assim, a musealia consiste em objetos carregados de historicidade, testemunhos das mudanças da natureza e da sociedade, e dessa forma, conformam importantes suportes para o estudo da História.

Portanto, os museus que tem como objeto a fotografia, ao propiciar experiências dos sujeitos com o seu passado, através da cultura visual, contribuem para aprendizagens históricas.

Os acervos fotográficos de natureza fotoquímica, presentes em museus comportam fotografias produzidas em diferentes épocas, revelam acontecimentos, costumes, gostos e expressões de modos de vida das sociedades. Através de suas múltiplas informações, é possível acessar conteúdos e conformar versões da história.

Enquanto bem cultural e documental, os acervos fotográficos constituem-se em formas de produção de conhecimento e oportunidades de aprendizagens para as gerações atuais e futuras. Para tanto, atingir suas potencialidades educativas requer, além das ações de guarda e conservação, o desenvolvimento de atividades relacionadas com a criação, a comunicação e a produção de conhecimento. A respeito do caráter educativo dos museus e da sua constituição como lugares de mediação entre os sujeitos e uma determinada herança do passado, Possamai afirma que,

[...] os museus proporcionam um diálogo com o tempo e com os restos selecionados para representar o pretérito para as gerações que virão. Desse pecado original, nenhum museu consegue escapar, ao contrário, os contornos atuais tendem a demonstrar o aprofundamento desse viés educativo dos museus no presente (2015, p. 27).

Assim, as instituições museológicas preservam e expõem fragmentos do passado, objetos repletos de significância, que possibilitam sensibilizar os sujeitos, as gerações vindouras, ampliando os percursos do olhar para com a História. Sendo a fotografia objeto de um museu,

como o acervo aqui abordado, ampliam-se as possibilidades de acesso a uma grande carga de memória. Portanto, a Fototeca Municipal Ricardo Giovannini, “criada sob o pensamento de guardar, organizar e conservar esse acervo iconográfico, também carrega consigo memórias, tão importantes e presentes quando falamos em fotografias” (TEIXEIRA, RIBEIRO, 2012, p. 100).

Nessa direção, é importante entender a constituição do acervo, suas características e possibilidades educativas. No capítulo seguinte, tratamos de apresentar a Fototeca e discorrer sobre os seus percursos e atividades no campo museal, abordando também as possibilidades de ampliação da visibilidade do acervo da instituição.

3. FOTOTECA MUNICIPAL RICARDO GIOVANNINI: MUSEU DE FOTOGRAFIAS DA CIDADE DO RIO GRANDE

*O museu é um espaço múltiplo, que permite uma troca constante de conhecimentos, experiências e vivências. Ao entrarmos em um museu, somos tomados por um universo de sensações e expressões que nos ensinam mais sobre o mundo em que vivemos. Educar: eis uma dimensão e um compromisso social dos museus!*⁵⁷

Instituto Brasileiro de Museus

A Fototeca Municipal Ricardo Giovaninni, criada sob o Decreto nº 6.985, de 1º de julho de 1997, atualmente situada no Largo Eng. João Fernandes Moreira s/n, está localizada no prédio da prefeitura da cidade do Rio Grande. Caracteriza-se por ser um museu de fotografias com acervo composto por diversos processos fotográficos e que possui a missão de salvaguardar o processo histórico da Cidade do Rio Grande.

A instituição, localizada até o ano de 2012, na Rua Marechal Floriano, 91, no prédio do Centro Municipal de Cultura Inah Emil Martensen⁵⁸, surgiu diante da necessidade e preocupação em originar um ambiente específico para organizar e salvaguardar coleções fotográficas da cidade do Rio Grande. A diversidade de registros com os quais a então diretora da Escola de Belas Artes Heitor de Lemos, Marisa Beal⁵⁹, tinha contato, gerou a necessidade de reunir o acervo de fotos existentes da cidade em uma única instituição.

Neste capítulo, trataremos de descrever as características da Fototeca e sua conformação enquanto museu da cidade do Rio Grande. Para tanto, contamos com o aporte da atual gestora da instituição, Gianne Zanella Atallah⁶⁰, que através de entrevista (Anexo B), textos e diálogos

⁵⁷ IBRAM – INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. **Subsídios para a Elaboração de Planos Museológicos**. Brasília: Ibram, 2016.

⁵⁸ O Centro Municipal de Cultura é uma instituição vinculada à Supervisão Cultural da Secretaria Municipal de Educação e Cultura do Município do Rio Grande, inaugurado em 22 de março de 1985. Recebeu a denominação de “Inah Emil Martensen” em homenagem à professora que dedicou anos de sua vida à arte e à cultura da cidade.

⁵⁹ Marisa Beal - Especialista em Patrimônio Cultural - Conservação de Artefatos pela Universidade Federal de Pelotas (1996). Graduada em Educação Artística Licenciatura 1º Grau (1981) e em Educação Artística Licenciatura Plena (1991), pela Universidade Federal do Rio Grande. Atuou como diretora da Escola de Belas Artes Heitor de Lemos, de 1988 a 1993.

⁶⁰ Gianne Zanella Atallah - Doutora em Memória Social e Patrimônio Cultural pela Universidade Federal de Pelotas/RS (2018). Mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural pela Universidade Federal de Pelotas/RS (2011). Especialista em Patrimônio Cultural: Conservação de Artefatos pela Universidade Federal de Pelotas/RS (1997). Graduada em História-Licenciatura Plena pela Universidade Federal de Rio Grande/RS (1993). Dirigente do Núcleo de Patrimônio, composto pela Fototeca Municipal Ricardo Giovannini e Pinacoteca Municipal Matteo Tonietti - Prefeitura Municipal do Rio Grande/RS. Professora de História da Rede Municipal do Rio Grande/RS.

enriquecedores, muito contribuiu com informações e elementos de grande valia para a escritura deste capítulo, bem como a conformação deste trabalho.

3.1 BREVE HISTÓRICO DA FOTOTECA

Segundo a gestora da Fototeca, Gianne Zanella Atallah, a constituição do acervo da instituição teve seu início dentro do acervo do Arquivo Histórico do Centro Municipal de Cultura, setor desta instituição que objetivava salvaguardar documentos textuais, fotografias, livros, e demais acervos relacionados com a história e memória da cidade do Rio Grande. No ano de 1986, esse setor recebeu uma coleção de fotografias da Professora de Canto e Piano, Inah Emil Martensen⁶¹ e com a finalidade de estimular a doação de imagens fotográficas da cidade, o Centro Municipal de Cultura organizou um Chá, dentro da própria instituição, somando mais imagens ao acervo já existente (2012).

Composta por negativos com chapas de vidros em gelatinas, fotografias em cor e em P/B com diferentes formatos, datando o período de 1880-1927, a coleção da Professora Inah Emil Martensen apresenta parte significativa da história cultural da cidade de Rio Grande. A professora de canto, foi por muitos anos professora e diretora da Escola de Bellas Artes Heitor de Lemos, e dessa forma, trouxe muitos artistas que se apresentaram nos auditórios e palcos dos Teatros da cidade, no período compreendido entre 1930-1980, originando muitas imagens dessas pessoas, como também das apresentações das suas alunas, de atividades musicais.

Assim, a coleção fotográfica da professora Inah exhibe imagens dos teatros, cafeterias, restaurantes, apresentações de dança, canto, balé, retratos de artistas e também fotos de família (fig. 6 e 7).

⁶¹Valeska Inah Emil Martensen nasceu em 19 de setembro de 1897, na cidade do Rio Grande, filha de Guilherme Rodolpho Emil e Izolina Lopes Emil. Diplomou-se pela Academia de Piano em Hamburgo, Alemanha, cursando também a classe de Mestrado em Piano e Canto. Concluiu o curso Intensivo de canto em Buenos Aires, cursou música brasileira e folclórica e estudou as línguas alemã e italiana. Em 1926 fundou, em Rio Grande, sua Escola de Canto. Foi professora durante muitos anos do Conservatório de Música do Rio Grande, atual Escola de Belas Artes Heitor de Lemos, da qual também foi diretora de 1965 até seu falecimento em 1983. Disponível em: <<https://ebahl.wordpress.com/sobre/biblioteca-inah-emil-martensen/>>. Acesso em: 20 set. 2018.



Figura 6: Fotografia da coleção da Professora Inah Emil Martensen.
Fonte: Fototeca Municipal Ricardo Giovannini.



Figura 7: Fotografia da coleção da Professora Inah Emil Martensen.
Fonte: Fototeca Municipal Ricardo Giovannini.

Conforme ressalta Atallah, na década de noventa, o Arquivo Histórico do Centro Municipal de Cultura Inah Emil Martensen recebeu da comunidade doações de fotografias em cianotípias⁶², álbumens⁶³, fotografias estereoscópicas⁶⁴ e gelatinas⁶⁵ em cor e em p/b em diferentes formatos. Diz-nos a atual gestora da Fototeca que estas imagens documentam a vida na cidade do Rio Grande no ano de 1865 a 1880, as quais também é possível visualizar a formação da cidade, “o início do traçado urbano e casarios que se integravam na expansão do comércio de couros sebos e carne seca bem como o trabalho manual realizado no porto naquele período” (ATALLAH, 2012, p. 404).

De 1992 a 1995 o Arquivo Histórico do Centro Municipal de Cultura, adquiriu também através da comunidade imagens em gelatinas em preto e branco e outras com viragem em sépia⁶⁶, onde é possível visualizar os desenvolvimentos urbanos, econômicos e sociais da cidade, na década de quarenta a cinquenta. Neste período, imagens de casarões do Cassino passaram a integrar esse Arquivo e mostram “a fluência e à presença da elite urbana da metade sul do estado neste Balneário idealizado no ano de 1885 para o descanso e lazer” (ATALLAH, 2012, p. 404).

A aquisição, em 1995 da Coleção Fotográfica da Senhora Lyuba Duprat⁶⁷, que fora doada para o Arquivo Histórico, conforma uma multiplicidade em processos fotográficos, como

⁶² Cianotípias ou Cianótipo, foi um dos primeiros processos de impressão fotográfica em papel. É um processo de impressão fotográfica em tons azuis, que produz uma imagem em ciano. A cianotipia tem este nome porque as imagens assim produzidas apresentam-se em azul, pois os sais que compõem a emulsão sensível são baseados em sais de ferro e não prata. Assim, após o tempo de exposição, a folha de papel é lavada em água corrente por alguns minutos e, ao secar, a imagem adquire tons azuis bem saturados.

⁶³ Álbumens é uma substância obtida diretamente da clara do ovo de galinha, composta por várias proteínas e outros constituintes. As fotografias albuminadas eram obtidas a partir do contato do papel albuminado com os negativos em placas de colódio, originando uma imagem positiva.

⁶⁴ A fotografia estereoscópica foi desenvolvida pelo inglês David Brewster, em 1849, consistindo em pares de fotografias retratando uma mesma cena que, vistos simultaneamente num visor binocular apropriado, produzem a ilusão da tridimensionalidade. Este efeito era conseguido porque as fotografias eram tiradas ao mesmo tempo com uma câmara de objetivas gêmeas, tendo os centros das objetivas separados entre si por cerca de 6,3 cm, a distância média que separa os olhos humanos.

⁶⁵ É a denominação dos primeiros negativos de vidro com emulsão prata e gelatina (proteína extraída da pele e ossos dos animais). Nas emulsões fotográficas atuais, a gelatina é a camada adesiva transparente que mantém em suspensão as substâncias formadoras da imagem.

⁶⁶ A viragem em sépia é um processo de colorização em que o material fotográfico, já revelado sofre uma reação química, adquirindo colorações entre marrons e amarelos.

⁶⁷ Alice Lyuba Campello Duprat (1900-1994), nasceu na cidade do Rio Grande. Destacada pela sua profissão, professora particular de francês, dedicou grande parte da sua vida ao ensino da língua francesa e da história da arte na cidade do Rio Grande (RS) e também no Rio de Janeiro (RJ). Neta de franceses e filha do médico Augusto Duprat, reconhecido na cidade pelo seu trabalho na medicina. Em 1912 viajou para França, no retorno ao Brasil, em 1916, junto com o aprendizado da língua francesa Lyuba trouxe os traços de uma cultura europeia que passou a difundir através de seus cursos de língua, arte e civilização francesa. Pela sua dedicação à profissão, acabou obtendo alguns prêmios em reconhecimento à sua atuação profissional: o registro, no Livro dos Recordes

ambrótipos⁶⁸ (1880), ferrótipos⁶⁹ (1870- 1890), albúmens (1890-1910), e também outros processos a serem identificados e seus respectivos períodos. As fotos que caracterizam essa coleção são fotografias de várias gerações da família Duprat e, de outras famílias que se reuniam em cerimônias de casamentos, por exemplo. Essa coleção apresenta retratos, paisagens e interiores de residências nos formatos *cart-de-gabinet*⁷⁰ e *cart-de-visit*⁷¹.

O acervo da Fototeca Municipal também apresenta imagens provenientes do Concurso Fotográfico intitulado, “De Olho em Rio Grande”, o qual propunha documentar a cidade do Rio Grande, a partir de seus vários aspectos, os quais abarcassem questões referentes à história e os desenvolvimentos culturais, sociais, econômicos e industriais do município. O concurso teve quatro edições em 1992, 1994, 1996 e 1998 e originou fotografias em cor e em p/b e em formatos 20x25cm e 15x21cm.

Em 1º de julho de 1997, o então Prefeito da cidade, Delamar Corrêa Mirapalheta com o propósito de oficializar de forma institucional a salvaguarda da memória e da história da cidade do Rio Grande através da documentação fotográfica, cria a Fototeca Municipal, sob o decreto nº 6985. Dessa forma, todas as imagens que estavam no Arquivo Histórico do Centro Municipal de Cultura Inah Emil Martensen, Arquivo Geral da Prefeitura e no Gabinete do Prefeito / GABEX, foi transferido para a Fototeca Municipal, a qual localizava-se, ainda no Centro Municipal de Cultura Inah Emil Martensen. Uma área do prédio fora destinada para constituir a Galeria da Fototeca Municipal, para fins de divulgação e produção do conhecimento. Em 2003, uma área específica conferida para a Reserva Técnica da Fototeca Municipal, proporcionou maior segurança e estabilização para as imagens do acervo e a disponibilização de equipamentos de informática com scanners e câmara digital, para fins de informatização das imagens viabilizou

brasileiro, como a professora que exerceu por mais tempo a docência, conforme o certificado disponível na Salle de Documentation Lyuba Duprat; as Palmas Acadêmicas do governo francês; e, o título de Professora Honoris Causa concedido pela Universidade Federal do Rio Grande – FURG (NERY, 2015).

⁶⁸ O ambrótipo consistia num processo fotográfico que tinha como suporte a placa de vidro e o colódio úmido como emulsão. Surgiu no início da década de 1850, como alternativa ao daguerreótipo, pois, o custo era inferior, não possuía superfície espelhada e não oxidava.

⁶⁹ Ferrótipo é um processo fotográfico que consiste na criação de uma imagem positiva sem negativo, diretamente sobre uma chapa fina de ferro revestido com um verniz ou esmalte escuro, utilizada como suporte para a emulsão fotográfica.

⁷⁰ *Cart-de-gabinet* consiste num formato de apresentação de fotografias sobre papel que surgiu como uma evolução do formato cartão de visita, possuindo o mesmo tipo de apresentação, mas num tamanho maior. Apresentava fotografias com dimensões de aproximadamente 9,5x14cm montadas sobre cartões rígidos de cerca de 11x16,5 cm.

⁷¹ Ver capítulo 1.

maior conservação dessas. Sem a necessidade do contato direto com as fotografias, a pesquisa e a organização de exposições foram viabilizadas, preservando-se as imagens originais do acervo.

Também no ano de 2003, é encerrada a edição do “Concurso Fotográfico de Olho em Rio Grande” e criado o “Concurso Fotográfico Matteo Tonietti⁷²” em homenagem ao fotógrafo, pintor e escultor que residiu e trabalhou na cidade do Rio Grande. Com o objetivo de promover a arte de fotografar e provocar um olhar para as questões da cidade, esse concurso teve duas edições, em 2003 e 2018.

O gerenciamento desse acervo fotográfico proveniente de diversas instituições, delineou a criação de um banco de dados específico com sistema de numeração e no desenvolvimento de projetos e ações museológicas. Devido à falta de recursos, a princípio as imagens em positivo, em sua grande maioria, foram classificadas e acondicionadas individualmente em envelopes brancos obedecendo a seus formatos, sendo guardadas em pastas de poliondas⁷³ e em arquivos com gavetas obedecendo a um determinado número de imagens por pasta.

A elaboração da documentação de um número significativo de imagens necessitava de informações junto às pessoas que vivenciaram ou conheceram os fatos registrados no período das mesmas, o que culminou na realização de encontros, denominados de Chá com os idosos. Esses encontros com grupos de pessoas idosas da cidade, que se interessam pela salvaguarda da história da cidade e pela instituição, proporcionaram grandes avanços para a documentação museológica do acervo.

Como relata Atallah, em 2005, a Fototeca Municipal realizou um convênio com o Grupo de Pesquisa – Núcleo de Documentação da Cultura Afro-Brasileira – ATABAQUE – ICHI – FURG que tem em sua formação pesquisadores e alunos que estudam o Sincretismo Cultural da Miscigenada Nação Brasileira, grupo esse que discute toda e qualquer manifestação de cultura. Assim, a Fototeca Municipal fora inserida no Programa de Pós - Graduação em Geografia – FURG, enquanto laboratório de pesquisa, obtendo através de Projeto da FINEP a aquisição de um mobiliário deslizante para a guarda das imagens do acervo da instituição, assim a conservação

⁷² Matteo Tonietti nasceu em Nice, em março de 1882 e faleceu em 1960, em Rio Grande, onde desenvolveu seu ofício de escultor. Também fazia desenhos, pinturas e era ótimo fotógrafo. Várias de suas obras estão distribuídas pelo cemitério, praças e ruas de Rio Grande, a exemplo: Estátua da Liberdade, na praça Xavier Ferreira e Napoleão Bonaparte, na Praça Tamandaré.

⁷³ Poliondas é um material forte, leve, flexível, atóxico, impermeável, resistente a intempérie e a substâncias químicas.

das fotografias e a otimização dos espaços, facilitou a busca para indexação, monitoramento e atendimento aos pesquisadores (2012).

Através do Decreto 10288 de 27 de maio de 2009, o Prefeito Municipal Fábio de Oliveira Branco, firmou que a instituição a partir daquela data iria se chamar Fototeca Municipal Ricardo Giovannini. Tal denominação, uma homenagem a Ricardo Giovannini, se deve a grande quantidade de imagens desse fotógrafo no acervo dessa instituição museológica. O fotógrafo, pintor, cantor, ator, cenógrafo e decorador, nasceu em Parma, na Itália, em 1853 e radicou-se em Rio Grande no ano de 1903, fundando um curso de desenho e pintura e um atelier fotográfico.

Em 2012, a Fototeca Municipal Ricardo Giovannini, juntamente com a Pinacoteca Municipal Matteo Tonietti⁷⁴, passa a ocupar novas instalações, junto ao Prédio da Prefeitura Municipal de Rio Grande. O novo espaço possui sala destinada à reserva técnica, galeria temporária, galeria permanente, dependências administrativas, laboratório e sala de ação educativa.

Assim, a constituição do acervo é proveniente de várias instituições: Escola de Belas Artes Heitor de Lemos, Museu Histórico da Cidade do Rio Grande, Centro Municipal de Cultura Inah Emil Martensen, Gabinete de Imprensa, Arquivo Geral da Prefeitura, Núcleo de Documentação da Cultura AfroBrasileira –ATABAQUE –ICHI – FURG, Concurso Fotográfico “De olho em Rio Grande” edições 1992-1994-1996 e Concurso Fotográfico “Matteo Tonietti”, além de doações da comunidade (TEIXEIRA, 2010). O acervo apresenta fotografias do século XIX ao XXI, em diversos processos fotográficos, como: daguerreótipos, cianotípias, ferrótipos, ambrótipos, albúmens, negativos de vidro, negativos flexíveis e imagens em gelatina e está organizado em três coleções: Coleção Inah Emil Martensen, Coleção Lyuba Duprat e Coleção comunidade.

Segundo Atallah, em entrevista realizada em agosto de 2018, de um modo geral, as fotografias que compõem o acervo, apresentam algumas imagens com paisagem urbana e rural, sendo o maior filão caracterizado por fotos que compõe o período do final do século XIX, e vai até a metade do século XX, exibindo muitas famílias, muitas fotos posadas de pessoas. Já o

⁷⁴ A Pinacoteca Municipal Matteo Tonietti foi fundada em 02 de setembro de 1985 pelo decreto nº 4.609. Iniciou a partir de obras de artes da EBAHL e de aquisições junto ao corpo discente e docente da Escola. No ano 2009 através do Decreto 10.288 de 27 de maio de 2009 conferiu a denominação atual da instituição. Disponível em: <<http://museus.cultura.gov.br/espaco/7430/>>. Acesso em: 29 nov. de 2018.

período que compreende a metade da década de 50, em diante apresenta mais registros de atividades, de desfiles, de festas, de comemorações, de comícios, de jogos (2018).

Atualmente, cerca de 15 mil imagens compõem o acervo da Fototeca Municipal, esse conjunto de imagens fotográficas documentam a vida na cidade do Rio Grande, bem como a formação da mesma. Nesses registros, verificamos o trabalho de fotógrafos, reputados por documentar a História da cidade, como: Ricardo Giovannini, Matteo Tonietti, Cauby, Rubens Simão, Gerson, Rubens Cardoso e Cleto Arrieche. Esses produtores de imagens, nos forneceram significativo material para o conhecimento sobre as questões que envolvem a Cidade do Rio Grande e sua conformação.

Assim, a fotografia como testemunho das mudanças temporais, espaciais e humanas da cidade, conforma-se documento, o qual permite construir novos significados e sentidos sobre a realidade. A respeito dos sentidos que os fotógrafos, profissionais e amadores, deram a fotografia, Borges ressalta que “Os usos e funções a ela atribuídos permitem-nos estabelecer alguns nexos entre os significados das imagens fotográficas no passado e sua utilização nos diferentes campos da análise histórica na atualidade” (2011, p. 40).

3.2 A FOTOTECA NO ESPAÇO RIOGRANDINO

A instalação da sede da Fototeca Municipal no prédio da Prefeitura Municipal de Rio Grande (fig. 8), conta com dependências apropriadas para abrigar seu acervo e seu pessoal técnico e para o desenvolvimento de suas atividades, o que vem possibilitando, desde 2012, trabalhar com a relação do pertencimento, com o espaço que ela ocupa e essa relação com a comunidade de percebê-la nesse espaço (ATALLAH, 2018).

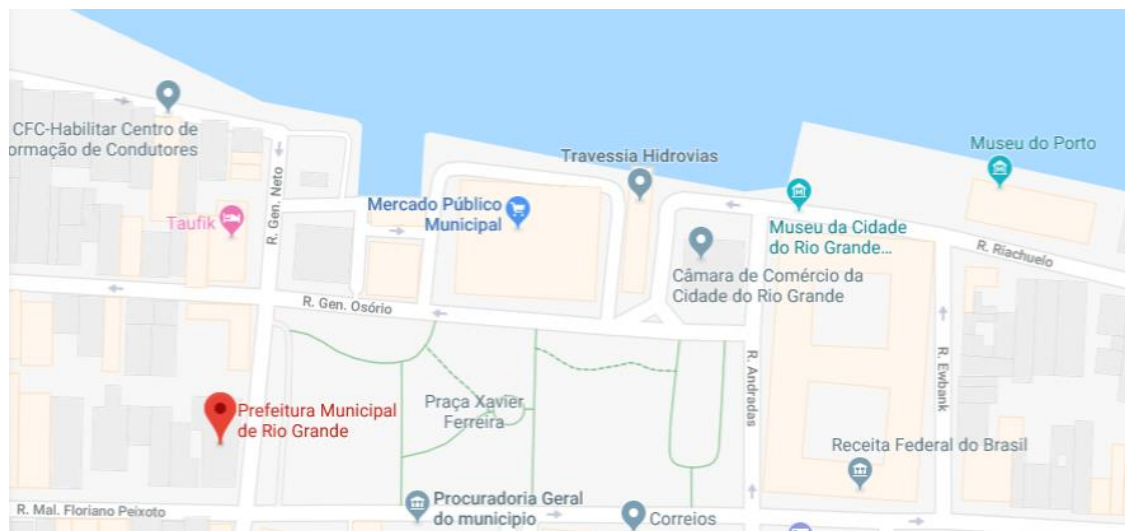


Figura 8: Localização da Fototeca Municipal Ricardo Giovannini.

Fonte: Google maps.

Sua posição geográfica conforma uma localização de fácil acesso, situada no centro histórico da cidade, a sua frente localiza-se a praça Xavier Ferreira⁷⁵ e nas proximidades alguns prédios históricos e museus, como o Museu da Cidade⁷⁶, a Biblioteca Pública Riograndense⁷⁷, o Mercado Público⁷⁸ e o Prédio da Alfândega⁷⁹. Assim, a Cidade do Rio Grande⁸⁰ possui cenários significativos que permitem narrar as suas distintas faces históricas.

⁷⁵ Localizada entre as ruas Gen. Neto, Mal. Floriano Peixoto, Andradas e Gen. Osório, a Praça Xavier Ferreira recebeu esse nome em homenagem à Francisco Xavier Ferreira, durante as comemorações do primeiro centenário de elevação da vila do Rio Grande à cidade, em 26 de junho de 1935.

⁷⁶ A criação do Museu foi promovida pela Fundação Cidade do Rio Grande em fevereiro de 1984. O Museu da Cidade do Rio Grande possui duas Coleções: a Coleção Histórica, no prédio da antiga Alfândega, hoje Receita Federal onde estão também a Reserva Técnica, o setor administrativo e demais setores da instituição e a Coleção de Arte Sacra localizada na Capela São Francisco de Assis.

⁷⁷ Situada na Rua General Osório, nº 454, a Biblioteca Rio-Grandense é a mais antiga do Estado do RS e uma das mais antigas do Brasil. Reúne em seu acervo aproximadamente 450.000 exemplares entre obras raras, jornais antigos, livros e acervos arquivísticos.

⁷⁸ A edificação do Mercado do Rio Grande, iniciada em 1841, sofreu várias intervenções ao longo dos anos. Ocupando a área de um quarteirão, o Mercado Público Municipal está situado entre Rua General Osório e o Largo do Mercado.

⁷⁹ Tombado como patrimônio histórico em 22 de agosto de 1967, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), o Prédio da Alfândega exerceu seu ofício até o ano de 1969, logo depois, funcionou no local a Secretaria da Receita Federal, e, também, a Delegacia da Receita Federal do Rio Grande que absorveu as atribuições e as repartições da Alfândega. Após uma restauração, nas décadas de 1970 e 1980, o prédio da Alfândega recebeu dependências, atualmente, destinadas à Receita Federal e ao Museu Histórico da Cidade do Rio Grande.

⁸⁰ O município do Rio Grande está localizado na planície costeira atlântica do Rio Grande do Sul, junto ao ecossistema oceânico costeiro lacustre e lagunar-estuarino, sendo este formado pela Lagoa Mirim e zona estuarina da Lagoa dos Patos. O território do município compreende uma faixa de terras baixas, na restinga do Rio Grande, a sudoeste da desembocadura da Laguna dos Patos. Está situado ao sul do Trópico de Capricórnio, sujeito a condições climáticas temperadas brandas, com forte influência oceânica. Limita-se ao norte com o município de

A cidade mais antiga do Estado, foi fundada em 1737, segundo Beatriz Thiesen, como área intensamente disputada por Portugal e Espanha, foi estabelecido um povoado na margem direita do canal com a finalidade de garantir a posse do território pelos lusos, tal povoação caracterizava-se numa ocupação militar, iniciada com a instalação de um forte, posteriormente no século XIX, a pequena vila tornava-se um importante núcleo comercial, de intensa atividade mercantil-marítima (2009):

A pequena vila de origem portuguesa, de finalidades defensivas, tornou-se uma cidade cosmopolita no fim do século XIX e início do século XX, com um porto extremamente ativo, cujo encontro de imigrantes de diversas origens com a população local estabeleceu novas formas de relações sociais (THIESEN, 2009, p. 144).

De 1763 a 1776 a Vila Rio Grande de São Pedro esteve sob o domínio dos espanhóis até ser conquistada definitivamente pelos portugueses. A Barra⁸¹, ponto estratégico para o alcance dos objetivos de dominação portuguesa, constitui-se no acesso ideal à instalação dos redutos militares para que garantissem aqui, a presença lusa. Em 1808, a abertura dos portos constituiu para a cidade o desenvolvimento de uma navegação mercantil, que resultou em significativa prosperidade econômica. Em 1835, a pequena vila ascendeu à categoria de cidade, com a denominação de Cidade do Rio Grande (THIESEN, 2009).

Rio Grande é uma cidade litorânea, cercada pelas águas da Lagoa dos Patos, Lagoa Mirim e Oceano Atlântico. Localizada no extremo sul do Estado do Rio Grande do Sul, possui uma extensa praia, algumas lagoas, lagunas, arroios e o único porto marítimo do Estado. Diferentes tipos de recursos hídricos compõem a cidade, que além de marítima é considerada um patrimônio histórico.

Esse território atraiu muitos viajantes, que ao chegar aqui, se depararam com ambiente cercado por águas doces e salgadas, “sujeito a condições climáticas temperadas brandas, com forte influência oceânica” (PAULITSCH, 2009, p. 47). Segundo relato do viajante francês Auguste Saint-Hilaire⁸², no século XIX:

Pelotas e Laguna dos Patos. (PAULITSCH, 2009, p. 47).

⁸¹ Construído em 1911, os Molhes da Barra, constituem uma obra de hidráulica marítima de pedras, com quilômetros de extensão ao mar. Fora construído visando proteger a entrada e saída de navios do Porto e proteger o canal da formação de bancos de areia.

⁸² Auguste de Saint-Hilaire (1779-1853) foi um botânico, naturalista e viajante francês reconhecido por seus estudos e relatos acerca de sua viagem ao Brasil.

Nada se iguala à tristeza desses lugares. De um lado o Oceano, a mugir, e do outro o rio. O terreno, extremamente chato e quase ao mesmo nível do mar, não passa de branquicentos areais onde vegetam plantas esparsas, principalmente *Senecio*. As palhoças mal tratadas não demonstraram senão miséria. Destroços de embarcações, semi-enterradas na areia, lembram terríveis desastres e nossa alma enche-se pouco a pouco de melancolia e de terror. O refluxo das águas do rio, ocasionado pelo mar, e a falta de profundidade são as causas das dificuldades que a barra apresenta à navegação e dos naufrágios frequentes ali registrados (1974, p. 61).

As características geográficas e climáticas despertaram em alguns viajantes que por aqui passaram, como Saint-Hilaire, sentimentos de repulsa e medo, por outro lado, tais elementos e seus potenciais atraíram os colonizadores portugueses e espanhóis, que disputaram a propriedade dessa faixa de terra por treze anos.

Quem chega ao Rio Grande por terra ou por água avista uma paisagem de espaços urbanizados, zonas industriais e residenciais, as distintas formas que a urbe tomou em seus aspectos físicos e sociais ao longo do tempo. A paisagem riograndina imbuí-se do acúmulo de informações históricas. Das suas origens de finalidades defensivas a sua conformação como cidade marítima, portuária e histórica, muitas são as transformações ocorridas no espaço urbano.

Assim, a forma de uma cidade revela características da sua História, de seus sujeitos. Suas ruas, bairros, arquitetura e os espaços de memória dão forma e concretude ao cenário urbano. Nessa perspectiva, Pesavento nos diz que:

Naturalmente, a forma de uma cidade, seus prédios e movimentos contam uma história não verbal do que a urbe vivenciou um dia, mas, por mais que este patrimônio tenha sido preservado, os espaços e socialidades se alteraram inexoravelmente, seja enquanto forma, função ou significado (1995, p. 284).

Os elementos físicos e afetivos/memoriais que conformam uma cidade são traços que conduzem ao entendimento da formação da paisagem contemporânea e de suas conformações anteriores. Tais elementos passam por sucessivas transformações, implicando na modificação da paisagem citadina e conseqüentemente na apreensão desta pelo seu habitante.

Dessa forma, a cidade há muito constitui objeto do fazer fotográfico, desde o surgimento da fotografia, o espaço urbano constituiu-se em um dos principais campos de interesse de vários fotógrafos. A invenção da fotografia, oficialmente comunicada e compartilhada com o público, em 1839, surge paralelamente ao advento das metrópoles européias. A respeito da predileção da cidade como temática, já nos primeiros daguerreótipos, Possamai indica que foi dada a fotografia,

a tarefa de documentar as transformações urbanas ocorridas ao longo do tempo, “a fotografia foi revestida de um caráter documental, sendo chamada a dar conta das profundas e rápidas transformações pelas quais passavam as grandes cidades” (2008, p. 68).

A partir do século XIX, a fotografia vai tomar o seu lugar nesse mundo das imagens, o qual vem alterar de forma radical no contexto da Revolução Industrial ou Revolução Técnico-Científica. Por um lado, a fotografia veio responder a uma demanda crescente de imagens e de auto-representação da burguesia em ascensão, buscando uma forma de fabricar imagens de forma rápida e consideradas fiéis aos seu referente. De outro lado, o dramático processo de urbanização criou a necessidade de controlar e disciplinar um contingente diversificado de sujeitos em uma sociedade de massas, criando a foto de identificação (MONTEIRO, 2008, p. 171).

A história da fotografia está diretamente relacionada com a cidade. Inicialmente, necessitava-se de um tempo longo de exposição para a fixação da imagem, assim, a arquitetura, pelo seu caráter imóvel, era um dos temas comuns dos fotógrafos. Os primeiros fotógrafos da modernidade já possuíam uma relação singular com o espaço urbano, produziam registros revelando o modo de vida moderno. Eugène Atget⁸³ foi um fotógrafo dedicado a documentar as artes, a arquitetura e os monumentos da cidade de Paris no século XIX (fig. 9).

⁸³ Eugène Atget (1856-1927) fotógrafo francês, nascido em 1857. Foi pioneiro ao desviar o olhar do ser humano: retratava o vazio das ruas e esquinas de Paris, sua cidade natal, e objetos comuns, mas desprendidos de suas funções e de sua aura original. Influenciado pelo surrealismo e desprezando a fotografia em seu formato convencional, aos 40 anos de idade, foi precursor do gênero moderno na capital francesa. Por conhecer cada canto da cidade, inaugurou a fotografia urbana: especializou-se em retratos do cotidiano e postais. Sua rotina como fotógrafo, que durou 25 anos, fazia-o carregar pela cidade cerca de 15kg de equipamento diariamente, com sua enorme câmera, um tripé de madeira e uma caixa de placas fotográficas de 18x24cm. Uma das mais fortes marcas da estética de Atget se explica no fato de que ele pensava em suas fotos como modelos para pinturas e vendê-las para artistas plásticos era a fonte de seu sustento. Ainda que aclamado pelos artistas de vanguarda norte-americanos, o sucesso chegou tardiamente. Atget morreu pobre e solitário na cidade onde viveu toda a sua vida, Paris, um ano depois de sua primeira e única exposição. Disponível em: <<http://foto.espm.br/index.php/sem-categoria/simplicidade-surrealista-o-parisiense-engene-atget/>>.



Figura 9: Passage Vandrezanne, Butte-aux-Cailles, Atge, 1900.
Fonte: SZARKOWSKI, 2003.

Atget especializou-se em postais e vistas cotidianas fotografando o vazio das ruas parisienses, assim o olhar do fotógrafo revelava espaços urbanos como enigmáticos e inóspitos, sem a intenção de abordar conceitos de beleza, mas antes mostrar o modo de vida urbano descontínuo e fragmentado.

A partir de diversas demandas, dos interesses das administrações públicas em registrar obras de reurbanização, das contratações de empresas para documentar seus empreendimentos, das viagens fotográficas, que contribuíram para a construção e celebração da memória nacional dos diferentes países europeus, até as tomadas de cenas do cotidiano das camadas enriquecidas das sociedades, a produção de imagens urbanas obteve expressiva difusão entre a população nas grandes metrópoles européias.

A respeito das dificuldades de fotografar em áreas distantes e de difícil acesso no século XIX, Borges relata que esses fatores contribuíram para que a fotografia privilegiasse as cenas da vida urbana:

As cidades - espaços por excelência da mudança social, da absorção das inovações tecnológicas, do comércio de mercadorias e das trocas simbólicas, enfim, termômetro dos novos tempos – se constituíram no território por onde mais transitou a maioria dos fotógrafos estrangeiros e nacionais (2011, p. 106).

A evolução dos processos e o barateamento dos custos dos materiais fotográficos contribuíram para a popularização das vistas urbanas. A longa exposição demandada inicialmente para a obtenção das tomadas fotográficas, fator que contribuiu para que a temática urbana fosse inicialmente privilegiada, foi superada pelo desenvolvimento de equipamentos compactos e materiais mais eficientes. A criação de um aparelho que permitia a tomada de até oito clichês simultâneos, iguais ou diferentes, em uma única chapa, deu origem ao formato *carte de visite*, invenção que barateou o custo da fotografia e iniciou, segundo Borges, uma democratização dos valores e dos signos fotográficos (2011).

A partir daí, a circulação de imagens foi tomando proporções em grande escala e assim, os álbuns surgiram como forma de acondicionamento e conservação das coleções de imagens fotográficas. De diversos formatos e modelos, elaborados em materiais diversos, “madeira, veludo ou resina plástica e recebiam incrustações de prata, cobre, madrepérola, esmalte e até mesmo ouro” (SENNA, 2001, p. 87), os álbuns fotográficos apresentaram lugar de destaque nas salas de visitas das residências, e assim, “reuniam retratos de famílias ou temáticas diversas, entre as quais figuravam as vistas urbanas, produzidas em terras próximas ou distantes” (POSSAMAI, 2008, p. 69).

Segundo Possamai, a temática da cidade passou por diferentes visões, assinaladas não somente pela evolução dos procedimentos técnicos fotográficos, mas também por modificações operadas tanto no mundo material da cidade como nas ideias e no imaginário de diversas épocas (2008).

Ao captar imagens das mudanças materiais das cidades, a fotografia foi compreendida como possibilidade de retenção e registro da memória urbana. Possamai credita à estrutura físico-química da fotografia, o seu caráter verossímil:

Criada a partir do reflexo da luz que incide sobre determinado objeto e penetra no dispositivo ótico, à imagem fotográfica é conferida verossimilhança em relação ao referente. Por essas características mecânicas e físico-químicas do ato fotográfico, foi atribuída à fotografia, desde o seu surgimento, a capacidade de registro fidedigno do real, privilegiando-se, seu aspecto documental. Essa característica de retenção e registro

da memória fez dela um dos meios escolhidos para guardar os elementos visuais das sociedades ao longo dos anos (2008, p. 73).

Dessa forma, a fotografia caracterizada principalmente pelo seu aspecto testemunhal, carrega em si um “fragmento congelado da cena passada materializado iconograficamente” (KOSSOY, 1989, p. 28). Assim expressa Kossoy quanto ao conteúdo das imagens fotográficas, em termos da sua ênfase documental:

Toda fotografia foi produzida com uma certa finalidade. Se um fotógrafo desejou ou foi incumbido de retratar determinado personagem, documentar o andamento das obras de implantação de uma estrada de ferro, ou os diferentes aspectos de uma cidade, ou qualquer um dos infinitos assuntos que por uma razão ou outra demandaram sua atuação, esses registros – *que foram produzidos com uma finalidade documental* – representarão sempre um meio de informação, um meio de conhecimento, e conterão sempre seu valor documental, iconográfico (1989, p. 31).

Portanto, a fotografia constitui-se um fragmento iconográfico, passível de análise para o entendimento de representações e informações pretéritas. Para Beatriz Thiesen, analisar imagens é discutir a produção do olhar e do imaginário:

Consideradas como formas de representação do espaço, é possível, também, entendê-las como uma mediação entre a realidade e o leitor dessa realidade espacial, como uma imagem (possível) do mundo. Assim, tais imagens reproduzem um sistema de valores sociais, que são culturais e históricos (2009, p. 145).

No processo de revelação fotográfica, por meios químicos, ocorre a transformação da imagem latente, registrada na superfície sensível, em imagem visível. A imagem, antes imperceptível; mostra-se. Essa revelação evidencia a característica inerente da fotografia: uma imagem técnica realizada para consumo específico de uma sociedade. Dessa forma, as imagens fotográficas, portadoras de intenções e desejos permitem um olhar para as sociedades do passado, possuem grande potencial informativo e refletem o modo de vida de uma época.

Nesse sentido, os primeiros olhares e percepções para com a Cidade do Rio Grande, as representações do entorno natural e de suas transformações, os registros dos habitantes e passantes deste cenário, nos informam sobre a realidade captada pelos primeiros fotógrafos que por aqui passaram ou se instalaram. E assim, a fotografia constitui meio de conhecimento e o museu pode ser o espaço de compartilhamento dessa experiência:

Uma cidade, uma comunidade pode preservar sua memória por meio de um museu, reconhecer e afirmar nele a construção e a preservação de um conhecimento, de informações e de tradições. Cabe a cada indivíduo, ao visitar esse espaço, reconhecer o que nele é apresentado e se identificar com isso, dando sentido à sua relação e experiência cotidiana (CHICARELI; ROMEIRO, 2014, p. 87).

Dessa forma, a fotografia fornece meios para a constituição das referências, dos laços identitários que integram os sujeitos no processo de construção da História local e os museus, lugares da memória, conformam-se importantes “instrumentos de transmissão de heranças identitárias e tradições” (DELGADO, 2010, p. 63).

Nessa direção, a fotografia, documento visual de uma sociedade, tem sua crescente valorização como fonte de pesquisa:

Se, por um lado, a fotografia foi e ainda é utilizada como janela para o passado, fornecendo, portanto, dados que os documentos textuais não registraram, por outro, a compreensão da fotografia como uma forma de representação abriu inúmeras possibilidades de análise de problemas históricos associados à construção da imagem. Essas novas abordagens valorizam duplamente a fotografia porque dão ênfase não somente aos temas que nela aparecem retratados, mas à forma como esses temas são constituídos. Assim, os atributos técnicos e formais da imagem fotográfica assumem um papel relevante no entendimento de questões ligadas à noção de natureza, cidade, progresso, modernidade, morte, infância, indivíduo, identidade, apenas para citar aqueles temas mais recorrentes. Não é por acaso que o incremento na organização de documentos fotográficos institucionais aconteceu concomitantemente à publicação de repertórios e ao crescimento do uso da fotografia como fonte para a pesquisa. Nessa perspectiva, torna-se fundamental, hoje mais do que nunca, a definição de padrões de qualidade na organização e conservação de fotografias em acervos institucionais e na produção de instrumentos de pesquisa (FILIPPI; LIMA; CARVALHO, 2002, p. 11).

Os documentos fotográficos conformam fragmentos do mundo visível, constituem fonte de informação e conhecimento sobre as múltiplas faces do passado. Assim, a presença de grande número deste tipo de documento em muitos museus, como a Fototeca, justifica-se por comporem conteúdo documental enriquecedor para os estudos históricos, concernentes as mais distintas áreas do conhecimento.

Nesse seguimento,

Os museus revelam territórios historicamente condicionados, onde se processam relações culturais referenciadas nos acervos preservados. Ali, cada objeto, único em suas possibilidades temáticas, guarda significados que ultrapassam a esfera do real para atingir uma conceituação simbólica: a de relíquia e documento, impondo uma leitura que lhe credita uma mensagem e destinação de bem cultural (CÂNDIDO, 2006, p. 36).

Os museus, entre as atividades de aquisição, de pesquisa e de comunicação de objetos destacam-se, também pelo seu trabalho de preservação. Em Conceitos-Chave de Museologia, temos a definição de preservar como “proteger uma coisa ou um conjunto de coisas de diferentes perigos, tais como a destruição, a degradação, a dissociação ou mesmo o roubo; essa proteção é assegurada especialmente pela reunião, o inventário, o acondicionamento, a segurança e a reparação” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 79).

De tal modo, na museologia, a preservação engloba todas as operações envolvidas quando um objeto entra no museu, daí a sua importância, pois, a construção das coleções estrutura o seu desenvolvimento e a missão do museu. Dessa forma, “A preservação constitui-se em um eixo da ação museal, sendo o outro eixo o da difusão aos públicos” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 79).

Assim sendo, é importante observar que a estrutura físico-química dos materiais fotográficos demanda um cuidado em seu manuseio e conservação, a seguir abordaremos essa questão, que é de extrema importância à vida útil dos acervos fotográficos e para o desenvolvimento das ações museais.

3.3 A PRESERVAÇÃO DO ACERVO DA FOTOTECA

A conservação fotográfica está relacionada com a tentativa de aumentar o tempo de vida dos objetos fotográficos, visto a fragilidade do suporte. Então, é necessário compreender o comportamento dos materiais custodiados nas instituições, para estabelecer procedimentos corretos para salvaguardá-los (FILIPPI; LIMA; CARVALHO, 2002). Dessa forma, questões pertinentes a salvaguarda⁸⁴ de coleções de fotografias, preocupam-se com os procedimentos mais adequados para a conservação e catalogação das mesmas. Para Filippi, Lima e Carvalho “sob a ótica da preservação, é necessário compreender a dinâmica dos materiais fotográficos e acompanhar a evolução dos novos procedimentos ao longo da história” (2002, p. 12).

Em sua trajetória, a fotografia passou por diversas transformações, as quais permitiram evoluir em sua técnica, seus equipamentos, suportes e meios de fixação. Os processos fotográficos de natureza analógica, que propiciam visualizarmos os registros de cenas passadas,

⁸⁴ Salvaguardar visa à proteção de determinado espaço, objeto ou patrimônio.

são compostos por etapas essenciais para o entendimento de sua natureza e sua conseguinte fragilidade.

Como visto anteriormente, a fixação da imagem em material sensível à luz, se dá por processos químicos. Os suportes fotográficos, as superfícies que carregam a camada fotossensível, quando expostos à luz gravam a imagem. Após a exposição luminosa, o suporte passa a possuir uma imagem latente, que deve ser processada para a revelação e fixação definitiva da imagem. Assim que revelado, o material deixa de ser sensível à luz, cessando o processo de modificações químicas.

No desenvolvimento da fotografia as diversidades técnicas foram se conformando no sentido de aperfeiçoar a captação e retenção da imagem, principalmente no que diz respeito a sua durabilidade. Nessa direção, os experimentos com diferentes tipos de equipamentos, suportes, ligantes, substâncias sensíveis e tratamentos químicos originaram fotografias de distintas técnicas, suportes e emulsões.

Basicamente, a maioria dos tipos de fotografias, consiste em uma estrutura em camadas, dividida em três componentes: suporte primário, aglutinante (ligante) e o material da imagem final. Conforme consta em Cadernos Técnicos de Conservação Fotográfica⁸⁵, o material formador da imagem final encontra-se geralmente impregnado na camada aglutinante que repousa sobre o suporte primário. Diversos podem ser os suportes primários: vidro, papel, metal, madeira, cerâmica, tecido, couro e/ou materiais sintéticos, que podem ser aderidos a suportes secundários, mais rígidos (2004).

Nos primórdios, houve uma diversidade muito grande de técnicas a base de ferro, paládio, dicromatos, pigmentos e outros empregados na camada fotossensível dos materiais fotográficos, as imagens eram formadas quase que diretamente sobre a superfície do papel sem o uso de ligantes, isto é, a matéria coloidal entre o suporte e a camada de imagem. Nestas fotografias, o material da imagem impregna-se diretamente nas fibras do suporte primário. Já no século XIX e início do XX os sais de prata passam a integrar a grande maioria dos materiais modernos (FILIPPI; LIMA; CARVALHO, 2002).

⁸⁵ Os Cadernos Técnicos de Conservação Fotográfica, usados regularmente como material didático nos treinamentos promovidos pelo CCPF (Centro de Conservação e Preservação Fotográfica), apresentam temas identificados como importantes para suprir a necessidade de informação na área. Visam à criação de bibliografia básica nos vários campos de atuação da conservação e preservação fotográfica.

As técnicas fotográficas foram evoluindo para o uso de aglutinantes, nos quais pudessem estar dispersos os elementos sensíveis, até chegar a utilização da emulsão de gelatina e sais de prata que conhecemos na atualidade.

A camada aglutinante, contém o material que forma a imagem visual. Basicamente os aglutinantes empregados foram o albúmen (albumina), o colódio e a gelatina. Conforme Nora Kennedy e Peter Mustardo, o albúmen foi o aglutinante de uso predominante durante a maior parte do século XIX, para fotografias em papel, enquanto que a gelatina tem predominado nos últimos cem anos para ambos os materiais positivos e negativos. Sendo a estabilidade destes aglutinantes protetores, essencial para a garantia de uma imagem duradoura e inalterada. O material da imagem final da fotografia, que se transforma em imagem visível constitui-se de partículas metálicas finamente divididas, ou, no caso de fotografias coloridas, de corantes ou pigmentos. Esses materiais, formadores da imagem podem ser prata metálica, platina, ferro e uma ampla variedade de corantes e pigmentos. Uma combinação de dois ou mais metais pode ser encontrada, como nas fotografias em papel albuminado e prata viradas a ouro (2004).

A conservação de fotografias envolve a preservação dessas partículas delicadas da imagem, da camada aglutinante e do suporte ou material da base. Assim, qualquer que seja o processo, “uma fotografia será uma composição de materiais, em geral com uma configuração laminada ou em camadas, com todas as resultantes químicas e os riscos físicos que isto possa acarretar” (KENNEDY; MUSTARDO, 2004, p. 19).

Nesse sentido, os materiais empregados na elaboração da imagem fotográfica, por se constituírem de naturezas distintas, possuem diferentes processos de degradação. A estrutura complexa e instável dos materiais fotográficos determina o comportamento dos mesmos, e de tal modo, demanda procedimentos corretos de salvaguarda.

Dessa forma, a conservação dos acervos requer cuidados e procedimentos específicos para manter a estabilidade física e química das fotografias, principalmente no que diz respeito ao ambiente destinados ao seu acondicionamento, que pode atuar tanto como acelerador, quanto retardador do processo de deterioração fotográfica. Além das áreas de armazenamento inadequadas, materiais de acondicionamento de baixa qualidade e práticas de manuseio incorreto são fatores que contribuem para a deterioração das fotografias.

Além dos fatores intrínsecos aos materiais fotográficos, questões de ordem externa como agentes biológicos (fungos, bactérias, insetos), também influem no processo de degradação.

Portanto, estancar esse processo, através de métodos ativos de preservação, acondicionamento e guarda apropriados dos materiais fotográficos são essenciais quando tratamos de objetos de natureza tão frágil. Estabelecer procedimentos corretos para salvaguardá-los garante à continuidade do acesso a conteúdos diversos.

Maria Cecília de Paula Drumond, destaca que a preservação aumenta a vida útil do objeto ou retarda seu envelhecimento. Conceitua a autora, que:

Preservar, em latim *praeservare*, significa observar previamente, ou seja, prever os riscos, as possíveis alterações e danos, que colocam em risco a integridade física de um bem cultural, os quais devem ser prontamente respondidos pelo trabalho sistemático de conservação. Por conseguinte, a preservação em um museu depende de cuidados especiais por parte daqueles que, no trabalho diário, lidam diretamente com o acervo. Não basta, portanto, apenas guardar um objeto, mas também conservá-lo, zelando por sua inteireza (2006, p. 110).

Quanto a preservação de documentos fotográficos Filippi, Lima e Carvalho relatam que é determinante a reflexão sobre vários aspectos (2002), que podem ser observados abaixo (fig. 10):

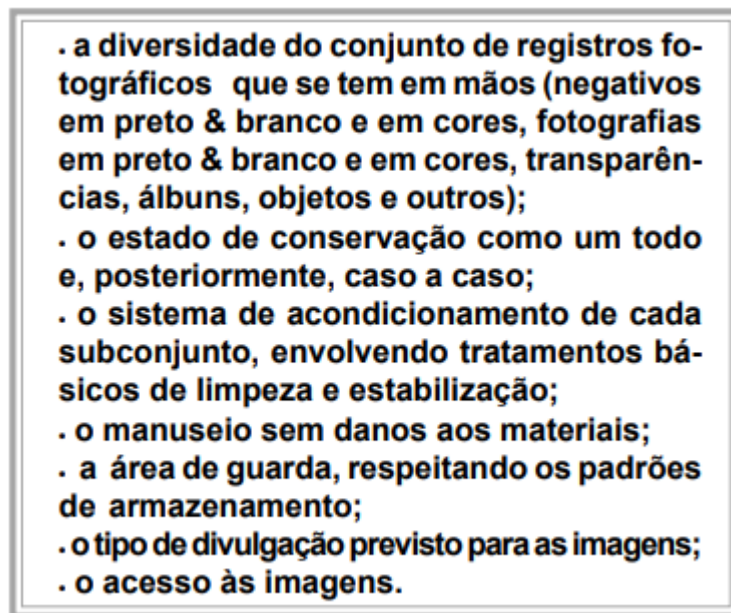
- 
- . a diversidade do conjunto de registros fotográficos que se tem em mãos (negativos em preto & branco e em cores, fotografias em preto & branco e em cores, transparências, álbuns, objetos e outros);**
 - . o estado de conservação como um todo e, posteriormente, caso a caso;**
 - . o sistema de acondicionamento de cada subconjunto, envolvendo tratamentos básicos de limpeza e estabilização;**
 - . o manuseio sem danos aos materiais;**
 - . a área de guarda, respeitando os padrões de armazenamento;**
 - . o tipo de divulgação previsto para as imagens;**
 - . o acesso às imagens.**

Figura 10: Aspectos a serem analisados quanto a preservação de documentos fotográficos.

Fonte: FILIPPI; LIMA; CARVALHO, 2002.

Assim, a identificação das coleções deve formar a base para todas as ações conseguintes de conservação. As etapas seguintes de limpeza, estabilização e acondicionamento requerem

manipulação, produtos, embalagens, mobiliário, áreas, clima e pessoal específicos para a garantia da preservação dos materiais fotográficos.

Os princípios básicos e gerais de preservação visam garantir a longa permanência da fotografia, assim, justifica-se imprescindível entender a natureza dos materiais e as ações subsequentes para sua conservação. “Enfim, as atividades de conservação têm por objetivo fornecer os meios necessários para garantir o estado de um objeto contra toda forma de alteração, a fim de mantê-lo o mais intacto possível para as gerações futuras” (DESVALLÉES, MAIRESSE, 2013, p. 80).

Lembramos que, conservar e preservar são ações que podem ser entendidas como semelhantes, no glossário apresentado em Cadernos de Diretrizes museológicas 1, temos a definição de conservação como o conjunto de medidas destinado a conter as deteriorações de um objeto ou resguardá-lo de danos,

De maneira geral, é um sinônimo de preservação, mas, dentro do universo dos museus, diferencia-se pelo caráter mais específico, pressupondo-se uma materialidade. Identifica-se com os trabalhos de intervenções técnicas e científicas, periódicas ou permanentes, repetidos e continuados, aplicados diretamente sobre uma obra ou seu entorno, com o objetivo de prolongar sua vida útil e sua integridade (CADERNO de diretrizes museológicas 1, 2006, p. 150).

No referido glossário, temos a apresentação de preservação como as medidas necessárias para se proteger um bem cultural do risco de perda,

O termo preservação está vinculado à ideia de “ver antecipadamente” o perigo de destruição. A preservação tem também um caráter seletivo e, no caso de museus, arquivos e bibliotecas, ela é claramente um ato de vontade. A palavra preservação pode ser sinônimo de conservação. Mas em se tratando de bens culturais, ela adquire um sentido mais amplo do que conservação. A preservação pressupõe todas as ações para a proteção de um bem cultural, inclusive os de caráter intangível, a exemplo das cantigas, danças, culinária, etc. Neste sentido, preserva-se também o patrimônio através da criação de órgãos públicos e da instituição de leis e normas de proteção (CADERNO de diretrizes museológicas 1, 2006, p. 153).

Nessa linha de conceituação, entendemos que as referidas palavras são utilizadas, por vezes, como sinônimos. Não é nossa intenção discutir sobre suas diferentes concepções, substituições, nem destacar uma ou outra. Entendemos que ambas possuem o objetivo de prolongação da vida útil dos materiais e da sua proteção.

Também não pretendemos aqui descrever profundamente os vários itens que envolvem a preservação de coleções fotográficas, tratamos apenas de discutir alguns elementos para melhor entendimento da fragilidade da sua matéria. A descrição dos materiais fotográficos e suas ações de salvaguarda podem ser verificadas com exatidão em normativas museológicas, a exemplo do ICOM.

Atallah revela que por ser um objeto extremamente delicado, no processo de guarda da fotografia, acaba-se criando uma grande distância, “nós guardamos com mais intensidade, com medo que isso se acabe num estalar de dedos. E isso acaba criando um afastamento” (2018). No caso da Fototeca, os materiais fotográficos quando doados a instituição, após os devidos procedimentos de preservação, passam para reserva técnica⁸⁶ e os originais não são expostos em suas atividades de exposições e ações educativas.

Sendo a fotografia matéria de acentuada fragilidade, sua salvaguarda requer procedimentos muito específicos e impeditivos de um contato mais próximo da comunidade com o objeto em si. Quanto ao manuseio do acervo fotográfico, recomenda-se a reprodução fotográfica dos originais como medida de prevenção (DRUMOND, 2006). Nas ações museais realizadas pela Fototeca, são expostas cópias dos registros originais e quando solicitadas para fins de pesquisas, as imagens são entregues em CD⁸⁷ com uma marca d’água da Fototeca. Nas palavras de Atallah, o museu precisa criar mecanismos para que esse objeto chegue ao conhecimento da comunidade e a comunidade precisa entender que “o museu não é um cofre que se perdeu o segredo, que se perdeu a chave. É um lugar aonde é teu, te pertence” (2018). Portanto, para a gestora, no momento que se consegue valorizar, mostrar, expor, fazer ações educativas, nas quais as imagens tenham visualização, o alcance de uma parcela de participação maior dentro da comunidade e a comunidade entende que ela lhe pertence é possível diminuir distâncias.

Larissa Salgado Chicareli e Kauana Candido Romeiro afirmam que o museu assume um caráter significativo como auxiliar na construção do ensino e do aprendizado de História, deixando de ser um local engessado e passando a ser visto como lugar de conhecimento e

⁸⁶ A reserva técnica é um espaço criado especificamente para o acondicionamento e a preservação de todo e qualquer tipo de acervo, seu tamanho depende das necessidades volumétricas e topológicas de cada acervo, é um local fundamental dentro de um museu, deve ser adequadamente moldado de acordo com os requisitos básicos de conservação, visando os fatores físicos, químicos e ambientais (TEIXEIRA, 2010, p. 38).

⁸⁷ A sigla CD originada do inglês, *Compact Disc* designa um disco digital de armazenamento de dados.

reconhecimento. O museu deve ser entendido como um espaço de pertencimento, onde os sujeitos podem espontaneamente acessar e compartilhar suas experiências. Assim, afirmam as autoras, “os saberes oriundos do meio comum vão se reconfigurando e interagindo com essa memória local e coletiva, em um movimento complexo tensional de conhecimento e reconhecimento” (CHICARELI; ROMEIRO, 2014, p. 87).

Nessa direção, Atallah enfatiza o diálogo que a Fototeca Municipal mantém com o espaço social em que se encontra, através das memórias visuais que ela salvaguarda em seu acervo e a sociedade que interage com ela,

evidenciando que o olhar da História sobre essa Instituição Museológica, no sentido da pesquisa de acervos, faz remeter ao papel da fotografia um caráter de maior significado do que apenas testemunho da realidade, e sim a concomitância entre a construção de uma memória documental baseada na materialidade do passado e ao mesmo tempo um ícone, um elemento único para se tornar referência ao futuro. Nessa busca está a missão da Fototeca Municipal Ricardo Giovannini, de ressignificar através da imagem o equilíbrio entre o tempo vivido e o tempo presente como mantenedores da memória individual e de uma coletividade, salvaguardando o seu acervo (2012, p. 403).

Conforme consta em Caderno da Política Nacional de Educação Museal – PNEM, a missão de uma instituição museológica é eficiente quando consegue definir a identidade da organização e quando cria sinergia com seus públicos de interesse (2018), pois “[...] faz parte da construção da missão o conhecimento das necessidades de seus públicos.” (IBRAM, 2016).

Como vimos, as ações de salvaguarda são essenciais no trato com a fotografia, no entanto, para que os acervos fotográficos conformem experiências sensíveis, permitam interpretações e reconhecimentos torna-se necessário diminuir a distância entre os objetos e os sujeitos, considerando as necessidades destes.

Sendo assim, o papel dos museus supera a noção de espaços para guardar reminiscências do passado, para além das atividades de organização e preservação do acervo, expor e valorizar os testemunhos materiais objetiva a pesquisa, a investigação⁸⁸, a divulgação e a disponibilização do conhecimento. Julião nos diz que:

⁸⁸ Usualmente é a primeira abordagem que se faz do acervo, com o objetivo de decodificar as informações contidas nos objetos, e criar um instrumento de pesquisa, na forma de um inventário, catálogo ou registro. Constitui um meio de acesso informacional aos bens culturais, que subsidia a gestão do acervo e o desenvolvimento de diferentes atividades do museu, nas áreas de pesquisa, educação e difusão (JULIÃO, 2006, p. 97).

É nesse terreno de um conhecimento que se refaz sempre, desconstruindo e reconstruindo versões, apoiado em evidências do mundo material e expresso pela linguagem visual, que a pesquisa deve enfrentar o desafio de fazer história no museu. Um terreno que, ao impor o intercâmbio contínuo e salutar com o público, é atravessado por memórias e construções identitárias formuladas pela sociedade. Representações do passado que ora se contestam ora se conciliam, e que poderão ter o museu não como palco de sua expressão e legitimação, mas como espaço para o exercício de sua interpretação crítica, capaz de transformar os conteúdos das memórias em matéria prima do conhecimento histórico (JULIÃO, 2006, p. 104).

A autora informa-nos que os museus atuam em três campos distintos, complementares e imprescindíveis ao seu funcionamento adequado: a preservação, a investigação e a comunicação. Assegurando-lhes a integridade física ao longo do tempo, a preservação, como já visto, prolonga a vida útil dos bens culturais. O ato de preservar compreende a coleta, aquisição, o acondicionamento e a conservação desses bens. “Não constitui um fim em si mesmo, mas um meio, cujo objetivo maior é preservar a possibilidade de acesso futuro às informações das quais os objetos são portadores” (JULIÃO, 2006, p. 96). Assim, para que o acesso a essas informações se efetive, a comunicação é imprescindível para concretização de uma relação entre o sujeito e o bem cultural. O processo de comunicação se realiza por meio das exposições, publicações, ações educativas e culturais. Já a investigação, apresenta o papel de ampliar as possibilidades de comunicação dos bens culturais, pois “[...] como atividade voltada para a produção de conhecimento, ela assegura uma visão crítica sobre determinados contextos e realidades dos quais o objeto é testemunha” (JULIÃO, 2006, p. 96).

Dessa forma, a investigação constitui atividade que, sobretudo, amplia as possibilidades de acesso intelectual ao acervo. Os processos de conservação e de comunicação são imprescindíveis para prolongação da vida útil do acervo e para a relação homem e objeto, respectivamente. No entanto, o conhecimento produzido pelas atividades de investigação confere vitalidade à instituição museológica, permite apreender o bem cultural em suas diferentes dimensões, transformando-o em substrato para as formulações de interpretações do passado e da sociedade (JULIÃO, 2006).

Assim, o exercício de investigar permeia todas as atividades de um museu, pois

[...] o processo de investigação amplia as possibilidades de comunicação do bem cultural e dá sentido à preservação [...]. A pesquisa é a garantia da possibilidade de uma visão crítica sobre a área da documentação, envolvendo a relação homem-documento-espaço, o patrimônio cultural, a memória, a preservação e a comunicação (CHAGAS, 1996, p. 46-47).

O desenvolvimento articulado das ações de preservação, comunicação e investigação, evidencia os objetos museológicos como portadores de informação. Segundo Mário De Souza Chagas, compreender o documento como suporte de informação, permite esclarecer que a necessidade de preservação do suporte é mera contingência, considera o autor que o desafio mesmo é preservar a possibilidade de informação (1996). Nessa direção, Ferrez comenta que:

Ao focar os museus a partir de suas funções, constata-se que são instituições estreitamente ligadas à informação de que são portadores os objetos e espécimes de suas coleções. Estes, como veículos de informação, têm na conservação e na documentação as bases para se transformar em fontes para a pesquisa científica e para a comunicação que, sua vez, geram e disseminam novas informações (1994, p. 65).

Nessa perspectiva, a tarefa efetiva de um museu é preservar o objeto, e, por conseguinte a possibilidade de informação que ele contém e que o caracteriza como documento. No entanto, afirma Julião:

As informações, por sua vez, não são latentes nos artefatos; para que se tornem testemunhos da história é preciso interrogá-los como evidência do passado que se quer conhecer. É o trabalho do historiador, movido pelas preocupações do presente, que faz emergir dos objetos as informações, através da investigação, do confronto e análise de seus dados (2006, p. 100).

Assim, como lugar de pesquisa e de difusão de conhecimento, o museu guarda objetos que, além de conservados, podem e devem ser explorados no âmbito da reflexão que os mesmos podem suscitar.

Os acervos museológicos, segundo Julião, como conjuntos de artefatos, constituem um campo de excelência documental para o estudo das sociedades históricas, na perspectiva de sua cultura material e na condição de partes integrantes de coleções, formadas a partir de escolhas e intenções de seus criadores, os objetos apresentam-se como “documentos/monumentos”, que podem informar muito das estratégias utilizadas pela sociedade para perpetuar determinadas memórias (2006). Nesse sentido, acervos fotográficos conformam-se documentos mantenedores de memórias, como destaca Atallah:

E mesmo cheia de indagações, a fotografia consagra-se como um documento, que precisa ser salvaguardado, não como um artefato, mas como um mantenedor de memórias individuais e coletivas. Portanto cabe a nós, enquanto sociedade, buscar essa

salvaguarda em ações práticas e diárias, que vão desde uma simples lembrança, como também propostas de diálogos entre todos os segmentos da sociedade (2012, p. 408).

Assim, potencializar o campo de percepção diante dos objetos do museu, amplia as possibilidades de experiências com o passado. Nessa direção, no intento de proporcionar uma aproximação dos sujeitos com os objetos do museu, nesse caso, com as fotografias que compõem o acervo da Fototeca, buscamos apresentar uma ferramenta que proporcione maior visibilidade para as mesmas. Não obstante, lembramos que o acervo é composto por cerca de 15 mil imagens e que, nessa proposta, trabalhamos com uma seleção de imagens que nos são disponibilizadas pela instituição.

A proposta parte da possibilidade de viabilizar experiências, através de uma percepção mais detalhada para com as imagens selecionadas, dessa forma, a elaboração de um dispositivo que permita ao público⁸⁹ um contato mais próximo e atento com as mesmas, deve propiciar, ainda, a percepção dos indivíduos como sujeitos históricos.

Atallah comenta que diante de fotografias no espaço expositivo, ocorrem variadas situações, nas quais muitas pessoas reconhecem seus familiares, rememoram acontecimentos, identificam ruas (2018), criando, assim, uma relação de pertencimento com o espaço museal e acessando conhecimentos sobre a sua própria historicidade. De tal modo, compreender que os museus apresentam potencial para oferecer oportunidades educacionais para todos os públicos, diminui a distância entre os objetos e a comunidade. Nessa direção, Ramos aponta que é fundamental trabalhar com o parâmetro de abrir visibilidade para os objetos e, com isso, levar a conhecimentos sobre a nossa própria historicidade (2004).

Acreditamos que as exposições⁹⁰ e ações educativas⁹¹ que a instituição promove, demonstram sua eficiência ao criar formas de comunicação e dispositivos de reflexão diante dos objetos museais. Desvallées e Mairesse afirmam que:

⁸⁹ Muitos termos designam os públicos presentes nos museus – convidados, visitantes, usuários, clientes, espectadores, consumidores, comunidade – de acordo com a visão da instituição e o contexto em que está inserida (ALMEIDA, 2018, p. 99).

⁹⁰ Exposição - exibição pública de objetos organizados e dispostos com o objetivo de comunicar um conceito ou uma interpretação da realidade. Pode ser de caráter permanente ou temporário; fixa ou itinerante (CADERNO de diretrizes museológicas 1, 2006, p.151).

⁹¹ Ação educativa - procedimentos que promovem a educação no museu, tendo relação entre o homem e o bem cultural como centro de suas atividades. [...] deve ser entendida como uma ação cultural, que consiste no processo de mediação, permitindo ao homem apreender, em um sentido amplo, o bem cultural, com vistas ao desenvolvimento de uma consciência crítica e abrangente da realidade que o cerca. Seus resultados devem assegurar a ampliação das possibilidades de expressão dos indivíduos e grupos nas diferentes esferas da vida social.

[...] a exposição aparece como uma característica fundamental do museu, na medida em que este é desenvolvido como o lugar por excelência da apreensão do sensível pela apresentação dos objetos à visão (visualização), “mostração” (o ato de demonstrar como prova), e ostensão (como uma forma de sacralização de objetos por adoração). Por meio deste processo, o visitante é colocado na presença de elementos concretos que podem ser exibidos por sua própria importância (como no caso de quadros ou relíquias), ou por evocarem conceitos ou construções mentais (a transubstanciação, o exotismo). Se o museu pode ser definido como um lugar de musealização e de visualização, a exposição aparece, então, como a “visualização explicativa de fatos ausentes pelos objetos, assim como dos meios de apresentação, utilizados como signos” (2013, p. 44).

Assim sendo, a ação de expor os objetos cria condições para fruição e identificação com os mesmos. Nesse seguimento, o potencial educativo dessa experiência está nas reflexões que podem suscitar os objetos. É a partir dessa perspectiva, que orientamos o desenvolvimento de um recurso educacional que contemple os exercícios de apreciar, refletir, recordar, enfim, possibilite uma apreensão sensível diante dos objetos disponibilizados.

O material educativo foi elaborado de forma a potencializar as ações já realizadas pela Fototeca, assim, para além das experimentações propiciadas pela instituição, o público tem a disponibilidade de contato com as imagens não apenas em seus limites físicos, mas também, em ambiente virtual. Dessa forma, o contato com a musealia, não depende exclusivamente da presença no museu, mas instiga a visita para o acesso a tantas outras imagens do acervo, bem como a apreciação das exposições temporárias e também a participação em ações educativas.

Considerando que muitos sujeitos reconhecem familiares, ruas e situações anteriores, diante das fotografias no museu, vislumbramos a possibilidade que estes compartilhem essa experiência, estendendo a visualização para aqueles que também podem conformar semelhante relação com os objetos. Ponderamos que o material didático, apresentado aqui, pode propiciar uma percepção mais aguçada, pela possibilidade indeterminada de visibilidade, na qual o sujeito determina seu tempo e espaço de interação/contato.

Pretendemos, a partir da veiculação do folheto e do aplicativo, que o fruidor tenha uma experiência sensorial, individual, mas com possibilidade de ser partilhada. No âmbito da sensibilidade como uma forma de conhecimento, revela-se uma dimensão subjetiva da aprendizagem da História, assunto que abordaremos a seguir.

Concebida dessa maneira, a ação educativa nos museus promove sempre benefício para a sociedade, determinando, em última instância, o papel social dos museus (CADERNO de diretrizes museológicas 1, 2006, p.149).

4. CONSTRUINDO UM APLICATIVO PARA APRENDIZAGENS HISTÓRICAS SENSÍVEIS NO MUSEU: O APP DA FOTOTECA

Lembramo-nos das coisas, lemos ou ouvimos histórias e crônicas, e vivemos entre relíquias de épocas anteriores. O passado nos cerca e nos preenche; cada cenário, cada declaração, cada ação conserva um conteúdo residual de tempos pretéritos⁹²

David Lowenthal

Conforme foi discutido e analisado no presente trabalho de conclusão do mestrado, vemos os museus como espaços ricos em potencialidade para atividades interativas e didáticas para o ensino e a aprendizagem em História. Sendo assim, neste capítulo apresentaremos a visão teórica que fundamentou nossa proposta de desenvolvimento de um aplicativo para sistema Android⁹³ de celular.

Nessa direção, se faz necessário refletir que na perspectiva de Lowenthal, tudo o que contatamos possui historicidade, todo ambiente, todo objeto, toda atitude está fundada em percepções passadas (1998). No entanto, aponta Boschi, o passado não fala por si só, é uma reconstrução feita pelos homens no presente, portanto, marcado por experiências atuais. A percepção do nosso passado histórico promove condições para agir sobre a realidade, pois “essa consciência nos capacita a atuar sobre a realidade e nos transforma em agentes do processo histórico” (2007, p. 15). Nesse sentido, entende o autor que “mais do que mero prazer ou opção profissional, a História é uma necessidade humana e social” (2007, p. 15).

O contato com a História é elementar para a “formação de concepções acerca do tempo, de formas de pensar e entender a história e a própria historicidade e da constituição de sensibilidades atentas e afetadas por essa consciência da historicidade de todas as coisas” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 151).

Dessa forma, a aprendizagem da História no âmbito das sensibilidades é tratada aqui, como possibilidade para uma apreensão crítica da realidade, na qual os sujeitos possam desenvolver uma consciência histórica. Destarte, a imagem fotográfica como objeto de museu, nesta proposta, é abordada como evidência do sensível, conformando-se como instrumento mobilizador de experiências com o passado.

⁹² LOWENTHAL, David. **Como Conhecemos o Passado**. Projeto História (17). São Paulo: EDUC, 1998.

⁹³ Android é um sistema operacional desenvolvido pela empresa de tecnologia Google, projetado principalmente para dispositivos móveis.

A conscientização histórica aproxima o ser humano as suas próprias experiências e à sociedade na qual vive. No entendimento de Rüsen, “somente por meio do trabalho interpretativo da consciência histórica os fenômenos percebidos do passado se convertem em história cheia de sentido e de significado” (2010, p. 122). Através do conhecimento histórico é possível o entendimento dos elementos do mundo e das relações que esses elementos estabelecem entre si. Possibilitando ao ser humano experiências que auxiliem na capacidade de olhar, perceber e interpretar informações que o mundo oferece, a aprendizagem da História permite elaborar novas formas de compreensão da realidade.

Ao proporcionar as condições para a interação do sujeito com o meio em que vive, são fornecidos os elementos para a compreensão como ser historicamente situado no tempo e no espaço. Nesse contexto, a experiência com fotografias que compõe o acervo museológico, deve propiciar uma aproximação com objetos que constituem prova das mudanças no processo de conformação da cidade, da realidade mais próxima em que se encontra o sujeito.

Dessa forma, propiciar experiências com o passado justifica-se, na medida em que, todo sujeito humano, como afirma Rüsen, desenvolve em sua trajetória interpretações do seu mundo, mediadas pelas experiências de vida e também pelo acesso ao conhecimento histórico (2010). Portanto, na mesma direção que apontou o autor, pensar historicamente incide em “[...] analisar os processos mentais genéricos e elementares da interpretação do mundo e de si mesmos pelos homens, nos quais se constitui o que se pode chamar de consciência histórica” (RÜSEN, 2010, p. 55). O pesquisador define consciência histórica como uma categoria que se relaciona a toda forma de pensamento histórico, por meio do qual os sujeitos possuem a experiência do passado e a interpretam como História:

Em resumo, a consciência histórica pode ser descrita como a atividade mental da memória histórica, que tem sua representação em uma interpretação da experiência do passado encaminhada de maneira a compreender as atuais condições de vida e a desenvolver perspectivas de futuro na vida prática conforme a experiência (RÜSEN, 2010, p. 112).

A partir desse pensamento, consideramos, como aponta Matos, que “a capacidade e modos de interpretação da vida, orientadas temporalmente, dependem diretamente do acesso não apenas às experiências, mas também ao saber histórico” (2017, p. 217). Sendo assim, é pela experiência com o passado, juntamente com a aquisição de conhecimentos do campo da ciência

da História que constituímos a consciência histórica.

Segundo Jorge Larrosa Bondiá, a experiência é em primeiro lugar, um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, na qual o sujeito da experiência seria algo como um “território de passagem, como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos” (2002, p. 24). Concebida, assim, como ação transformadora:

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça (BONDÍA, 2002, p. 20).

O autor aludi a experiência à assimilação do mundo pela vivência e também ao modo como atribuímos sentido a esse acontecimento. E adverte para não confundir com aquisição de informação, pois o saber de experiência difere de saber coisas. Nessa perspectiva, o referido autor aponta que “o saber de experiência se dá na relação entre o conhecimento e a vida humana” (BONDÍA, 2002, p. 26). Assim, o conhecimento e a aprendizagem ocorrem pelas vivências. De tal modo, o que nos passa, nos acontece, nos toca, na mesma medida, também nos transforma. Para que essa situação se configure como experiência, se faz necessário um movimento contemplativo e de reflexão. Bondiá assinala, ainda, que somente o sujeito da experiência está aberto a sua própria transformação, rememorando Martin Heidegger, destaca:

[...] fazer uma experiência com algo significa que algo nos acontece, nos alcança; que se apodera de nós, que nos tomba e nos transforma. Quando falamos em “fazer” uma experiência, isso não significa precisamente que nós a façamos acontecer, “fazer” significa aqui: sofrer, padecer, tomar o que nos alcança receptivamente, aceitar, à medida que nos submetemos a algo. Fazer uma experiência quer dizer, portanto, deixar-nos abordar em nós próprios pelo que nos interpela, entrando e submetendo-nos a isso. Podemos ser assim transformados por tais experiências, de um dia para o outro ou no transcurso do tempo (HEIDEGGER, 1987 apud BONDÍA, 2002, p. 25).

A submissão e o tombamento mencionados, remetem à mudança que a experiência insurge. Assim, a conotação de apoderamento do sujeito remete à passionalidade, não à alienante, mas a que permite o experienciar, numa ocorrência que possibilita a abertura ao olhar sensível. Nessa perspectiva, o sujeito desfruta de uma vivência, não como algo que ele tome posse, mas como elemento de transformação singular, de tal modo que, esse sujeito é determinado não por

sua atividade, mas pela abertura para ser transformado pela experiência.

Como meio de apropriação do mundo e como elemento de transformação do sujeito, a experiência consiste numa relação com algo que se experimenta. Nesse seguimento, Bondía noz diz que a palavra experiência surge do latim *experiri*, que significa provar, experimentar, na sequência apresenta origens e definições dessa palavra:

O radical é *periri*, que se encontra também em *periculum*, perigo. A raiz indo-européia é *per*, com a qual se relaciona antes de tudo a ideia de travessia, e secundariamente a ideia de prova. Em grego há numerosos derivados dessa raiz que marcam a travessia, o percorrido, a passagem: *peirô*, atravessar; *pera*, mais além; *peraô*, passar através, *perainô*, ir até o fim; *peras*, limite. Em nossas línguas há uma bela palavra que tem esse *per* grego de travessia: a palavra *peiratês*, pirata. O sujeito da experiência tem algo desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião. A palavra experiência tem o *ex* de exterior, de estrangeiro, de exílio, de estranho e também o *ex* de existência. A experiência é a passagem da existência, a passagem de um ser que não tem essência ou razão ou fundamento, mas que simplesmente “*ex-iste*” de uma forma sempre singular, finita, imanente, contingente. Em alemão, experiência é *Erfahrung*, que contém o *fahren* de viajar. E do antigo alto-alemão *fara* também deriva *Gefahr*, perigo, e *gefährden*, pôr em perigo. Tanto nas línguas germânicas como nas latinas, a palavra experiência contém inseparavelmente a dimensão de travessia e perigo (2002, p. 25).

Dessa forma, toda experiência modifica quem por ela passa. De tal modo, acreditamos que a experiência histórica é ocorrência necessária para o reconhecimento das questões do mundo, para o pensar e agir conscientes, enfim, para o desenvolvimento da capacidade de interpretação da vida.

Nesse âmbito, a experiência se constitui como uma forma de conhecimento, que se confirma por si mesmo, um conhecimento por meio dos sentidos. John Dewey aponta que “os sentidos são os órgãos pelos quais a criatura viva participa diretamente das ocorrências do mundo a seu redor” (2010, p. 88). Logo, “a experiência é o resultado, o sinal e a recompensa da interação entre organismo e meio que, quando plenamente realizada, é uma transformação da interação em participação e comunicação” (2010, p. 88-89).

Nessa perspectiva, destaca-se a dimensão subjetiva da aprendizagem da História, a qual Durval Muniz Albuquerque Júnior entende como indissociável das dimensões da vida humana. Em entrevista concedida a Mauro Dillmann, em 2012, o autor responde sobre a perspectiva do trabalho do historiador, considerando que este deve se aproximar do seu objeto, o humano, com imaginação, intuição e arte:

Se a História é vida, a gente parte do pressuposto que a escrita da História deve buscar abarcar o mais amplamente o que é a vida humana, quer dizer, a História deve estar atravessada por todas as dimensões do humano, por todas as dimensões da vida humana. Durante muito tempo, a historiografia reduziu o humano a algumas de suas dimensões. Ou era o político, ou era o econômico, ou seja, o homem sempre foi reduzido a uma das suas dimensões, e quase sempre ignorou aquilo que é uma dimensão fundamental e que define o próprio humano que é a sensibilidade, que é o sentimento, que é a emoção, que é o afeto. O homem não se define simplesmente pela razão, embora a noção moderna de homem defina o homem pela racionalidade, pela razão, o homem jamais conseguiu ser só razão, jamais conseguiu se limitar à razão. Então, se você pensa que a História é uma das formas de escrita do humano, uma das formas de escrita do que é o homem – a História vai ser vinculada à própria ideia de homem a partir do século XVIII, quando ela passa a ser uma escrita do humano – se ela é uma forma de representar, de escrever o humano, afinal a História trata do passado, mas é do passado humano, o passado que interessa é o passado dos homens. E os homens devem ser tratados, devem ser pensados na sua múltipla dimensão. Então, se a História quer se aproximar efetivamente de uma escrita da vida dos homens, tem que abordar as diferentes dimensões dessa vida humana (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2012, p. 276).

Essa concepção da História considera o homem como objeto central do conhecimento histórico e permite “o retorno do estudo da sensibilidade, do sentimento, das emoções já praticada no tempo de Heródoto, de Aristóteles e Platão e que fora dizimada nos tempos da modernidade” (COSTA, 2008, p. 106). Assim, a “História vem se tornando um ramo da estética, aproximando-se da arte, da literatura, do cinema, da fotografia, da música” (COSTA, 2008, p. 106).

É a partir da experiência histórica que os sentimentos, as emoções, os desejos traduzem de forma sensível a realidade. Afirma Pesavento, que o conhecimento sensível opera como uma forma de reconhecimento da realidade, que parte do íntimo de cada indivíduo (2005). Nesse sentido, as sensibilidades seriam:

[...] as formas pelas quais indivíduos e grupos se dão a perceber, comparecendo como um reduto de representação da realidade através das emoções e dos sentidos. Nesta medida, as sensibilidades não só comparecem no cerne do processo de representação do mundo, como correspondem, para o historiador da cultura, àquele objeto a capturar no passado, à própria energia da vida. Sensibilidades se exprimem em atos, em ritos, em palavras e imagens, em objetos da vida material, em materialidades do espaço construído. Falam, por sua vez, do real e do não real, do sabido e do desconhecido, do intuído ou pressentido ou do inventado. Sensibilidades remetem ao mundo do imaginário, da cultura e seu conjunto de significações construído sobre o mundo. Mesmo que tais representações sensíveis se refiram a algo que não tenha existência real ou comprovada, o que se coloca na pauta de análise é a realidade do sentimento, a experiência sensível de viver e enfrentar aquela representação. Sonhos e medos, por exemplo, são realidades enquanto sentimento, mesmo que suas razões ou motivações, no caso, não tenham consistência real (PESAVENTO, 2003, p. 58).

Sendo assim, a experiência sensível é uma forma de apreensão do mundo, pelo prisma da subjetividade, que oferece possibilidades de apreensão do passado e dos seus significados. Pesavento, atenta para as marcas de historicidade - imagens, palavras, textos, sons, práticas - nomeadas de evidências do sensível, as quais necessitam de uma reeducação do olhar “Em suma, as sensibilidades estão presentes na formulação imaginária do mundo que os homens produzem em todos os tempos” (PESAVENTO, 2003, p. 58). Nesse âmbito, Marcus Aurelio Taborda de Oliveira comenta que:

Claro, se o conhecimento do passado é sempre indireto, se dá pelo tatear em terreno escorregadio, na busca de preencher lacunas que permitam nossa interação com a experiência de outros tempos, com a vida de homens e mulheres que pensavam e viviam diferentes de nós, então isso só é possível pela aproximação permitida pelos registros das sensibilidades passadas deixados em toda sorte de material empírico (2018, p. 127-128).

No que diz respeito, a imagem como evidência do sensível, a fotografia nesta investigação, foi abordada como instrumento para as vivências e experiências com o passado e portanto, para a aprendizagem histórica.

Na imagem fotográfica, o enquadramento significa o processo pelo qual se obtêm uma imagem, a seleção de um recorte sobre determinado ângulo e com determinados limites. É atividade da moldura, é o abrir de uma janela numa relação do olho da câmara fotográfica com o cenário. É também um recurso para que o fotógrafo possa indicar a seleção que fez e com isso revelar o campo de seu interesse. Assim, a fotografia não é apreendida apenas pela sua visualidade, mas também pelos seus significados e sentidos não aparentes.

Dessa forma, a noção de passado não depende apenas de fontes escritas e, assim sendo, a fotografia deve ser também entendida como documento, que associado a outros registros, permite novas interpretações e se transformam em certidões visuais (PAIVA, 2004).

As imagens fotográficas, enquanto expressões de realidades vividas anteriormente, remetem ao conjunto de significações tecidas acerca do mundo e possibilitam produzir conhecimento, a partir da interpretação dos registros de uma determinada sociedade. Dessa forma, articular o olhar para as diferentes produções humanas permite uma experiência sensível do mundo.

Nesse sentido, o olhar é determinante para nossa compreensão de mundo. É na experiência pessoal do olhar que manifestamos nossos valores e a compreensão que temos do

mundo que nos cerca e no qual estamos inseridos. Portanto, são abrangentes as palavras de Ana Mae Barbosa, quando afirma:

Que o olhar, a visão, registre o que se vê do modo mais preciso possível é requisito indispensável ao aprendizado efetivo, pois olhar está intrinsecamente vinculado a descobrir, instruir, educar e aprender-descobrimo-se sozinho tanto quanto for possível. Olhar é aprender. A precisão da observação (descoberta) está intimamente ligada com o grau efetivo do aprendizado (2014, p.101).

Olhar é um ato de aprendizagem, uma experiência pessoal e intransferível, carregada de associações, impressões e informações que determinam nossa compreensão de mundo. Segundo John Berger “ver precede as palavras” (1999, p. 9). Assim, antes de aprender a falar, os sujeitos comunicam-se pela visão. No entanto, afirma o autor “Só vemos aquilo que olhamos.” (1999, p. 10), e nesse sentido, olhamos estabelecendo relações com outras coisas e conosco.

Há uma distinção semântica entre olhar e ver. Diferente de ver, que é a capacidade física de captar as informações luminosas, o olhar, da ordem do invisível, é construído por desejos, sentimentos e percepções. Olhar indica o ato de fixar os olhos em alguma coisa ou situação, criando identificação e reconhecimento através do que sentimos, sabemos e vivenciamos.

Algumas definições do Dicionário Houaiss da língua portuguesa: “fitar os olhos em; observar; encarar; notar” (2009) podem ser confundidas com o ato de ver. No entanto, ver é físico, rápido, abstraído, intencional, da ordem do visível. Através da luminosidade do mundo nossos olhos podem ver, pois o ato de ver está relacionado às capacidades físicas da visão. Diz-nos John Dewey que “até a criança aprende cedo que é pela luz que o mundo se torna visível. Apreende-o assim que liga o apagamento das cenas à sua frente ao fechamento dos olhos” (2010, p. 412). Ver, então, é agir mecanicamente sem objetivo de desvendar a realidade, já o olhar estabelece uma relação de conhecimento por meio do sentido da visão e é resultado da nossa percepção, das nossas emoções, das nossas experiências.

O olhar é determinado não só pelo que vemos, mas também pelo que sabemos sobre o que vemos, pelo que sentimos e também pelo que desejamos. Depende não só de nossas capacidades fisiológicas, mas resulta das experiências individuais vividas e sentidas. Para além do sentido físico da visão, o olhar nos projeta a uma experiência sensível e relaciona-se com a contemplação e com o ato de pensar, se conforma em função das relações culturais e emocionais dos sujeitos.

O olhar nessa proposta é abordado como possibilidade de uma experiência com o passado.

Já que, “ler uma imagem historicamente é mais do que apreciar o seu esqueleto aparente, pois ela é construção histórica em determinado momento e lugar, e quase sempre foi pensada e planejada” (SARDELICH, 2006, p. 457). Nesse sentido, a fotografia pode auxiliar na apreensão do visível e também do invisível. No espaço museológico, como objeto carregado de informações, constitui-se elemento provocativo de reflexões.

A fotografia como fonte de reconstrução da História nos direciona ao conhecimento das produções humanas, e considera os registros deixados pelo homem como uma experiência sensível do mundo, que proporciona experiências e interpretações, permitindo a percepção de seus significados.

Nesse sentido, mencionamos a percepção não apenas como a captação visual dos acontecimentos, mas tal como entende Allen Hurlbult:

A percepção não é um processo fotográfico. Ao contrário, é uma complexa operação que consiste em reunir e ajustar as informações visuais e compará-las com o vasto mosaico de nossas imagens mentais – uma espécie de busca nos arquivos imaginários dos objetos que vimos antes e que já conceituamos (1996, p. 138).

No embate diário vemos muito e absorvemos pouco, pois a vida acelerada, o acúmulo de informações e estímulos agem sobre nós de forma a afetar nossa percepção sobre as coisas ao nosso redor. Com a aceleração, as coisas nos escapam, fragmentam-se. Ainda que imersos em um mundo visual, difícil, no entanto, assimilá-lo na sua totalidade.

Vivemos numa era de imagens que nos chegam de forma cada vez mais acelerada, em fluxo diverso, contínuo e crescente. A forma coetânea de vida é permeada por vasto repertório imagético, produzido desde os espaços da arte, da comunicação, da publicidade, dentre outros, disponível de formas diversas e mediado por elaborados recursos tecnológicos. Sobre as proporções do fluxo da imagem na vida cotidiana, Jacques Aumont reflete:

As imagens, isso é inegável, há mais de 100 anos multiplicaram-se quantitativamente em proporções impressionantes e sempre crescentes. Além disso, percebemos que essas imagens invadem nossa vida cotidiana, que seu fluxo não pode ser contido. Donde o sentimento difundido de que vivemos na verdade a era da imagem, a ponto de profetas mais ou menos inspirados anunciarem regularmente, com regozijo ou tristeza, a morte da escrita (1993, p. 314).

As invenções surgidas a partir do século XIX alteraram as relações humanas,

representando uma intensa modificação no comportamento e no processo de percepção visual e sensorial da sociedade. Walter Benjamin discorre sobre o comportamento humano frente aos contínuos estímulos:

Entre os inúmeros gestos de comutar, inserir, acionar, etc., especialmente o ‘click’ do fotógrafo trouxe consigo muitas consequências. Uma pressão do dedo bastava para fixar um acontecimento por um tempo ilimitado. O aparelho como que aplicava ao instante um choque póstumo. Paralelamente às experiências ópticas desta espécie, surgiam outras táteis, como as ocasionadas pela folha de anúncio dos jornais, e mesmo pela circulação na cidade grande. O mover-se através do tráfego implicava uma série de choques e colisões para cada indivíduo. Nos cruzamentos perigosos, inervações fazem-no estremecer em rápidas sequências, como descargas de uma bateria. Baudelaire fala do homem que mergulha na multidão como em um tanque de energia elétrica. E, logo depois, descrevendo a experiência do choque, ele chama esse homem de ‘um caleidoscópio dotado de consciência’. Se, em Poe, os pedestres lançam olhares ainda aparentemente despropositados em todas as direções, os pedestres modernos são obrigados a fazê-lo para se orientar pelos sinais de trânsito. A técnica submeteu, assim, o sistema sensorial a um treinamento de natureza complexa (1995, p. 124-125).

No contexto das sociedades industrializadas, de ritmo acelerado, de grande fluxo de informações, o ser humano é continuamente estimulado, a saturação dos constantes estímulos, provoca entorpecimento dos sentidos e acarreta em profundas alterações sensoriais. Os atos automáticos e impessoais, característicos da contemporaneidade, acionam relações pouco afetivas e favorecem a superficialidade e a invisibilidade das coisas. A respeito disso, Janice Theodoro discorre que o “homem pode também viajar muito, tirar muitas fotografias, sem ver o mundo. É a cegueira contemporânea” (2013, p. 50).

A cegueira é característica de uma sociedade pretensamente onisciente, que muito vê e pouco assimila. Na metáfora da cegueira refletimos acerca das possibilidades do olhar sensível na educação, particularmente do aprendizado da História, de seus sentidos e significados. A partir dessas reflexões, analisamos a possibilidade da constituição de uma dimensão estética do aprender pautada no olhar sensível.

O exercício do olhar sobre o passado nos situa em relação à existência e à essência das coisas e sobre a nossa própria existência. É na experiência pessoal do olhar que manifestamos nossos valores e a percepção que temos do mundo que nos cerca e no qual estamos inseridos.

Nesse sentido, a percepção, segundo Dewey, significa uma troca ativa e alerta com o mundo, uma interpenetração completa entre o eu e o mundo dos objetos e acontecimentos:

[...] perceber, é mais do que reconhecer. Não identifica algo presente em termos de um passado desvinculado dele mesmo. O passado se transpõe para o presente, expandindo e aprofundando no conteúdo deste último. Ai se ilustra a tradução da pura continuidade do tempo externo para a ordem e organização vitais da experiência (2010, p. 91).

Logo, a possibilidade de percepção pela experiência caracteriza uma aprendizagem significativa, ampliando a compreensão da realidade na sua dimensão histórica e estética. O experienciar também é constitutivo da arte, reflete Dewey que “Por ser a realização de um organismo em suas lutas e conquistas em um mundo de coisas, a experiência é a arte em estado germinal. Mesmo em suas formas rudimentares, contém a promessa da percepção prazerosa que é a experiência estética” (2010, p. 84).

Assim, podemos entender a experiência como uma forma de conhecimento e de percepção do sensível. Eis o que aproxima a Arte e a História, nesta proposta: a experiência. O experienciar alcança uma dimensão estética da aprendizagem, a qual projeta um olhar sensível sobre o conhecimento. E, se “a história é a formação de um olhar, uma forma de olhar o mundo, de se comportar, de se posicionar no mundo” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2008, p. 2), a Arte também o é.

Nesse sentido, diversas pedagogias, discorre Albuquerque Júnior, operam no campo social para que cada ser humano efetive a aprendizagem do passado e estabeleça com ele uma dada relação, não apenas cognitiva, imaginativa, simbólica, mas também afetiva:

Ao apreendermos e aprendermos o passado não apenas temos com ele uma relação racional, mas também estabelecemos com ele uma relação emocional, emotiva, afetiva que [...] advém muito das próprias condições sociais e pessoais nas quais fizemos esse aprendizado (2013, p. 151).

Dessa forma, as fotografias possibilitam aos sujeitos, experiências visuais, estéticas, afetivas e históricas conformando-se em um campo de experiências sensíveis. Kossoy cita George Brassai quando se refere ao caráter híbrido da fotografia:

A fotografia tem um destino duplo...Ela é a filha do mundo do aparente, do instante vivido, e como tal guardará sempre algo do documento histórico ou científico sobre ele; mas ela é também filha do retângulo, um produto das belas-artes, o qual requer o preenchimento agradável ou harmonioso do espaço com sinais em preto e branco ou em cores. Neste sentido, a fotografia terá sempre um pé no campo das artes gráficas e nunca será suscetível de escapar deste fato (BRASSAI in: KOSSOY, 1989, p. 32).

Nessa perspectiva, tendo graduação em Artes, como não poderia deixar de ser, no âmbito do mestrado essa formação influencia e atinge as propostas aqui expostas e assim como a fotografia, também me incluo com o “pé no campo das artes”. Dessa forma, além de abordar as aprendizagens históricas pelo olhar sensível para fotografias “documento histórico”, “produto das belas-artes”, a apreciação pelas artes gráficas e suas aplicações também incidem nas elaborações desse trabalho, ao propor como ferramenta de aprendizagem um dispositivo que requer procedimentos de composição formal e estética.

De início, a intenção era elaborar um catálogo, um produto do desenho gráfico⁹⁴, com as fotografias selecionadas do acervo, como um meio de estruturar e dar forma à comunicação. Assim, a partir do ordenamento estético-formal, os elementos visuais e descritivos das imagens comporiam um catálogo digital com vistas à viabilização do acesso aos acervos e seus conteúdos.

A Fototeca Municipal Ricardo Giovannini é um museu que guarda e preserva documentos fotográficos de natureza físico-química, por constituírem material delicado, o acesso ao seu acervo é permitido somente aos profissionais que atuam na instituição. As reproduções do acervo podem ser acessadas pela comunidade, através de solicitações devidamente justificadas, ou através das ações educativas e exposições promovidas pelo museu. Assim, a elaboração de instrumentos educativos que possibilitem a visualização das imagens do acervo, bem como permitam o conhecimento do seu conteúdo informativo, conforma possibilidade de democratização do acesso aos documentos fotográficos.

Nesse sentido, ao propor a elaboração de um catálogo com uma seleção de imagens fotográficas históricas, oriundas do acervo da Fototeca pretendia-se ampliar a visibilidade do mesmo e as possibilidades de experiências com o passado. No entanto, no momento da qualificação, a sugestão de desenvolvimento de um aplicativo projetado para dispositivos móveis, mantém a pretensão inicial e ainda amplia suas possibilidades educacionais.

A partir daí, a proposta do aplicativo evoluiu e projetou-se trabalhar com as fotografias e sua geolocalização⁹⁵. Nessa elaboração, o usuário ao situar-se em determinada localização espacial, receberia um alerta, informando tratar-se de um ponto ativo do app, no qual o seu acionamento, por meio do reconhecimento espacial, permitiria “abrir” a fotografia selecionada do

⁹⁴ Desenho gráfico ou Design gráfico é uma área do conhecimento projetada para comunicar por meio de elementos visuais diferentes conceitos e ideias, através de técnicas formais.

⁹⁵ Geolocalização significa o posicionamento que define a localização de um objeto em um sistema determinado de coordenadas. Disponível em: <<https://queconceito.com.br/geolocalizacao>>. Acesso em: 29 de dez. 2018.

acervo da Fototeca, correspondente a essa localização. De tal modo, a partir do presente seria possível acessar uma imagem do passado.

Nesse ínterim, buscamos auxílio do setor de tecnologia da FURG para viabilizar o desenvolvimento do aplicativo, não obtendo tal subsídio partimos para a produção independente. Portanto, precisamos buscar outras formas de viabilização desse produto, já que a localização espacial demandaria conhecimentos técnicos, os quais não possuímos e nem conseguimos o suporte necessário.

Verificando as possibilidades para elaboração de um ambiente de aprendizado interativo, tivemos conhecimento de várias aplicações para a realidade aumentada, uma tecnologia que abrange muitas possibilidades imersivas, através de técnicas computacionais. O usuário dessa tecnologia pode ver a realidade integrada a imagens geradas por computador, pela projeção de dados e informações adicionais ao ambiente real.

A apresentação dessa aplicação nos foi transmitida por Luana Monique Delgado Lopes, uma bibliotecária, que desenvolve sua pesquisa de mestrado nessa área, na qual a proposta de aplicação da realidade aumentada em livros, tem o intuito de estimular a leitura, através da interatividade proporcionada pelo recurso. Diante disso, verificamos as formas de elaborar um aplicativo com a proposta de inserção de fotografias atuais e fotografias que compõem o acervo da Fototeca.

Considerando que, cada vez mais os aparatos tecnológicos estão inseridos no cotidiano e admitem finalidades diversas, vislumbramos a possibilidade de desenvolver atividades de incentivo e motivação para o usuário do museu, integrando as novas tecnologias da informação e comunicação (TIC's).

Conforme Lopes et al, a propagação dos computadores e da internet e o advento de novas tecnologias da informação e comunicação vêm ocorrendo muito rapidamente, causando transformações nos hábitos e fazeres sociais de forma constante (2017). Do mesmo modo, mudaram também as formas de registro, disseminação e aquisição do conhecimento humano.

É importante pensar, então, em maneiras de proporcionar o acesso ao conhecimento, coerentes com as mudanças ocorridas pela disseminação desses recursos. Dessa forma, propostas que aliam conteúdos com a tecnologia são oportunidades para promover o conhecimento e propagá-lo. Nessa perspectiva, as potencialidades proporcionadas pelos recursos tecnológicos estimulam a imaginação e possibilitam que o conhecimento seja construído dentro de um

contexto interativo.

Para que o museu consiga ampliar o fomento das aprendizagens históricas, há de se considerar as mudanças nas práticas sociais, concernentes ao conhecimento humano. Com a disseminação dos computadores, da internet e o surgimento das TIC's, essas instituições devem estar em consonância com as exigências e anseios do seu público.

Oferecendo caminhos educacionais em consonância com o desenvolvimento das tecnologias, muitos museus já utilizam desse recurso, como o Detroit Institute of Arts, um dos maiores museus dos Estados Unidos. A exemplo das experiências proporcionadas pela instituição, a visualização do sarcófago de uma múmia egípcia, permite aos visitantes conferir o esqueleto da múmia dentro do caixão e também obter informações sobre as tradições do funeral no Antigo Egito (fig. 11).

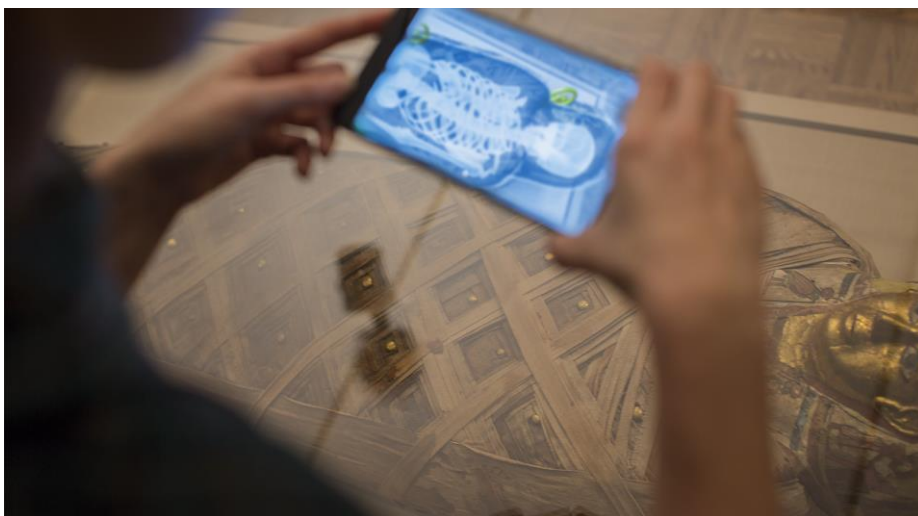


Figura 11: Experiência com RA no Detroit Institute of Arts.

Fonte: www.dia.org/lumin.

Permitindo integração e interatividade, as experiências com RA proporcionam aos sujeitos envolvidos, a imersão em um ambiente de aprendizagem colaborativo e ativo. Nessa situação, o usuário é estimulado à exploração e à interação, atuando de forma participativa e autônoma.

Assim, a utilização da realidade aumentada na educação pode proporcionar novos ambientes de aprendizado. Com o desenvolvimento de equipamentos móveis, como tablets, smartphones e óculos interativos o campo de aplicação da RA torna-se cada vez mais amplo e se estende a várias áreas do conhecimento. Essa tecnologia permite que se desenvolvam os

conteúdos e formas usuais didáticas, acrescentado, elementos adicionais que podem ser textos, animações, vídeos, imagens, gráficos, sons. Dessa forma, verifica-se uma contribuição para uma maior interação e autonomia no processo de aprendizagem, pois que:

[...] os sistemas usualmente utilizados em *m-learning*, como os referidos sistemas móveis de comunicação, podem, quando integrados com conteúdos de RA, potenciar as observações e explorações de campo porque se pode explicar a Realidade observada com a adição (Aumentada) de conteúdos virtuais adicionais (vídeos explicativos, esquemas, desenhos tridimensionais, entre outros) (COIMBRA; CARDOSO; MATEUS, 2013, p. 21).

A R A combina o ambiente real com elementos virtuais⁹⁶. Ronald Azuma a define como uma experiência imersiva que sobrepõe elementos virtuais ao ambiente real circundante, gerando a ilusão de que esses objetos virtuais existem nesse espaço. E as diferencia, na medida que, enquanto a Realidade Virtual substitui completamente a visão do usuário do mundo real, a Realidade Aumentada a complementa (2018). Nesse sentido:

A RA difere da realidade virtual na medida em que utiliza elementos virtuais para complementar as informações que percebemos do mundo real, isto é, aumenta a realidade em vez de substituí-la inteiramente em um ambiente virtual, e assim torna-se possível expandir a percepção e interação, e aperfeiçoa a análise e tomada de decisão do usuário sobre eventos do mundo real (SOUZA et al., 2016, p. 793).

Dessa forma, a combinação de real e virtual deve proporcionar uma experiência significativa, utilizando tanto componentes reais, quanto virtuais. De forma que os acréscimos da realidade aumentada venham complementar o poder que é inerente à própria realidade para formar um novo tipo de experiência que é mais convincente do que ou o conteúdo virtual ou a realidade por si mesmos (AZUMA, 2015).

Nessa percepção, o uso da Realidade Aumentada pode se fazer presente em distintas aplicações educacionais, como a já citada pesquisa de Luana Lopes que trata da aplicação desse recurso em um livro impresso como forma de inovação das práticas de leitura. De tal modo, há muitas possibilidades para utilização desse recurso tecnológico, o que nos fez pensar, no desenvolvimento de um produto no âmbito da aprendizagem histórica. Buscando alternativas

⁹⁶ O termo virtual origina do latim *virtus*, que significa virtude, força, potência. No âmbito da informática e da tecnologia refere-se à realidade construída através de sistemas ou formatos digitais. O filósofo e antropólogo francês Pierre Lévy considera virtual aquilo que existe apenas em potência e não em ato (2011).

para a elaboração de um aplicativo que proporcionasse, de forma interativa, o acesso às imagens fotográficas do passado, a Realidade Aumentada mostrou-se uma possibilidade de feitura.

Partimos, então, para o processo de criação, o que nos fez refletir sobre as elaborações necessárias para o devido funcionamento do aplicativo. Para tal, buscamos compreender as necessidades desse processo, que de modo geral, “exige hardware de captura de informações, software para geração de elementos em tempo real e hardware para representar estes elementos no ambiente onde são inseridos” (SOUZA et al., 2016, p. 794).

Portanto, utilizamos câmara fotográfica para realização das imagens atuais, computador para edição das mesmas e também para o armazenamento das imagens disponibilizadas em CD pela Fototeca, na etapa de captura de informações. Para a geração dos elementos virtuais, utilizamos os sites Vuforia⁹⁷ e Unity⁹⁸, nessa fase contamos com todo o suporte de Luana Lopes, que além de nos apresentar as possibilidades tecnológicas, muito contribuiu com ideias, publicações e na concretização do app com o recurso de RA.

Sendo nossa intenção, utilizar imagens da atualidade como referência para a posição das fotografias do passado, necessitamos elaborar um meio de acesso as mesmas, o qual permitisse ao público a sua visualização e a interatividade. Dessa forma, desenvolvemos um livreto que será disponibilizado no blog da Fototeca Municipal⁹⁹, e também com possibilidade de impressão e disponibilização por meio de mídias digitais. O livreto é uma publicação com a apresentação das fotografias atuais de espaços urbanos, que compõe a Cidade do Rio Grande, constitui uma forma de interatividade com fotografias realizadas em outros tempos e que fazem parte do acervo de um museu, adicionadas pela tecnologia de realidade aumentada, nessa proposta.

Os conteúdos desenvolvidos com recurso da tecnologia de RA, nesse trabalho podem ser acessados por dispositivos móveis, como telefones e tablets, a partir do contato com o livreto. Dessa forma, a publicação conforma-se num dispositivo comunicacional e educacional, pois que, além da possibilidade de divulgação e visibilidade para o acervo fotográfico da instituição museológica, constitui uma forma de apropriação do conhecimento histórico.

É essencial entender que o funcionamento do sistema em RA (fig. 12) se constitui na apresentação de um marcador (imagem que serve como referência para a posição do objeto virtual) no campo visual da câmera. Logo, o sistema, através de um aplicativo, detecta e rastreia

⁹⁷ <https://www.vuforia.com/>

⁹⁸ <https://unity3d.com/pt>

⁹⁹ <http://fototecariogrande.blogspot.com/>

os marcadores, projetando os objetos virtuais sobre a marca, e este por sua vez pode ser visualizado simultaneamente ao ambiente pelo usuário via tela do dispositivo. Um marcador geralmente é uma imagem geométrica que serve como um código e, também, uma referência para a posição e orientação da câmera (MACEDO; SILVA; BURIOL, 2016).

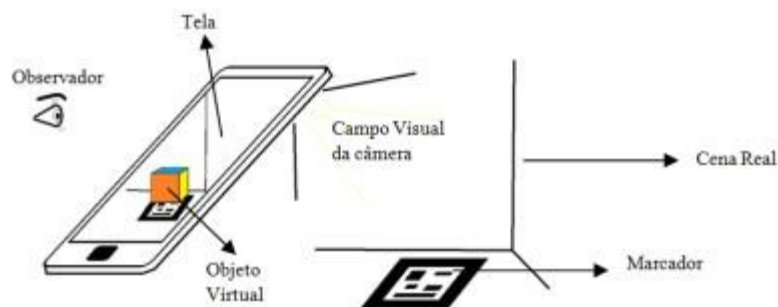


Figura 12: Funcionamento da Realidade Aumentada em dispositivos móveis.
Fonte: MACEDO; SILVA; BURIOL, 2016.

Assim, considerando que a visualização dos elementos adicionais, no caso da RA baseada em marcações ocorre no momento que o dispositivo móvel reconhece as marcas estabelecidas, concebemos que uma forma de proporcionar uma experiência histórica, com objetos de museu, especificamente com fotografias, deveria oferecer situações, nas quais fossem possíveis observar a mudanças temporais e espaciais. De tal modo, oportunizamos a visualização de fotografias elaboradas na atualidade, que funcionam como marcadores para o reconhecimento da câmera do dispositivo, assim que reconhecidas pelo aplicativo, a projeção de outra fotografia na tela conforma a experiência, na qual é possível a partir de uma imagem do presente, conhecer uma fotografia do passado que teve sua ocorrência no mesmo espaço ou em situação semelhante.

Dessa forma, selecionamos 17 imagens que compõem o acervo da Fototeca, as quais serviram de base para captar imagens atuais nos mesmos locais de origem das mesmas. Consideramos que as fotografias selecionadas deveriam proporcionar o entendimento da transposição do tempo, através das mudanças pelas quais a cidade e seus habitantes conformam. Assim, as fotografias disponibilizadas pela Fototeca para essa pesquisa, apresentam prédios históricos, ruas, praça, pessoas, evidências da conformação do espaço urbano ao longo dos tempos.

Contamos com o aporte de Cláudia Dorneles, uma fotógrafa, que prontamente se

disponibilizou a auxiliar no registro e edição das imagens que se integrariam as já selecionadas e também disponibilizou do seu acervo uma imagem em vista aérea (fig.13). Assim, além da qualificação dos equipamentos de captura, câmara e lentes apropriadas, as competências dessa profissional, desde o olhar à edição das imagens, enriqueceu significativamente a finalização do produto. Sendo assim, através de um termo de doação (Anexo D), a referida fotógrafa cedeu tais imagens para essa pesquisa.



Figura 13- Vista aérea Mercado Público. Rio Grande, 2014.
Fonte: Arquivo Cláudia Dorneles.

A partir dessas imagens do passado e presente, partimos para a inserção no programa computacional, de forma a constituir uma experiência com a sobreposição de tempos. Também trabalhamos na elaboração do livreto, de modo que o layout¹⁰⁰ (Anexo A) conformasse composição formal e estética, inerentes ao objetivo do produto: uma experiência histórica. Nesse sentido, utilizamos as imagens da atualidade como marcadores para o acesso às fotos do museu. As sobreposições de tempos ocorrem ao contatar as fotografias que remetem ao passado. Assim, através do aplicativo que faz a varredura nas referidas fotografias, outras 17 imagens podem ser visualizadas, adicionadas à realidade.

Ponderando que os objetos produzidos em outros tempos são suportes para experiências

¹⁰⁰ No âmbito das Artes Gráficas, o layout consiste num esboço ou rascunho que apresenta a estrutura física de um produto gráfico (livro, folheto, cartaz).

na atualidade, apresentamos imagens fotográficas como elementos potenciais para uma atividade interativa. Dessa forma, selecionamos primeiramente as imagens fotográficas do acervo da Fototeca, para serem projetadas pela aplicação da RA. A partir dessa triagem, verificamos as possibilidades de captação de imagens fotográficas para atuarem como marcadores, de forma a constituir uma experiência que possibilitasse a interação entre o passado e o presente.

Nessa proposta de interatividade com imagens da atualidade, oportunizamos uma experiência com realidade aumentada, proporcionando o acesso às fotografias, que compõem o acervo da Fototeca Municipal Ricardo Giovannini. Para a imersão nesta vivência basta o usuário instalar o aplicativo que será disponibilizado através de um link¹⁰¹ e de um QR code¹⁰² (fig.). Logo, ao abrir o aplicativo e apontar a câmera para as imagens com indicação, é iniciada uma varredura para o reconhecimento dos marcadores, que são referenciais para a projeção da informação virtual.



Figura 14 - Código para instalação do aplicativo.

Fonte: arquivo pessoal.

Assim sendo, o resultado final do produto voltado ao ensino de História, proposto nesse trabalho de conclusão de mestrado, apresenta um livreto digital, com inserção em RA, facilmente acessada por dispositivos móveis com sistema operacional Android.

Considerando que, os dispositivos móveis estão presentes no cotidiano da maioria das pessoas e que a experiência proposta aqui, não requer habilidades específicas no âmbito da tecnologia computacional, buscamos elaborar um instrumento para a promoção e democratização do conhecimento, ao fornecer a possibilidade de acesso a conteúdos históricos, que com

¹⁰¹ No âmbito da informática, um *link* é um encaminhamento para um elemento, documento ou site, nesse caso, para a instalação do aplicativo. O aplicativo pode ser instalado através do seguinte *link*:

<https://drive.google.com/file/d/16zl4qKufTDSbkiH5Rr1a_gZMXoLKpT7b/view?usp=drivesdk>.

¹⁰² QR code é um código de barras bidimensional que possibilita o escaneamento por telefones celulares equipados com câmera. Nessa proposição, o código é convertido em um acesso para a instalação do aplicativo.

facilidade podem ser acessados em situações diversas.

Nesse âmbito, pretendemos oportunizar experiências com objetos de museu, tornando-os virtuais, na medida que, são adicionados a um objeto real, no caso aqui, inseridos num livreto.

A incorporação de elementos virtuais no mundo real apresenta uma dimensão singular, pois “Os objetos virtuais exibem informações que o usuário não pode detectar diretamente com seus próprios sentidos” (SOUZA et al., 2016, p. 793). Nessa proposição, o usuário do aplicativo, visualiza um objeto de museu, sem a presença física nesse espaço, mas, numa possibilidade de interação a partir de um folheto. Desse modo, utilizar esse recurso para as aprendizagens oferece oportunidades de interação do usuário com esses objetos, promovendo a participação e autonomia nesse processo.

Assim, novamente mencionamos Azuma, quando o mesmo destaca que a combinação de real e virtual deve propiciar uma experiência significativa, de forma que a adição da realidade aumentada possa complementar a própria realidade, conformando um novo tipo de experiência que é mais persuasiva do que a realidade por si própria ou o conteúdo virtual por si mesmo (Azuma, 2015).

Dessa forma, ansiamos que, ao proporcionar uma experiência interativa com objetos produzidos em outros tempos, possamos promover o conhecimento histórico e a visibilidade para o acervo da Fototeca, destacando as potencialidades das ações museais e sua importância no âmbito da educação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há uma escrita que se oculta sobre outra, mas que deixa traços; há um tempo que se escoou mas que deixou vestígios que podem ser recuperados. Há uma superposição de camadas de experiência de vida que incitam ao trabalho de um desfolhamento, de uma espécie de arqueologia do olhar, para a obtenção daquilo que se encontra oculto, mas que deixou pegadas, talvez imperceptíveis, que é preciso descobrir¹⁰³.

Sandra Pesavento

Tal qual um palimpsesto¹⁰⁴, as várias camadas de escritas da História incitam o seu desfolhar, pois que, as sobreposições que a integram conformam-se em resquícios que assim o permitem. O palimpsesto, nessa proposta, é representativo das várias camadas indeléveis que constituem a História.

Com origem no grego, a palavra palimpsesto que significa “raspado de novo” (CAUDURO, 2000, p. 135) surgiu no século V a.c., após a adoção do pergaminho para o uso da escrita. Assim, a escrita antecedente era apagada através da raspagem dos caracteres ou ocorria sua descoloração por meios químicos, para a sobreposição de novos escritos. Segundo informa Pesavento, os palimpsestos se apresentavam como os pergaminhos que exibiam a escrita sucessiva de textos superpostos, nos quais a raspagem de um não apagava totalmente os caracteres antigos dos outros precedentes, que se mostravam, ainda visíveis, possibilitando uma recuperação (2004).

Analogamente aos palimpsestos, material antigo de escrita, a História se constitui de várias camadas, do presente e de tempos passados. Nesse sentido, a História se apresenta como um manuscrito medieval, que é reescrito constantemente. Constituída de várias camadas, resultantes da sobreposição de tempos. Tal qual o palimpsesto, deixa marcas, revela uma superfície tangível, mas possibilita também outras leituras, que incitam o seu desfolhamento.

Nessa direção, entendemos que os resquícios, os rastros que compõem tais camadas podem ser acessados, permitindo experiências com o passado e prospecções para o futuro. Concebendo as diferentes apreciações possíveis, Borges comenta:

¹⁰³ PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Com os olhos no passado**: a cidade como palimpsesto. In: Revista Esboços - Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UFSC; v. 11, n. 11, 2004.

¹⁰⁴ Durante a Idade Média, devido à escassez e o elevado custo do pergaminho foi adotada a prática de reutilização deste material para novas escritas, o texto antigo era apagado para que um novo fosse escrito. Continuamente essa prática era repetida e, por vezes o texto antigo deixava suas marcas, assim, o palimpsesto acumulava a escrita de vários textos, de vários tempos.

Conhecer essa multiplicidade de mundos, de interesses materiais e simbólicos, equivale a conceber o real como cenário mutável que está sempre em processo de formação. É perceber como homens e mulheres de diferentes épocas se apropriam de seu passado, conjugam-no com seu presente e apontam saídas para seu futuro (2011, p. 112).

Relembrando os questionamentos que permearam essa pesquisa: partimos do princípio que a percepção dos indivíduos como sujeitos históricos se dá a partir das experiências de cada um com o entorno, inclusive nos espaços museológicos, nas possibilidades de buscar uma relação mais próxima com o passado, e, se nos dispomos a percebê-lo através de uma observação mais atenta e de vivenciá-lo com mais interesse e profundidade. A partir daí, buscamos refletir sobre como uma instituição museológica, com acervo fotográfico, mobiliza e promove experiências com o passado.

Por meio dessas reflexões, investigamos a possibilidade da constituição de uma dimensão estética do aprender pautada no olhar sensível mobilizado pelos objetos expostos no museu, nesse caso pelas fotografias do Acervo da Fototeca Municipal Ricardo Giovannini.

Já faz um tempo que a fotografia foi incorporada à pesquisa histórica. Como vimos no início desse trabalho, as novas possibilidades metodológicas defendidas pelos fundadores dos *Annales* permitiram que os estudos históricos transpusessem os limites documentais de um conhecimento alcançado especificamente com documentos verbais. A pluralização das fontes passou a considerar as várias formas de produção da humanidade como possibilidade de acesso à compreensão do passado. Assim, a imagem fotográfica conformou-se em possibilidade para as aprendizagens históricas.

Considerada como uma das fontes mais preciosas para o conhecimento do passado, como bem aponta Kossoy, tratando-se de um conhecimento de aparências, pois as imagens guardam em si apenas indícios, a face externa de histórias que não se mostram, mas que podemos desvendar (2007). Nesse sentido, a fotografia se constituiu como documento, fonte, “matéria do conhecimento histórico” (BORGES, 2011, p. 11).

De tal modo, os documentos fotográficos e sua crescente utilização como objeto e fonte de estudo da História, nas instituições museológicas propiciam significativas aprendizagens, assunto que discutiremos no segundo capítulo. Sobre os objetos no contexto museológico, Cândido assinala:

Objetos comuns e anônimos, frutos do trabalho humano e vestígios materiais do

passado, correspondem às condições e circunstâncias de produção e reprodução de determinadas sociedades ou grupos sociais. Na natureza latente desses objetos, há marcas específicas da memória, reveladoras da vida de seus produtores e usuários originais. Mas nenhum atributo de sentido é imanente, sendo vão buscar no próprio objeto o seu sentido. Para que responda às necessidades do presente e seja tomado como semióforo, é necessário trazê-lo para o campo do conhecimento histórico e investi-lo de significados. Isto pressupõe interrogá-lo e qualificá-lo, decodificando seus atributos físicos, emocionais e simbólicos como fonte de pesquisa. Assim, dentro do contexto museológico, em especial o expositivo, o objeto se ressemantiza em seu enunciado, alcançando o status de documento (2006, p. 32).

Portanto, o objeto, no contexto museológico, é portador de sentidos e significados distintos dos quais se originou, e apresenta-se como possibilidade de investigação e estudo, assumindo a condição de bem museal. No entanto, oportunizar a aproximação ao seu conteúdo informativo requer a viabilização do acesso aos acervos e seus conteúdos. Através de experiências que privilegiem a aprendizagem, o museu deve proporcionar aos seus públicos:

[...] o acesso a uma formação voltada para o contato com os espaços museológicos, que os estimulem a olhar criticamente, a ler os objetos e os espaços, a identificar as mensagens subentendidas, a perceber o discurso oculto na expografia, a criar novos significados, relações, narrativas (FIGURELLI, 2001, p. 119).

Assim sendo, como objeto de museu, a fotografia se constitui como possibilidade de leitura do mundo, acionando uma forma de conhecimento:

A imagem fotográfica é o relê que aciona nossa imaginação para dentro de um mundo representado (tangível e intangível), fixo na sua condição de registro documental do mundo visível, do aparente, porém moldável de acordo com nossas imagens mentais, nossas fantasias e ambições, nossos conhecimentos e ansiedades, nossas realidades e nossas ficções (KOSSOY, 1998, p. 46).

Nesse sentido, Kossoy entende que na mente do receptor, a imagem fotográfica ultrapassa o fato que representa. O conteúdo das imagens impacta a cada um, de forma distinta e é nesse sentido, que uma vez assimiladas em nossas mentes, as mesmas deixam de ser estáticas, tornando-se dinâmicas e fluídas e mesclando-se ao que somos, pensamos e fazemos (1998).

Dessa forma, a recepção das imagens ocorre de forma diferente para cada sujeito, constituindo distintas experiências. Na perspectiva de compreensão da experiência, como uma forma de conhecimento do mundo, recorreremos a Bondía:

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (2002, p. 24).

Como meio de apropriação do mundo e como elemento de transformação do sujeito, a experiência conforma uma situação singular, que requer, como já sugerimos, uma observação mais atenta, como forma de vivenciá-la com mais interesse e profundidade. Assim, o experienciar estende-se a uma ocorrência que possibilita a abertura ao olhar sensível.

Nessa perspectiva, como abordado no terceiro capítulo, destaca-se a dimensão estética da aprendizagem da História, uma forma de conhecimento por meio dos sentidos. Segundo Oliveira, “a sensibilidade não é uma reação passiva dos sujeitos – individuais ou coletivos – aos influxos do meio externo. Antes, é resultado da ação ou da reação dos sujeitos a todo tipo de afetação dos sentidos, sendo, pois, uma faculdade ativa” (2018, p. 125). É a partir desse entendimento, que “[...] a experiência dá lugar a outras formas de ver, conhecer e sentir o mundo, e sobre ele atuar” (OLIVEIRA, 2018, p. 125). Portanto, indivíduos e grupos podem ser afetados de maneira que sua experiência gere uma transformação.

É nesse âmbito, que a constituição de uma dimensão estética do aprender pautada no olhar sensível, mobilizado pelos objetos expostos no museu, não se trata da mera apresentação dos mesmos, em espaços expositivos e nas ações educacionais, mas na concepção de um discurso em aberto, que permite distintas leituras, diferentes modos de provocar reflexões e que, de fato, adquire seu sentido na interação com o público. Assim, Julião entende que isso significa conceber as ações museais como “projeto sempre em construção, destinado não a mostrar a História, mas a sugerir e permitir a compreensão, ainda que provisória e incompleta, de aspectos do passado e das sociedades” (2006, p. 105). A autora segue dizendo que:

Compreendendo o prolongamento do olhar como possibilidade de aquisição de conhecimento, somente a atitude investigativa, indutora de reflexão, pode conduzir a percepções que ultrapasse o mero objeto. Trata-se de ampliar a compreensão a realidade humana, na sua dimensão social, histórica e existencial (JULIÃO, 2006, p. 106).

Neste sentido, o potencial educativo dos museus consiste na reflexão que podem suscitar

os objetos, por meio da abertura para experiências históricas. É nessa perspectiva, que Cândido comenta que o objeto não apenas deixa de figurar como coisa utilitária, mas, que migra do campo ideológico que o consagra como relíquia, raridade ou curiosidade, destinado a fazer lembrar acontecimentos, para o âmbito cognitivo, tornando-se suporte de informação, propiciando, assim, a construção do conhecimento (2006, p. 99). Assim, ao possibilitar a interação dos sujeitos com as fotografias do acervo da Fototeca, propicia-se o acesso aos vestígios que constituem as várias camadas da História, permitindo o seu desfolhar. Dessa forma, a experiência atribui sentido ao conhecimento histórico, que é a formação da consciência histórica.

Nessa concepção, “a consciência histórica atua de modo efetivo, com uma interpretação do passado que produz orientação temporal para o agir humano em sua vida prática” (SADDI, 2016, p. 121). É nesse âmbito, que as interpretações do passado operam sobre os sujeitos de modo não só a compreenderem o presente, bem como a vislumbrar ações futuras e, além disso, a motivarem-se para o agir. É a partir dessa percepção, que Rösen entende a consciência histórica como a forma pela qual os sujeitos possuem a experiência do passado e a interpretam como História (2010).

É pela conscientização histórica que o sujeito percebe e interpreta as informações que o mundo oferece de forma reflexiva e crítica. É dessa forma, que ocorre a sua integração como sujeito do processo de construção da História. Afirma Delgado, que os sujeitos construtores da História são “todos que anonimamente ou publicamente deixam sua marca, visível ou invisível no tempo em que vivem, no cotidiano de seus países e também na história da humanidade” (2010, p. 56).

Ao propiciar experiências com a musealia são oportunizados os subsídios para a compreensão como ser historicamente situado no tempo e no espaço. De tal modo, os museus constituem espaços dinâmicos, deixando de ser entendidos como lugares inertes e de acúmulos de objetos:

De modo bastante visível os museus estão em movimento e já não são apenas casas que guardam marcas do passado, são territórios muito mais complexos, são práticas sociais que se desenvolvem no presente e que estão envolvidas com criação, comunicação, afirmação de identidades, produção de conhecimentos e preservação de bens e manifestações culturais. (NASCIMENTO JÚNIOR; CHAGAS, 2006, p. 12).

Dessa forma, entendemos os museus não como lugares inacessíveis, ou como nos disse

Atallah como um cofre que se perdeu o segredo (2018), mas antes como locais propícios a vivências enriquecedoras, como lugares de memória, onde os rastros deixados pela humanidade podem ser acessados, interpretados pela experiência individual e partilhados com a coletividade.

Nesses espaços, os sujeitos podem se identificar como construtores da História, entendendo “o tempo presente como mudança, como algo que não era, que está sendo e que pode ser diferente” (RAMOS, 2004, p. 21). Permitindo a compreensão das conexões temporais, instrumentalizando os sujeitos na competência interpretativa do mundo, os museus se oferecem ao exercício do conhecimento crítico, de forma que os indivíduos possam valorizar a si como responsáveis pela História, agindo de forma consciente em suas escolhas e decisões. Sendo assim a sensibilização para esses espaços se faz de suma importância, já que apropriar-se de um olhar consciente para a sociedade e para si mesmo é atuar de forma crítica pela vida:

Para assumir seu caráter educativo, o museu coloca-se, então, como o lugar onde os objetos são expostos para compor um argumento crítico. Mas só isso não basta. Torna-se necessário desenvolver programas com o intuito de sensibilizar os visitantes para uma maior interação com o museu. Não se trata da simples "formação de platéia", a valorização do museu como forma de criar "cultura mais refinada". Antes de tudo, objetiva-se o incremento de uma educação mais profunda, envolvida com a percepção mais crítica sobre o mundo do qual fazemos parte e sobre o qual devemos atuar de modo mais reflexivo (RAMOS, 2004, p. 20).

Concordamos com a avaliação do referido autor, de que se faz necessário desenvolver propostas com o intuito de sensibilizar os visitantes para uma maior interação com o museu. Nessa direção, investigamos a possibilidade de sensibilização a partir de um produto com funcionalidade tanto educativa, quanto comunicativa. Assim, finalizamos a escrita dessa dissertação pensando na elaboração de um material que permitisse aprendizagens e também possibilitasse divulgar e expandir a visibilidade das atividades realizadas pela Fototeca.

Nesse sentido, pretende-se que o produto funcione no âmbito educacional e também para fins de divulgação, atraindo olhares mais atentos para as potencialidades do museu. De tal modo, optamos pela utilização de um recurso tecnológico interativo, de forma a permitir que os sujeitos tenham autonomia e busquem uma relação mais próxima com a musealia. Voltado ao ensino de História, através da adição de fotografias que conformaram a cidade no passado, a elaboração de um material didático interativo visa a atratividade e a interação a partir da aplicação de realidade aumentada ao produto desenvolvido: um livreto digital. A escolha dessa tecnologia, se deu

principalmente pela possibilidade da oferta de experiências significativas, que complementam através de informações virtuais, os elementos da realidade.

Segundo Lopes et al., a realidade aumentada é auxiliar na complementação do mundo real. Através da adição de componentes virtuais (gerados por computador), como sons, imagens e vídeos ao ambiente real, os objetos físicos reais e objetos virtuais coexistem no mesmo espaço do mundo real. Na RA a combinação de objetos reais e virtuais no ambiente real; a interatividade em tempo real e o alinhamento dos objetos reais e virtuais uns com os outros, colocando-os no mesmo plano, são as características desse sistema (2018), que permite enriquecer a experiência do usuário por meio da utilização de ferramentas tecnológicas.

É no sentido de oportunizar o enriquecimento da experiência com os objetos de museu que buscamos a interatividade nessa proposição. A possibilidade de conhecimento do passado, a partir de imagens do presente visa também incitar a percepção através do olhar sensível, como forma de um reconhecimento de si e da sociedade na qual se vive pois, “sem o ato de pensar sobre o presente vivido, não há meios de construir conhecimento sobre o passado” (RAMOS, 2004, p. 21).

Não obstante, sem o conhecimento do passado, nos faltam elementos para a compreensão das questões do presente. Dessa forma, recursos que promovem o conhecimento histórico são possibilidades para a compreensão do ser no mundo. Pois que, no entendimento de Boschi a História, com nossa concordância ou sem ela, é parte do cotidiano e nos ensina a viver (2007).

Portanto, levando-se em consideração as possibilidades oferecidas pela tecnologia e as necessidades e demandas da sociedade em uma era de conteúdos informacionais, operamos de forma a potencializar as atividades que a Fototeca já realiza no âmbito educacional, buscando maximizar a visualização de imagens do acervo e a percepção como sujeitos históricos.

Em suma, vemos os museus como lugares que estimulam experiências transformadoras. Nessa proposta, tratamos de uma instituição museológica com acervo fotográfico, que mobiliza e promove experiências com o passado. Reconhecendo todas as ações e possibilidades educativas que a Fototeca proporciona, buscamos contribuir de forma a potencializar a visibilidade para esse espaço de memória da Cidade do Rio Grande.

Diante disso, esperamos que as reflexões apontadas neste trabalho possam contribuir para um melhor entendimento da nossa experiência no mundo mediada pela aprendizagem da História no âmbito das sensibilidades.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fontes Primárias:

BRASIL. Lei das Diretrizes e Bases da Educação Brasileira (LDB 9394/95).

BRASIL. Parâmetros Curriculares nacionais: história. Brasília, DF: MEC/SEF, 1998.

BRASIL. Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto dos Museus e dá outras providências. Diário Oficial da União (DOU). Seção 1. p. 1 - 4. 15/01/2009. Disponível em: <<http://www.jusbrasil.com.br/diarios/429889/dou-secao-1-15-01-2009-pg-1>>. Acesso em: 15 out. 2018.

Referências

AFONSO, Almerindo Janela. **Sociologia da Educação não-escolar**: reatualizar um objecto ou construir uma nova problemática? In: Esteves, J. e Stoer, S.R. (Orgs.). A Sociologia na Escola: professores, educação e desenvolvimento. Porto; Afrontamento, 1992.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **Brincando de ir ao passado**: entrevista com prof. Dr. Durval Muniz. Revista Territórios & Fronteiras, Cuiabá, vol. 5, n. 2, jul./dez. 2012. Entrevista concedida a Mauro Dillmann.

_____. **História**: métier e prazer. Entrevista concedida a Jânio Gustavo Barbosa e Olívia Moraes de Medeiros Neta. Revista Espacialidade, v.1, n.0, 2008. Disponível em: <<http://cchla.ufrn.br/espacialidades/v1n0/entrevista.pdf>>. Acesso em: 05 ago. 2018.

_____. **Pedagogias da saudade**: a formação histórica de consciências e sensibilidades saudosistas. A vida e o trabalho do poeta e professor português António Corrêa d'Oliveira. Revista História Hoje, v. 2, nº 4, p. 149-174, 2013.

ALMEIDA, Adriana Mortara; VASCONCELLOS, Camilo de Almeida. **Por que visitar museus**. In: BITTENCOURT, Circe (Org.). O saber histórico na sala de aula. São Paulo, Contexto, 2010.

_____. **Públicos**. In: CADERNO da Política Nacional de Educação Museal. Brasília, DF: IBRAM, 2018.

ARGAN, Giulio Carlo. **A história da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ATALLAH, Gianne Zanella. **Fototeca Municipal Ricardo Giovannini** Memórias revividas através do Acervo Fotográfico. Disponível em: <<http://www.eeh2012.anpuh->

rs.org.br/resources/anais/18/1346388441_ARQUIVO_ArtigoAnpuhFMRG2012.pdf>. Acesso em: 08 ago. 2018.

_____. **Fototeca Municipal Ricardo Giovannini:** museu de fotografias da cidade do Rio Grande. Rio Grande, 07 ago. 2018. Entrevista concedida a Daiane dos Santos Piassarollo. [A entrevista encontra-se transcrita em anexo nesta dissertação].

AUMONT, Jacques. **A imagem.** Campinas, SP: Papyrus, 1993.

AZUMA, Ronald. **Location-Based Mixed and Augmented Reality Storytelling.** Chapter 11 in the book *Fundamentals of Wearable Computers and Augmented Reality*, 2nd Edition, Woodrow Barfield, editor. CRC Press, Aug. 2015. pp. 259-276. Disponível em: <<https://www.ronaldazuma.com/publications.html>> Acesso em: 14 dez. 2018.

AZUMA, Ronald. **Making Augmented Reality a Reality.** Proceedings of OSA Imaging and Applied Optics Congress (San Francisco, CA, 25-29 June 2017). Disponível em: <<https://www.ronaldazuma.com/publications.html>> Acesso em: 14 dez. 2018.

BACK, Angela Cristina Di Palma; CAROLA, Carlos Renato; RABELO, Giani (Orgs.). **Educação, linguagem e memória:** um livro e muitas histórias. Criciúma, SC: UNESC, 2014.

BARBOSA, Ana Mae. **Ensino da arte:** memória e história. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BARCA, Isabel. **Aula Oficina:** do Projeto à Avaliação. In. Para uma educação de qualidade: Atas da Quarta Jornada de Educação Histórica. Braga, Centro de Investigação em Educação (CIED)/ Instituto de Educação e Psicologia, Universidade do Minho, p. 131-144, 2004.

BARTHES, Roland. **A câmara clara:** nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos.** São Paulo: Perspectiva, 1993.

BAUMAN, Zygmunt. **Ensaio sobre o conceito de cultura.** Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. 8. ed. Traduzido por Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin, São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. **Sobre Alguns Temas em Baudelaire.** In: BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo - Obras Escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, p. 103-150, 1995.

BERGER, John. **Modos de ver.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BELOTTO, Heloísa Liberalli. **Arquivos permanentes:** tratamento documental. 4.ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

BEZERRA, Holien Gonçalves. **Ensino de História:** conteúdos e conceitos básicos. In: KARNAL, Leandro (Org.). *História na Sala de Aula: Conceitos, Práticas e Propostas*. São Paulo: Contexto, p. 37-48, 2013.

BITTENCOURT, Circe (Org.). **O saber histórico na sala de aula**. 11.ed. São Paulo: Contexto, 2010.

BLOCH, Marc. **Apologia da História ou ofício do historiador**. Traduzido por André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BOAVENTURA, Edivaldo M. **Metodologia da pesquisa:** monografia, dissertação, tese. São Paulo: Atlas, 2004.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a Experiência e o Saber de Experiência**. Revista Brasileira de Educação, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, jan./abr. 2002.

BORGES, Maria Eliza Linhares. **História & Fotografia**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

BOSCHI, Caio César. **Por que estudar História?** São Paulo: Ática, 2007.

BUENO, Silveira. **Minidicionário da língua portuguesa**. São Paulo: FTD, 2000.

BURKE, Peter. **A Escola dos Annales (1929-1989):** a Revolução Francesa da historiografia Traduzido por Nilo Odalia. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1997.

_____. **O que é História Cultural?** 2.ed. Traduzido por Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.

BRULON, Bruno. **Os objetos de museu, entre a classificação e o devir**. Informação & Sociedade: Estudos, v. 25, n. 1, p. 25-37, 2015.

_____. **Provocando a Museologia:** o pensamento geminal de Zbynek Z. Stránský e a Escola de Brno. An. mus. paul., vol.25, n.1, São Paulo, Jan./Apr.2017.

CADERNO da Política Nacional de Educação Museal. Brasília, DF: IBRAM, 2018.

CADERNO de diretrizes museológicas 1. 2.ed. Brasília: Ministério da Cultura / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/ Departamento de Museus e Centros Culturais, Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/ Superintendência de Museus, 2006.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANABARRO, Ivo dos Santos. **Fotografia, história e cultura fotográfica:** aproximações. In: Estudos Ibero-Americanos. PUCRS, v. XXXI, n. 2, p. 23-39, dez. 2005.

CÂNDIDO, Maria. Inez. **Documentação Museológica**. In: Caderno de Diretrizes Museológicas I, 2.ed. Belo Horizonte: Governo de Minas Gerais, 2006.

CANNEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica**: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

CAUDURO, Flávio. **Design Gráfico & pós-modernidade**. Porto Alegre: Revista FAMECOS nº13, 2000.

CHAGAS, Mário De Souza. **Em busca do documento perdido**: a problemática da construção teórica na área da documentação. Cadernos de Sociomuseologia, [S.l.], v. 2, n. 2, 2009.

_____. **Museália**. Rio de Janeiro: J C Editora, 1996.

CHARTIER, Roger. **Escutar os mortos com os olhos**. Estudos Avançados (online), São Paulo, v. 24, n. 69, p. 6-30, 2010. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142010000200002&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 18 set. 2018.

CHICARELI, Larissa Salgado; ROMEIRO, Kauana Candido. **Museu e ensino de História: pensar o museu como local de conhecimento e aprendizagem**. Revista Confluências Culturais, v. 3, n. 2, set. 2014.

COELHO, Cláudio Novaes Pinto; PERSICHETTI, Simonetta. Benjamin, **O Método da Compreensão e as Imagens Dialéticas**. Líbero (FACASPER), v. 19, p. 55-62, 2016.

COIMBRA, Teresa, CARDOSO, Teresa, MATEUS, Artur. **Realidade Aumentada em Contextos Educativos: Um Mapeamento de Estudos Nacionais e Internacionais**. Educação, Formação & Tecnologias - ISSN 1646-933X, América do Norte, 6, dez. 2013. Disponível em: <<http://eft.educom.pt/index.php/eft/article/view/391/189>>. Acesso em: 14 dez. 2018.

COSTA, Ana Paula do Amaral; COUGO JUNIOR, Francisco Alcides. **Olhares sobre a educação: a fotografia no ensino de História**. Disponível em: <<http://repositorio.furg.br/handle/1/588>>. Acesso em: jul. 2017.

COSTA, Cléria Botelho da. **HISTÓRIA E SENSIBILIDADES**. Rev. Mosaico, v.1, n.1, p.106-108, jan./jun. 2008.

CULLEN, Gordon. **Paisagem urbana**. Lisboa: Edições 70, 1996.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. **História oral**: memória, tempo, identidades. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

DESVALLÉES, André, MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de Museologia**. Traduzido por BRULON, Bruno; CURY, Marília Xavier. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura,

2013.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DRUMOND, Maria Cecília de Paula. **Prevenção e conservação em museus**. In: Caderno de Diretrizes Museológicas I, 2.ed. Belo Horizonte: Governo de Minas Gerais, 2006.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 12.ed. Campinas: Papirus, 2009.

FABRIS, Annateresa (Org.). **Fotografia**. Usos e funções no século XIX. 2. ed. Texto e Arte, volume 3. São Paulo: Edusp, 1998.

FARIAS, Agnaldo. **A arte e sua relação com o espaço público**. In: Boletim arte na escola, Porto Alegre, n.16, 1997.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio da língua portuguesa**. Curitiba: Positivo, 2010.

FERREZ, Helena Dodd. **Documentação museológica: teoria para uma boa prática**. Estudos de Museologia. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Departamento de Promoção, p. 65-74, 1994.

FIGURELLI, Gabriela Ramos. **Articulações entre educação e museologia e suas contribuições para o desenvolvimento do ser humano**. Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio | MAST, vol. 4, n 2, 2011.

FILIPPI, Patrícia de; LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Como tratar coleções de fotografias**. São Paulo: Arquivo do Estado: Imprensa Oficial, 2002.

FONSECA, Selva Guimarães. **Fazer e ensinar História**. Belo Horizonte: Dimensão, 2009.

_____. **História local e fontes: uma reflexão sobre saberes e práticas de ensino de História**. Revista História Oral, v.9, n.1, p. 125-141, jan./ jun. 2006.

FURASTÉ, Pedro Augusto. **Normas técnicas para o trabalho científico: Explicação das Normas da ABNT**. 17 ed. Porto alegre: Dáctilo Plus, 2013.

MOREIRA, Gilberto Passos Gil. **Os museus do Brasil estão bem vivos** A importância dos baús abertos da nossa memória afetiva. In: Política nacional de museus: relatório de gestão 2003-2006 / Ministério da Cultura, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Departamento de Museus e Centros Culturais. Brasília: MinC/IPHAN/DEMU, 2006.

GONH, Maria da Glória. **Educação não-formal e cultura política**. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Os museus e a cidade**. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Org.). Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 2003.

HEDGECOE, John. **Curso de fotografia**. Círculo do Livro S.A.. São Paulo, 1980.

HILLMAN, James. **Cidade e Alma**. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

HOUAISS, Antonio e VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HUMBERTO, Luis. **Fotografia: universos e arrabaldes**. Rio de Janeiro: FUNARTE, Núcleo de Fotografia, 1983.

HURBULT, Alen. **Layout: o design da página impressa**. São Paulo: Nobel, 1996.

PORTAL DO INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. **Os museus**. Disponível em: <<http://www.museus.gov.br/os-museus/>>. Acesso em: 27 out. 2018.

IBRAM – INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. **Subsídios para a Elaboração de Planos Museológicos**. Brasília: Ibram, 2016. Disponível em: <<http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2017/08/SubsidiosPlanosMuseologicos.pdf>>. Acesso em: 27 out. 2018.

JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. Traduzido por Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1996.

JULIÃO, Letícia. **Apontamentos sobre a História do Museu**. In: Caderno de Diretrizes Museológicas I, 2.ed. Belo Horizonte: Governo de Minas Gerais, 2006.

_____. **Museu, patrimônio e história: cruzamentos disciplinares**. In: Anais do XVI ENANCIB-Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, v. 1. p. 1-15, João Pessoa, outubro, 2015. Disponível em: <<http://www.ufpb.br/evento/index.php/enancib2015/enancib2015/paper/viewFile/3135/1206>>. Acesso em: 02 set. 2018.

KARNAL, Leandro (Org.) **História na sala de aula: conceitos, práticas e propostas**. 6.ed. São Paulo: Contexto, 2013.

KOSSOY, Boris. **A fotografia como fonte histórica: introdução à pesquisa e interpretação das imagens do passado**. São Paulo: Museu da Indústria, Comércio e Tecnologia de São Paulo, 1980.

_____. **Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)**. São Paulo: instituto Moreira Salles, 2002.

_____. **Fotografia & história**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. **Fotografia e memória:** reconstituição por meio da fotografia. In: SAMAIN, Etienne (Org.) **O Fotográfico.** São Paulo: Hucitec, 1998.

_____. **Os tempos da Fotografia:** O efêmero e o perpétuo. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

_____. **Realidades e ficções na trama fotográfica.** 4.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

LE GOFF, Jacques. **História e memória.** 7.ed. São Paulo: Ed. da Universidade Estadual de Campinas, 2013.

LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de família:** leitura da fotografia histórica. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1993.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** 2 ed. Traduzido por Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2011.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade.** São Paulo: Martins Fontes, 1997.

LOPES, Luana Monique Delgado; et al. **Jogos digitais como recurso de incentivo à leitura:** uma revisão sistemática. *RENTE: Novas Tecnologias na Educação*, v. 15, Nº 2, dezembro, 2017.

_____; VIDOTTO, Kajiana Nuernberg Sartor; POZZEBON, Eliane. **Realidade Aumentada como recurso de incentivo à leitura:** uma revisão sistemática. In: DE BONA; Aline Silva; LOPES, Luana Monique Delgado (Org.). *A educação e suas múltiplas possibilidades em tempos atuais: temas e diversidades de formação.* Curitiba: CRV, 2018.

LOWENTHAL, David. **Como Conhecemos o Passado.** Projeto História (17). São Paulo: EDUC, 1998.

LUCHESI, Terciane. **Modos de fazer História da Educação:** pensando a operação historiográfica em temas regionais. *Revista História da Educação*, v. 18, Nº. 43, mai.-ago. 2014.

MACALOSSI, Ângela Marina. **Fotografia e memória:** o acervo Inah Emil Martensen nas décadas 1940- 1950. Dissertação, 2012. Universidade Federal de Pelotas, Instituto de Ciências Humanas Programa de Pós-graduação em memória social e patrimônio cultural, 2012.

MACEDO, Alex de Cassio; SILVA, João Assumpção da; BURIOL, Tiago Martinuzzi. **Usando Smartphone e Realidade aumentada para estudar Geometria espacial.** *Novas Tecnologias na Educação*, v. 14 Nº 2, dez. 2016.

MANINI, Miriam Paula; PAIVA, Larissa Falcomer. **A fotografia como documento em arquivos brasileiros:** os casos do arquivo nacional e do arquivo público do distrito federal. *Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação*, v. 11, 2010.

MASCARO, Cristiano. **Bar, New York City, 1955-6.** In: MAMMI, Lorenzo; SCHWARCZ, Lilia M. (Org.). *8 x Fotografia: ensaios.* São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

MATOS, Júlia Silveira. **Da Escola dos Annales à História Nova:** propostas para uma leitura teórica. Revista Expedições: Teoria da História & Historiografia V. 4, Nº.1, Jan./Jul. 2013.

_____. **Ensino de História e aprendizagem histórica:** diálogos com Paulo Freire. Rev. Eletrônica Mestr. Educ. Ambient. E-ISSN 1517-1256, Edição especial XIX Fórum de Estudos: Leituras de Paulo Freire, p. 212-224, junho, 2017.

_____; SENNA, Adriana Kivanski de. **História oral como fonte:** problemas e métodos. Historiae: revista de história da Universidade Federal do Rio Grande, v. 2, p. 95-108, 2011.

MAUAD, Ana Maria. **Através da imagem:** fotografia e História – interfaces. Tempo. Rio de Janeiro, vol. 1, p. 73-98 dez. 1996.

_____. **Como nascem as imagens?** Um estudo de história visual. História: Questões & Debates, Curitiba, n. 61, p. 105-132, jul./dez. 2014a. Editora UFPR.

_____. **Fotografia e História:** possibilidades de análise. In: Maria Ciavatta; Nilda Alves. (Org.). A Leitura de Imagens na Pesquisa Social: História, comunicação e Educação. 1 ed. São Paulo: Cortez, v. 1, p. 19-36, 2004.

_____. **Fotografia pública e cultura visual em perspectiva histórica.** Revista Brasileira de História da Mídia. Porto Alegre/ São Paulo, v.2, nº 2, p.11-20, jul./dez. 2013.

_____. (Org.). **Fotograficamente, Rio a cidade e seus temas** [livro eletrônico]. Niterói, RJ: PPGHistória-LABHOI-UFF/FAPERJ, 2016. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/28083524-Fotograficamente-rio-a-cidade-e-seus-temas-ana-maria-mauad-organizadora.html>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

_____. **Olhos para ver e conhecer:** fotografia e os sentidos da história. In: GAWRYSZEWSKI, Alberto. Imagem em debate. Londrina: Eduel, 2014.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. **A história cativa da memória?** Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais, Revista Instituto de Estudos Brasileiros. São Paulo, p. 9-24, 1992.

_____. **Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares.** In. Revista Brasileira de História, São Paulo, ANPUH / Humanitas Publicações, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.

_____. **O Museu e o Problema do Conhecimento.** In: Anais do IV Seminário sobre Museus-Casas: Pesquisa e Documentação. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, p. 17-48, 2002.

MICHELON, Francisca Ferreira. **Fotografia e Memória em acervos e arquivos.** Disponível em: <<https://simpufpel.files.wordpress.com/2010/09/mesa-fotografia-e-acervos.pdf>>. Acesso em: 10 ago. 2018.

MONTEIRO, Charles. **A pesquisa em História e Fotografia no Brasil: notas bibliográficas.** Anos 90, Porto Alegre, v. 15, n. 28, p.169-185, dez. 2008.

_____. **Pensando sobre História, Imagem e Cultural Visual.** In: São Paulo, Unesp, v. 9, n. 2, p. 3-16, jul./dez. 2013.

MUSTARDO, Peter; KENNEDY, Nora. **Preservação de fotografias: métodos básicos para salvar suas coleções.** In: Cadernos técnicos de conservação fotográfica 2 [organização do Centro de Conservação e Preservação Fotográfica da Funarte]. 3. ed. v. 2, Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

NASCIMENTO JÚNIOR, José do; CHAGAS, Mário. **Museus e política: apontamentos de uma cartografia.** In: Caderno de Diretrizes Museológicas I, 2.ed. Belo Horizonte: Governo de Minas Gerais, 2006.

NERY, Olivia Silva. **A invisibilidade na materialidade: as pontes de memória nos objetos de Lyuba Duprat.** 2015. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural. UFPel, Pelotas, 2015.

NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares.** Traduzido por Yara Aun Khoury. In: Projeto História. PUC, São Paulo, nº 10, p. 7-28, dez. 1993.

OLIVEIRA, Marcus Aurelio Taborda de. **Educação dos sentidos e das sensibilidades: entre a moda acadêmica e a possibilidade de renovação no âmbito das pesquisas em história da educação.** Hist. Educ. (Online), Porto Alegre, v. 22 n. 55 maio/ago. 2018, p. 116-133.

PAIVA, Eduardo França. **História & Imagens.** 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PAULITSCH, Vivian da Silva. **Rheingantz: uma vila operária em Rio Grande.** Rio Grande. Editora da FURG, 2008.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **As imagens e o outro.** In: NOVAES, Adauto (Org.). O desejo. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Funarte, p. 471-481, 1990.

_____. **Arte & Cidade.** In: MIRANDA, Danilo. (Org.). Arte Pública. São Paulo: SESC, 1998.

_____. **Paisagens urbanas.** São Paulo: Ed. SENAC-SP, Ed. Marca D'Água, 1996.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias.** In: Dossiês: Cidades. Revista Brasileira de História, vol. 27, nº 53, jun. 2007.

_____. **Com os olhos no passado: a cidade como palimpsesto.** In: Revista Esboços - Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UFSC; v. 11, n. 11, 2004.

_____. **História do Rio Grande do Sul.** Porto Alegre: Mercado Aberto. 1985.

- _____. **História e história cultural.** Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- _____. **HISTÓRIA, MEMÓRIA E CENTRALIDADE URBANA.** Rev. Mosaico, v.1, n.1, p.3-12, jan./jun. 2008.
- _____. **Muito além do espaço:** por uma história cultural do urbano. In: Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV vol. 8, n. 16, 1995.
- _____. **República Velha Gaúcha:** charqueadas, frigoríficos e criadores. Porto Alegre: Movimento, 1984.
- _____. **Sensibilidades no tempo, tempo das sensibilidades.** Nuevo Mundo Mundos Nuevos [En ligne], Colloques, mis en ligne le 04 février 2005. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/nuevomundo/229>>. Acesso em: 02 jun. 2018.
- _____. **Trabalhadores e Máquinas:** Representações do Progresso. Anos 90. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.
- PINSKY, Jaime. **As primeiras civilizações.** São Paulo: Contexto, 2011.
- _____; PINSKY, Carla Bassanezi. **O que e como ensinar? Por uma História prazerosa e consequente.** In: KARNAL, Leandro (Org.) História na sala de aula: conceitos, práticas e propostas. 6.ed. São Paulo: Contexto, p.17-36. 2013.
- POE, Edgar Allan. **O homem da multidão.** Porto Alegre: Paraula, 1993.
- POSSAMAI, Zita Rosane (Org.). **Leituras da cidade.** Porto Alegre: Evangraf, 2010.
- _____. **Leituras da cidade:** educação para o patrimônio urbano. Disponível em: <<http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais2011/trabalhos/pdf/Zita%20Rosane%20Possamai.pdf>>. Acesso em: 09 ago. 2018.
- _____. **Olhares cruzados:** interfaces entre história, educação e museologia. MUSEOLOGIA & INTERDISCIPLINARIDADE Vol. III, nº6, mar. Abr., 2015.
- RAMOS, Francisco Régis Lopes. **A danação do objeto: o museu no ensino de história.** Ed. Argos: Chapeco, 2004.
- _____; SILVA FILHO, Antonio Luiz Macedo. **Cultura e memória:** os usos do passado na escrita da história. Fortaleza: Núcleo de Documentação Cultural-UFC, 2011.
- REDDIG, Amalhene Baesso. **Museus Catarinenses e a infância:** memórias e coleções. In: Educação, linguagem e memória: um livro e muitas histórias. BACK, Angela Cristina Di Palma, CAROLA, Carlos Renato, RABELO, Giani. Criciúma: Universidade do Extremo Sul Catarinense, 2014.

RONDINELLI, Rosely Curi. **O documento arquivístico ante a realidade digital: uma revisão conceitual necessária.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.

ROCHA, Helenice. **A presença do passado na sala de aula de História.** In: MAGALHÃES, Marcelo [et Al.] (Org.). *Ensino de História: usos do passado, memória e mídia.* Rio de Janeiro: Editora FGV, p. 33-52, 2014.

RÜSEN, Jörn. **Teoria da história: uma teoria da história como ciência.** Trad. de Estevão C. de Rezende Martins. Curitiba: Editora UFPR, 2015.

SADDI, Rafael. **O Estado de Suspensão na aprendizagem histórica: a força estética do conhecimento histórico na instauração de um momento sublime de consciência histórica.** *Revista História Hoje*, v. 5, nº 9, p. 113-130, 2016.

SAINT-HILLAIRE, Auguste de. **Viagem ao Rio Grande do Sul, 1820-1821.** Traduzido por Leonam de Azeredo Penna. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1974.

SALLES, Filipe. **Breve História da Fotografia.** Disponível em: <http://www.miniweb.com.br/Artes/artigos/Hist%F3ria_fotografia.pdf>. Acesso em: jun. 2017.

SAMAIN, Etienne (Org.). **O fotográfico.** São Paulo: Hucitec, 1998.

SANTAELLA, Lucia. **Leitura de imagens.** São Paulo: Melhoramentos, 2012.

_____. **Os três paradigmas da imagem.** In: *O fotográfico.* Etienne Samain (Org.). São Paulo: Hucitec, 1998.

_____; NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia.** São Paulo: Iluminuras, 2008.

SARDELICH, Maria Emilia. **Leitura de imagens, cultura visual e prática educativa.** In: *Cadernos de Pesquisa*, vol. 36, nº 128, São Paulo: Fundação Carlos Chagas, p. 451-472, 2006.

SCHMIDT, Maria Auxiliadora; BARCA, Isabel; MARTINS, Estevão de Rezende (Org.). **Jörn Rüsen e o Ensino de História.** Curitiba: Ed. UFPR, 2010.

SENNÁ, Adriana Kivanski de. **A instituição matrimonial: os casamentos em Rio Grande (1889-1914).** Rio Grande: Fundação Universidade Federal do Rio Grande, 2001.

SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes Von; PARK, Margareth Brandini; FERNANDES, Renata Sieiro. **Educação não-formal: cenários da criação.** Campinas: UNICAMP, 2001.

SONTAG, Susan. **Ensaio sobre a fotografia.** Rio de Janeiro: Arbor, 1983.

SOUGEZ, Marie-Loup. **História da Fotografia.** Traduzido por Lourenço Pereira. Lisboa: Dinalivro, 1996.

SOUZA et al. **A realidade aumentada na apresentação de produtos cartográficos.** Bol. Ciênc. Geod., sec. Artigos, Curitiba, v. 22, n 4, p.790 - 806, out - dez, 2016.

TEIXEIRA, Vanessa Barrozo. **A lente da memória:** Releitura do acervo fotográfico da Fototeca Municipal Ricardo Giovannini nas décadas de 1930 até 1950. 2010. Monografia apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Museologia. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2010.

_____; RIBEIRO, Diego Lemos. **A musealização da memória fotográfica riograndina.** Biblos: Revista do Instituto de Ciências Humanas e da Informação, v. 26, n.1, p.97-114, jan./jun. 2012.

THEODORO, Janice. **Educação para um mundo em transformação.** In: KARNAL, Leandro (Org.). História na Sala de Aula: Conceitos, Práticas e Propostas. São Paulo: Contexto, p. 49-56, 2013.

THIESEN, Beatriz Valladão. **Invisibilidade, memória e poder:** a identidade imigrante e a construção da paisagem da cidade – Rio Grande (RS). In: MÉTIS: história & cultura - v. 8, n. 16, jul./dez. 2009.

TIBURI, Márcia. **Aprender a pensar é descobrir o olhar.** Disponível em: <<http://www.marciatiburi.com.br/textos/aprender.htm>>. Acesso em: 6 jun. 2016.

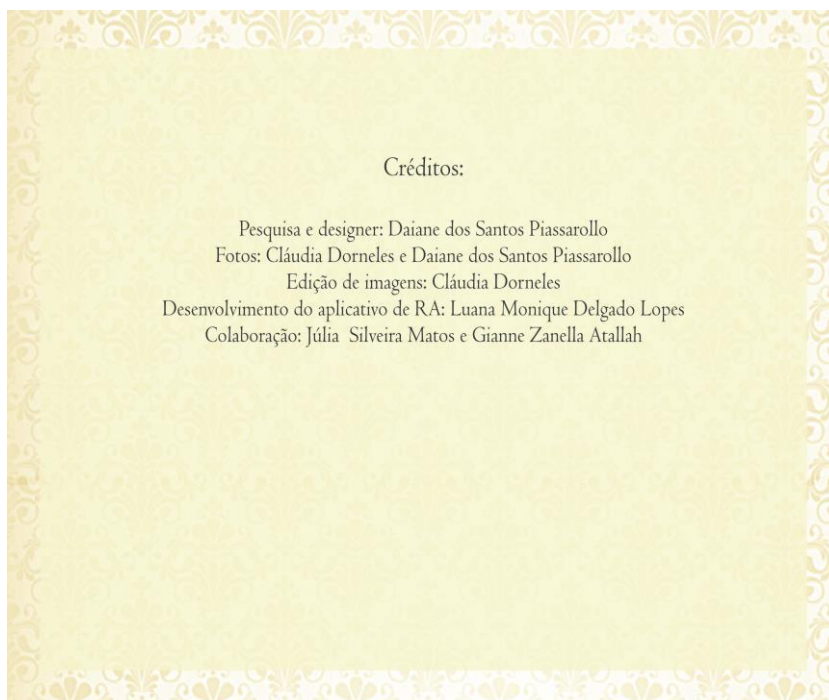
TURAZZI, Maria Inez. **Uma cultura fotográfica.** In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, s.l., n. 27, 1998.

VIANA, Iamara da Silva; MELLO, Juçara da Silva Barbosa de. **Educação Patrimonial e Ensino de História:** Diálogos. ENCONTROS, ANO 11, N.20, Rio de Janeiro, 2013.

ZAMBONI, Ernesta. **Projeto pedagógico dos parâmetros curriculares nacionais:** identidade nacional e consciência histórica. Cad. Cedes, Campinas, v. 23, n. 61, p. 367-377, dez. 2003.

ANEXOS

ANEXO A- Layout do livreto



A cidade há muito constitui objeto do fazer fotográfico, desde o surgimento da fotografia, o espaço urbano constituiu-se em um dos principais campos de interesse de vários fotógrafos. Desde a sua origem, a imagem fotográfica é tomada como recurso que comporta a realidade, no qual representamos o mundo e a nós mesmos.

Em seu limiar, a fotografia carregava o status de registro do real, como se a lente do fotógrafo fosse capaz de captar todos os acontecimentos, intenções e motivações do momento registrado. Nessa concepção, a fotografia encontra respaldo na sua origem, no seu caráter indícial, que atesta a existência dos acontecimentos, objetos e pessoas nela registrados, pois que, as luzes que atravessaram objetivas e sensibilizaram o filme ou sensor fotossensível no passado, registraram a realidade visível e constituem importante documento comprobatório de um acontecimento.

No entanto, a fotografia vem sendo estudada no campo da História como uma fonte repleta de informações silenciadas, pois, no ato de registrar, múltiplos interesses, recortes, escolhas e métodos são direcionadores que permanecem ocultos na imagem capturada. No processo de revelação fotográfica, por meios químicos, ocorre a transformação da imagem latente, registrada na superfície sensível, em imagem visível. A imagem, antes imperceptível; mostra-se. Essa revelação é representativa da característica inerente da fotografia: uma imagem carregada de sentidos e significados intrínsecos, que suscita interpretações, memória, imaginação e emoções. Dessa forma, as imagens fotográficas, portadoras de intenções e desejos permitem um olhar para as sociedades do passado, possuem grande potencial informativo e possibilitam o acesso a representações construídas historicamente.

Nesse sentido, os olhares e percepções para com a Cidade do Rio Grande, as representações do entorno e de suas transformações, os registros dos habitantes e passantes deste cenário, nos informam sobre a realidade captada pelas lentes dos fotógrafos que por aqui passaram ou se instalaram. Assim sendo, são esses objetos produzidos no passado, suportes para experiências na atualidade.

Reconhecendo a relevância da imagem fotográfica no inventário da cidade, sua importância no ambiente museológico se efetiva pelo seu papel na preservação da memória coletiva e pelas possibilidades de compreensão do passado. Desse modo, a fotografia constitui meio de conhecimento e o museu pode ser o espaço de compartilhamento dessa experiência.

Daiane dos Santos Piassarollo

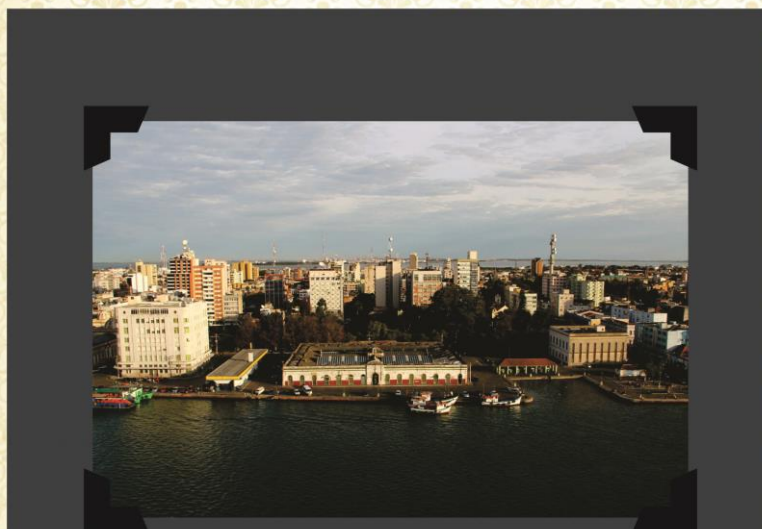
É o espetáculo da cidade, identificável pela
aparência gravada na imagem fotográfica:
precioso documento, que preserva a memória histórica.
Trata-se, contudo, de um espetáculo misterioso em sua trama,
em seus códigos, em seus símbolos, naquilo que
esconde intra-muros, nos seus segredos não revelados.

Boris Kossoy

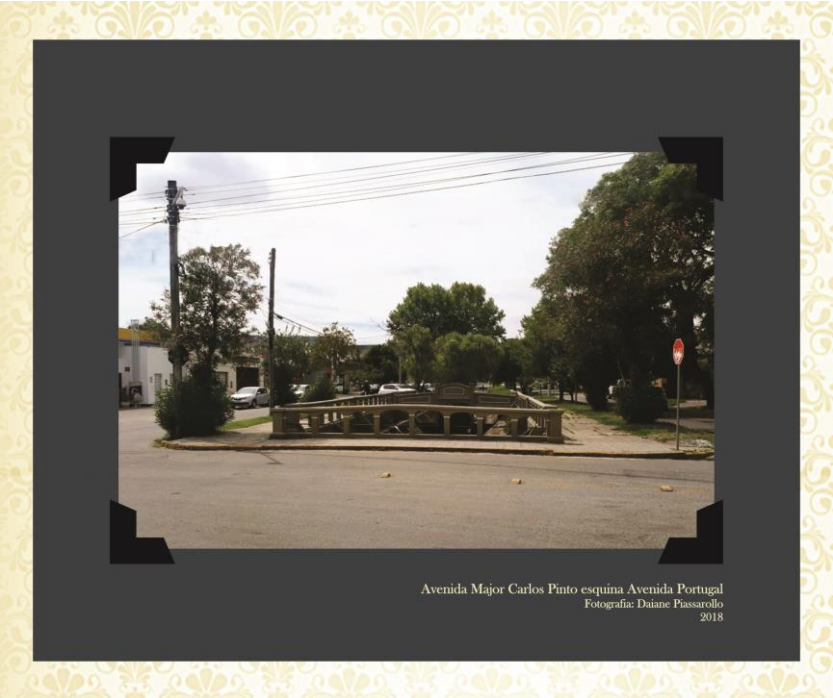
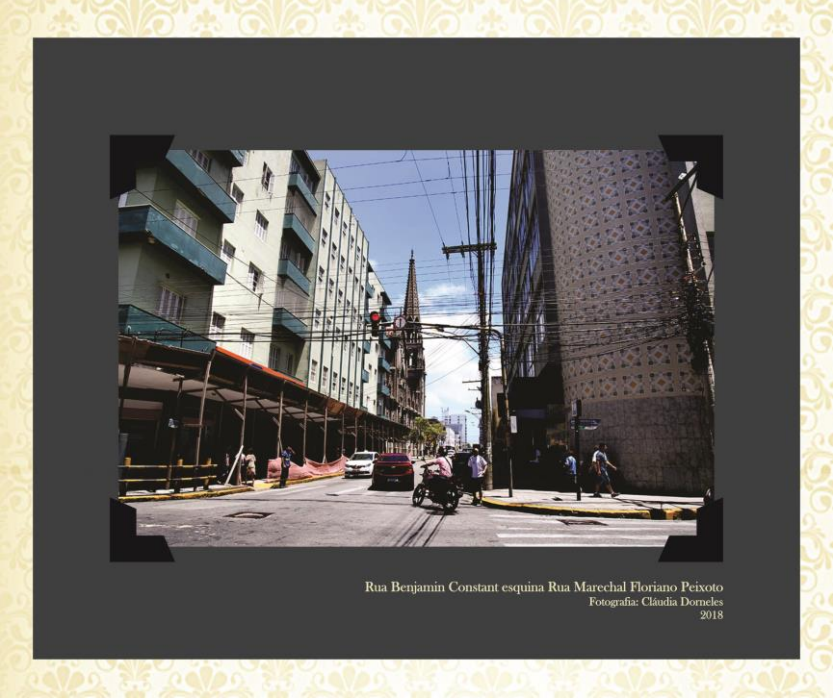
Nesse folheto, apresentamos imagens fotográficas como objetos potenciais para uma atividade interativa. A partir dos registros da Cidade do Rio Grande na atualidade, oportunizamos uma experiência com Realidade Aumentada, um recurso tecnológico que adiciona elementos virtuais à realidade. De tal modo, a partir dessas imagens, proporcionamos o acesso às fotografias que compõem o acervo da Fototeca Municipal Ricardo Giovannini.

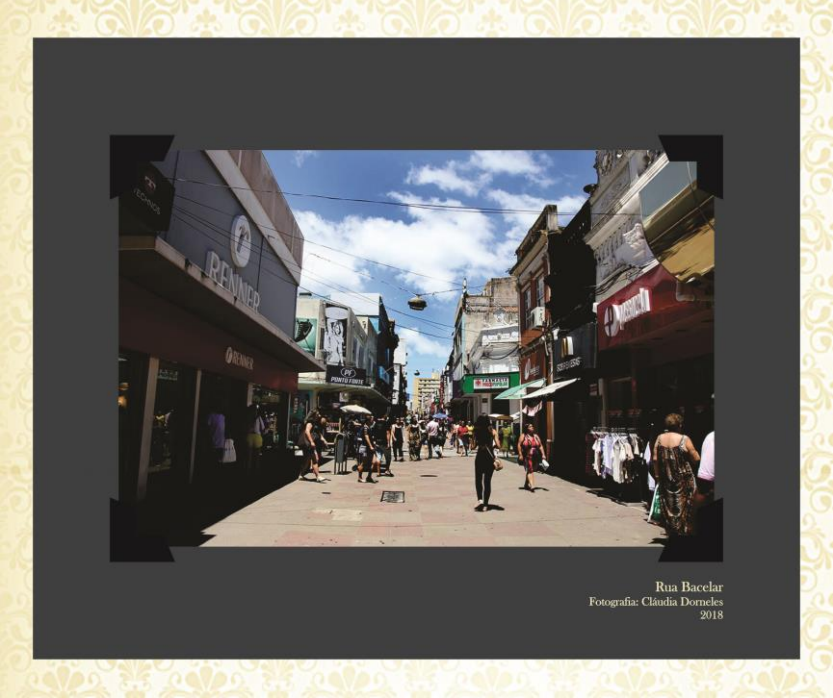
As imagens fotográficas disponibilizadas com o recurso da tecnologia de RA podem ser acessadas por dispositivos móveis, como telefones e tablets, com sistema operacional Android. Para imersão nessa atividade basta baixar o aplicativo através do link ou do QR Code abaixo. Depois, abra o aplicativo e aponte para as imagens que compõem esse folheto para visualizar as fotografias do passado.

https://drive.google.com/file/d/16z4qKufTDSbkiH5Rr1a_gZMXoLKpT7b/view?usp=drivesdk

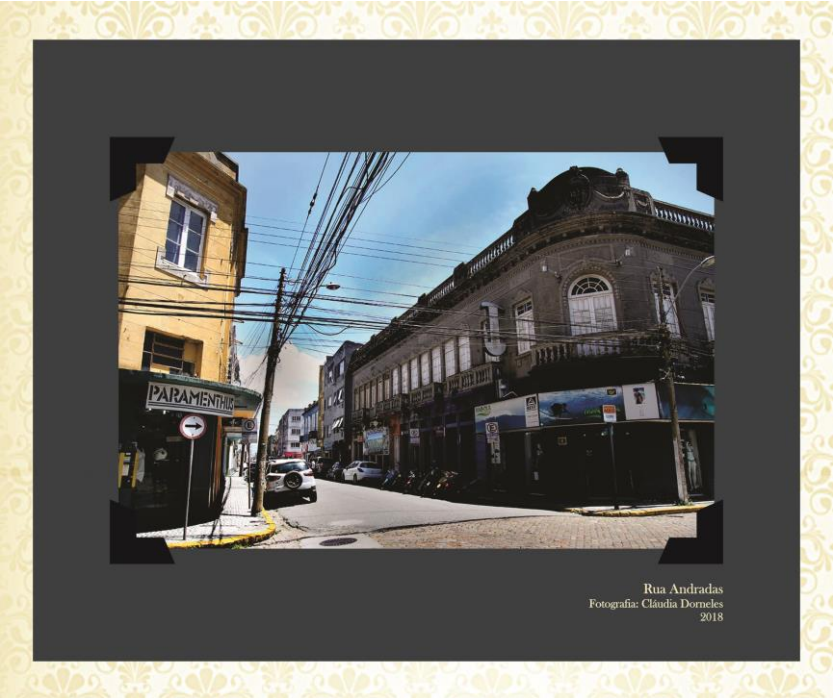


Vista aérea
Fotografia: Cláudia Dorneles
2014





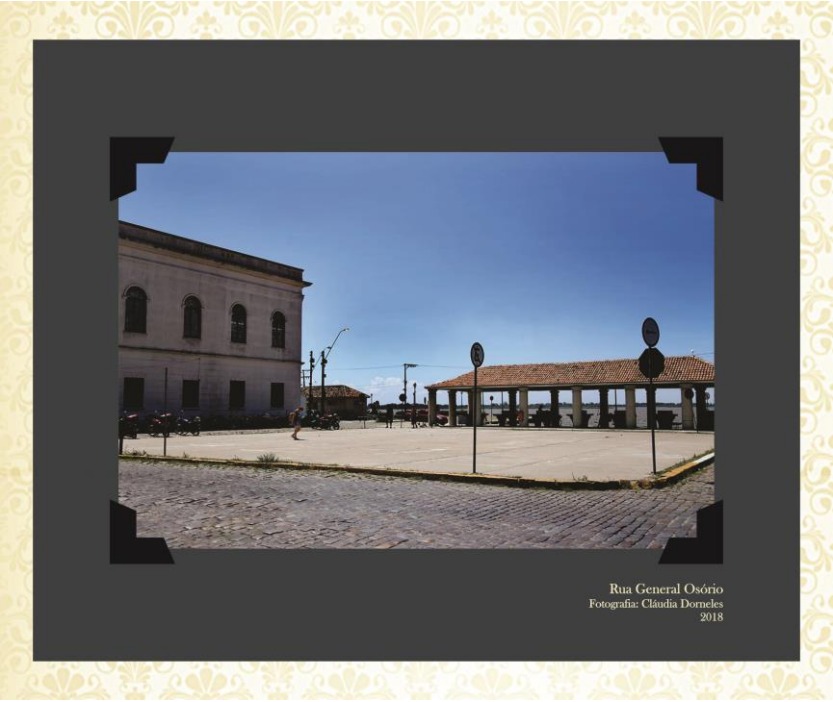
Rua Bacelar
Fotografia: Cláudia Dorneles
2018



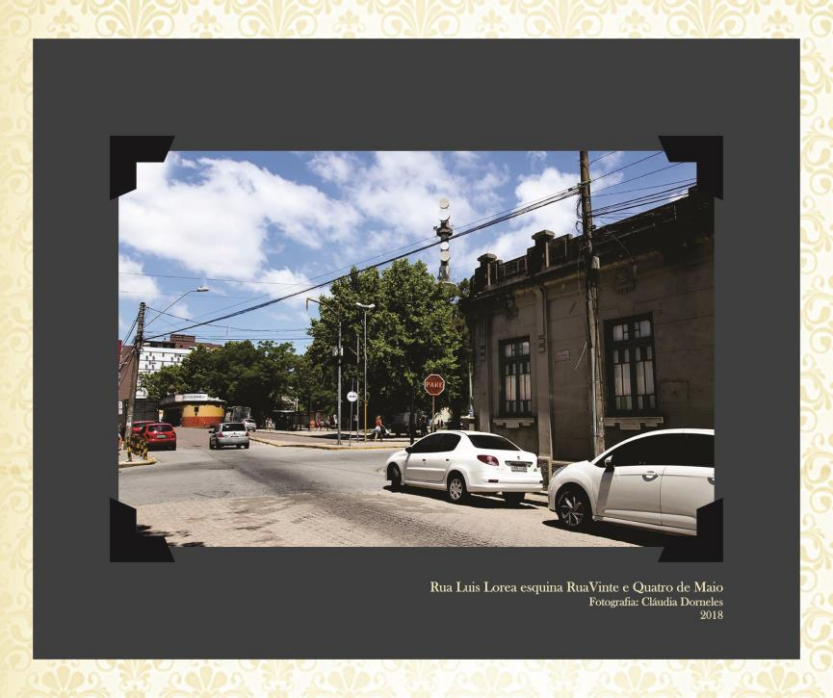
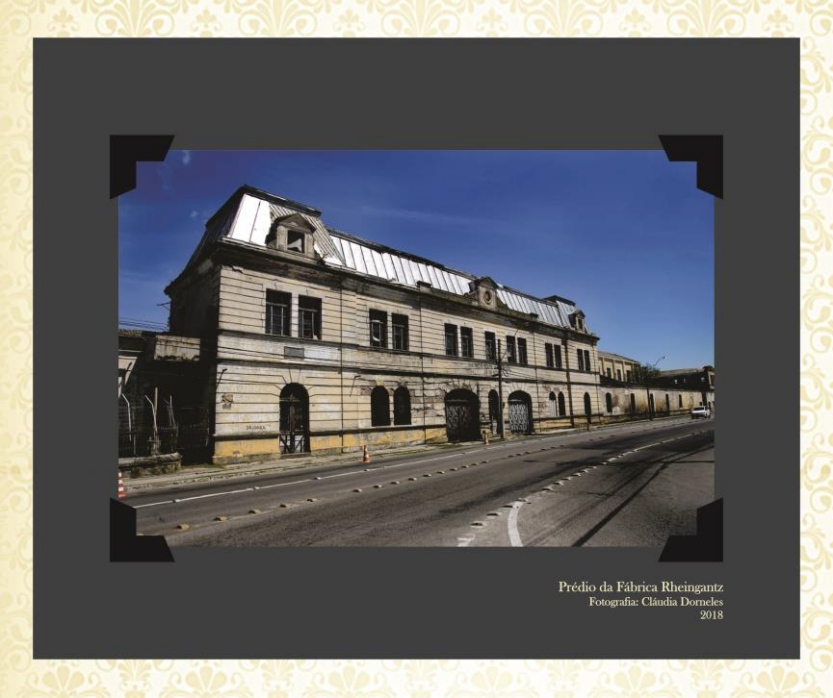
Rua Andradas
Fotografia: Cláudia Dorneles
2018

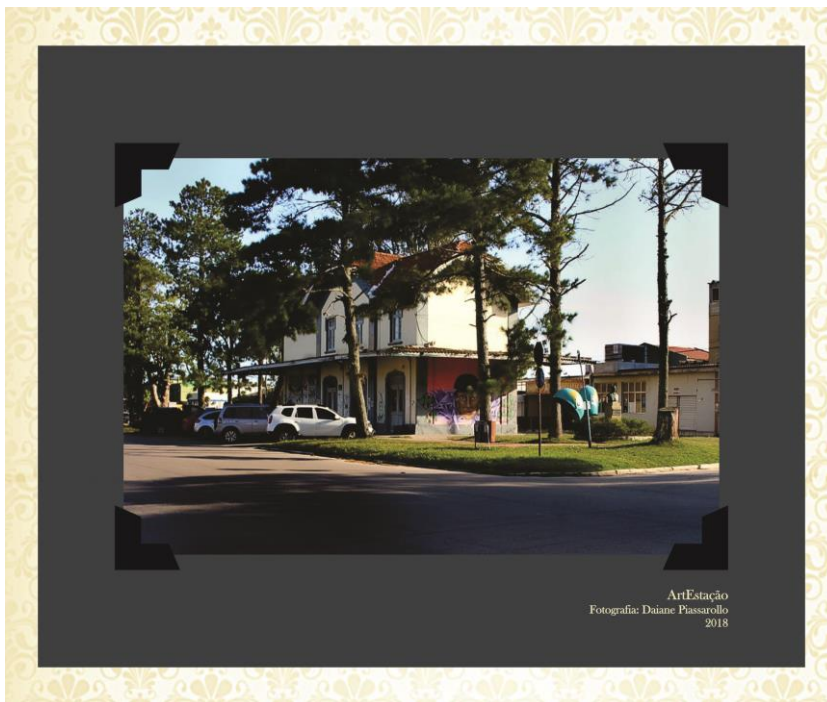
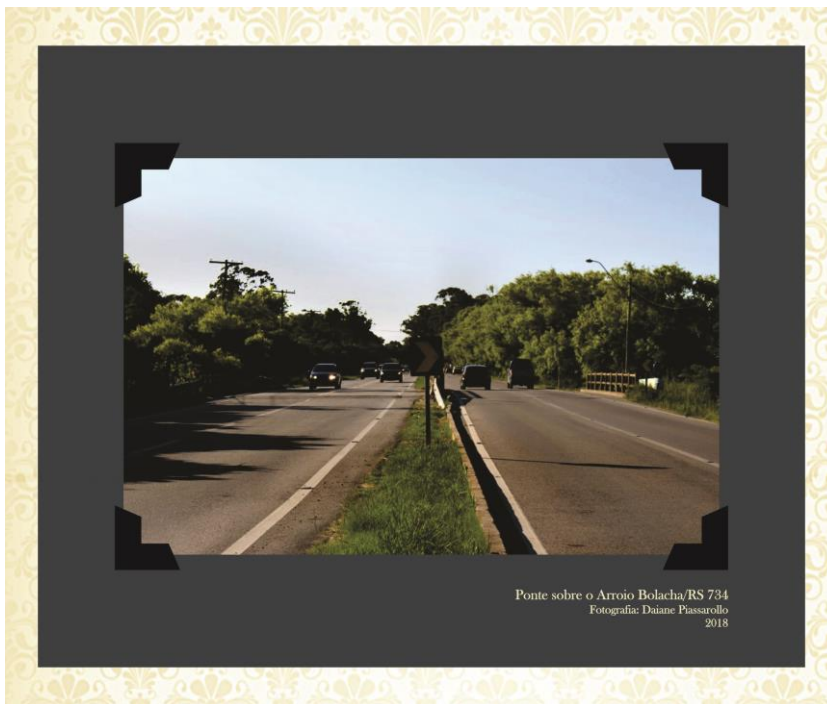


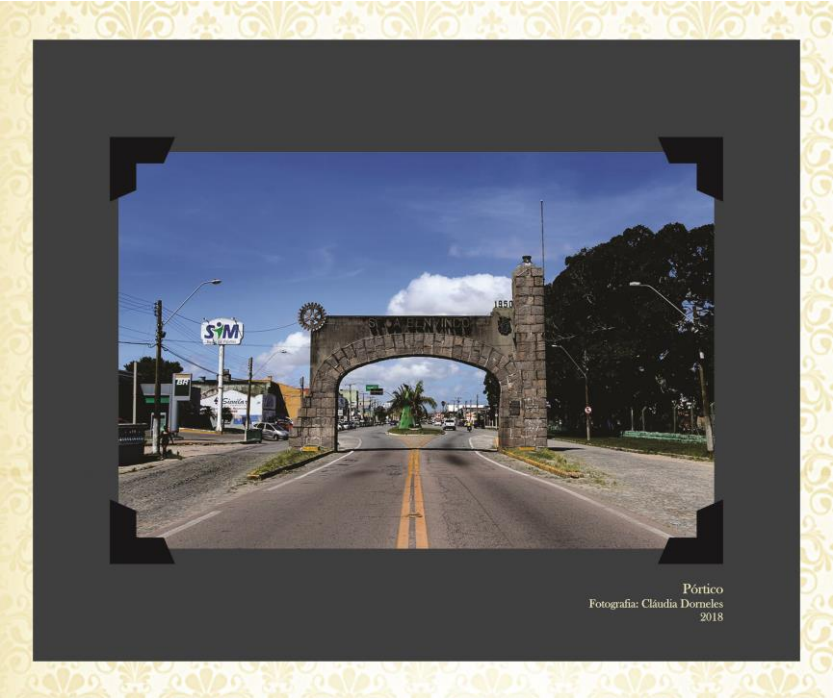
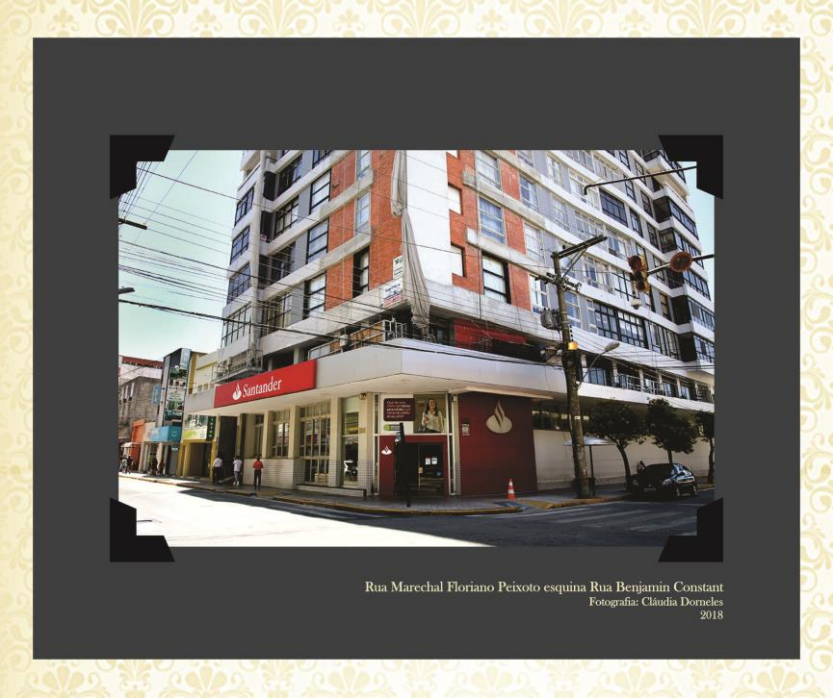
Praia do Cassino
Fotografia: Cláudia Dornelles
2018

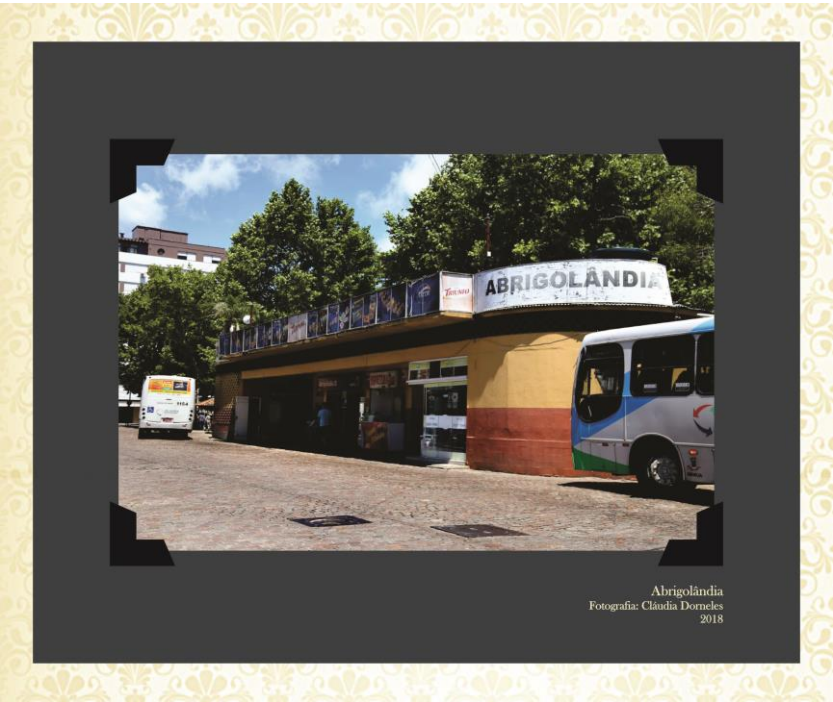
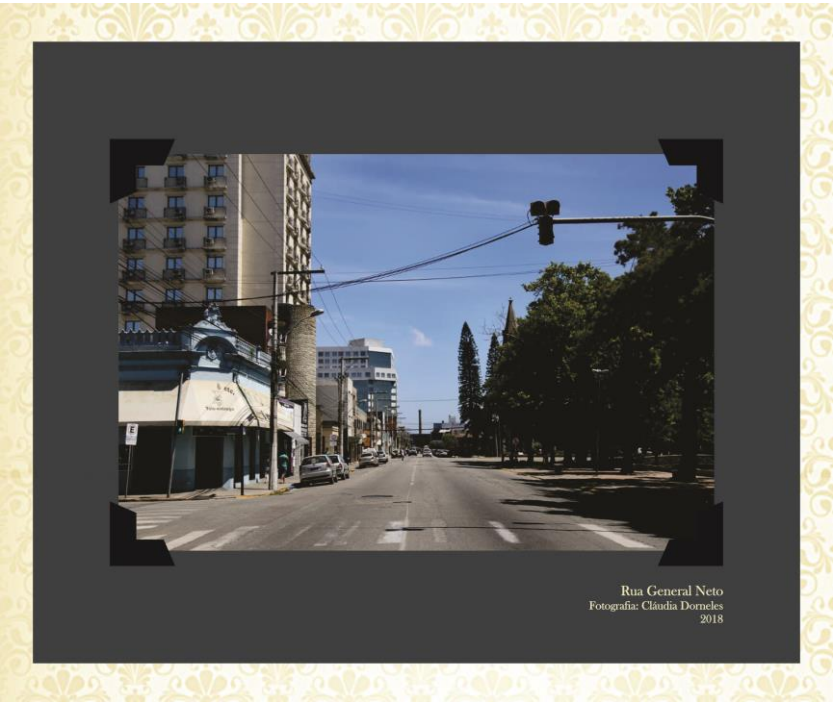


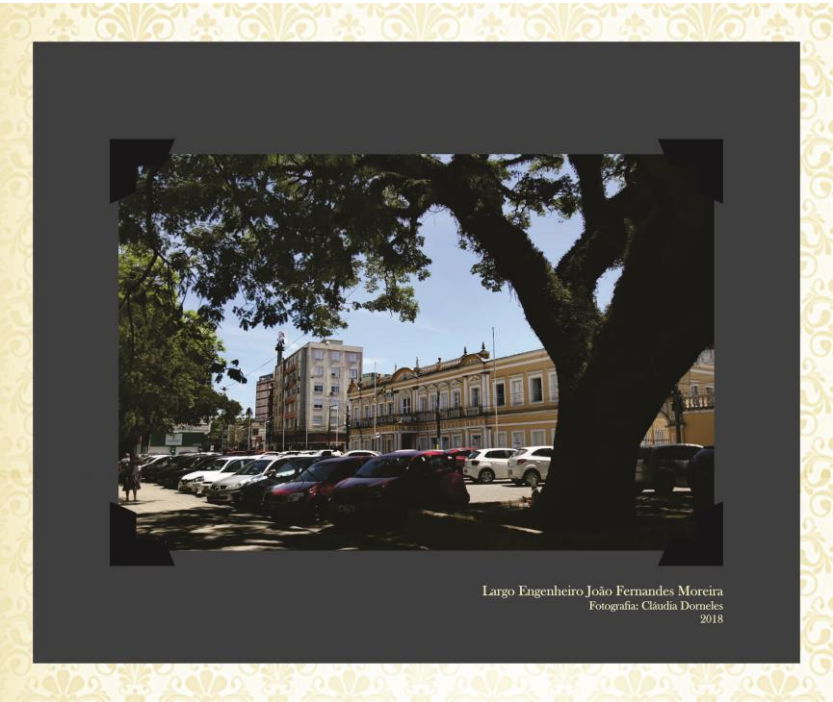
Rua General Osório
Fotografia: Cláudia Dornelles
2018



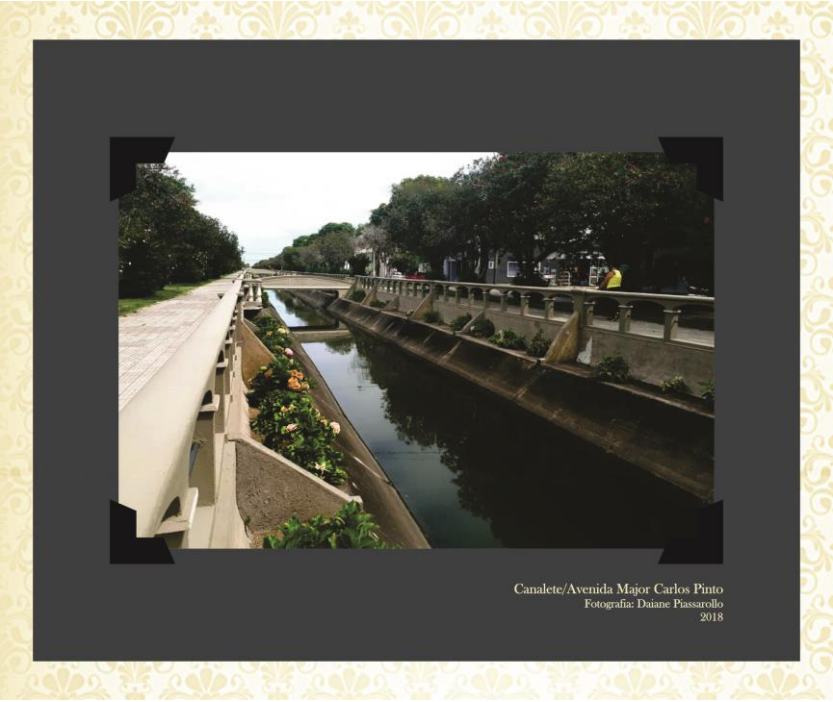








Largo Engenheiro João Fernandes Moreira
Fotografia: Cláudia Dorneles
2018



Canaleta/Avenida Major Carlos Pinto
Fotografia: Daiane Passarollo
2018

FOTOTECA MUNICIPAL RICARDO GIOVANNINI

A Fototeca Municipal Ricardo Giovannini foi criada sob o decreto n° 6985 em 01 de julho de 1997, tem como fim a salvaguarda da memória e da história da cidade do Rio Grande através da documentação fotográfica. A instituição apresenta em seu inventário aproximadamente quinze mil imagens em diferentes processos fotográficos, como ambrótipos, ferrótipos, albumens, negativos de vidro em gelatinas, cianotipias, fotografias estereoscópicas e gelatinas em cor e em pb em diferentes formatos, como também apresenta outras imagens cujos processos ainda não foram identificados e que registram diferentes momentos históricos da cidade.

Este acervo também registra as identidades culturais e estéticas, e assim podemos ver as paisagens urbanas, rurais, o patrimônio arquitetônico e o patrimônio documentado nas manifestações e expressões culturais populares, profanas, sacras e artísticas. Dentro destes também visualizamos imagens que registram os aspectos sociais, econômicos, políticos e jurídicos do município, eventos esportivos, lugares de lazer e de ofício, sistemas educacionais e padrões tecnológicos inerentes ao desdobramento da dinâmica, da evolução e da lógica social do espaço urbano, rural e marítimo*.

Endereço: Largo Eng. João Fernandes Moreira, sn
Telefone: (53) 32338408
e-mail: fototeca.rg@vetorial.net
blog: fototecariogrande.blogspot.com.br

*Texto: Blog da Fototeca

ANEXO B - ATALLAH, Gianne Zanella. **Fototeca Municipal Ricardo Giovannini**: museu de fotografias da cidade do Rio Grande. Rio Grande, 07 ago. 2018. Entrevista concedida a Daiane dos Santos Piassarollo.

1. O que caracteriza a Fototeca Municipal Ricardo Giovaninni?

A Fototeca Municipal Ricardo Giovaninni se caracteriza por ser um museu de fotografias, de imagens fotográficas nos mais diversos processos fotográficos que compõem o nosso acervo.

2. Como se deu a criação do museu?

A Fototeca Municipal começou com uma pequena coleção, com fotografias que ainda não formavam uma coleção, dentro do Centro Municipal de cultura. Que até então elas funcionavam apenas como setores dentro do Centro Municipal de Cultura. E depois esse setor recebeu doações do arquivo da Prefeitura, eram fotos institucionais e depois foram feitas algumas atividades, começaram a ser angariadas fotos da comunidade. E em 1º de julho de 1997, então, a Fototeca foi designada como uma Fototeca Municipal, passando então, a ser trabalhada a partir daquele momento os tramites para que ela se tornasse um museu legalizado, mesmo continuando funcionando dentro do CMC, ela já tinha esse reconhecimento por lei, até que ela pudesse sair de dentro do CMC e ter uma sede própria, que só foi ocorrer em 2012.

3. Qual a missão da Fototeca?

A missão da Fototeca é a salvaguarda de fotografias com imagens da cidade do Rio grande. É salvaguardar o processo histórico da Cidade do Rio Grande, através das imagens.

4. Que tipo de documento constitui o acervo da Fototeca? Sabe estimar a quantidade?

O tipo de documento é fotografia, e essa fotografia vai vir em vários processos fotográficos, desde o negativo de vidro, daguerreótipo, cianotipia, fotografia em preto e branco, colorido, carte de gabinete, carte de visite, ai vem os tipos né, e fotografias em negativos. E a quantidade o acervo se aproxima em torno de 15 mil imagens, e vai se caracterizar... e as nossas fotografias, o nosso acervo ele se caracteriza... ele tem duas coleções. Na realidade são 3 coleções, a primeira coleção é da professora Inah Emil Martensen, a segunda é da professora Lyuba Duprat e a terceira é a coleção comunidade. Então, assim, a coleção da professora Inah Emil Martensen é uma coleção que agrega imagens a respeito da vida artística da cidade de Rio Grande, durante o

período em que ela exercitou, exerceu desculpe, ela exerceu essa função. Ela era uma professora de canto, foi por muitos anos professora e diretora da Escola de Bellas Artes Heitor de Lemos, e ela trouxe a RG muitos artistas que vinham se apresentar. Então nós temos não só fotos, algumas fotos com essas pessoas que ela trouxe a RG, como também fotos das apresentações, fotos das alunas do qual ela levava para se apresentar, de atividades musicais, nos teatros de RG, algumas fotos familiares, nós temos também fotos de família dentro dessa coleção da professora Inah Emil Martensen. A professora Lyuba era uma professora de francês, bastante conhecida na cidade de RG, ela era filha do Dr. Augusto Duprat, e as fotos que caracterizam essa coleção são fotografias de família, de várias gerações da família Duprat e dos seus,... assim, de outras famílias que acabaram se juntando para casamentos, uniões. E a coleção comunidade é uma coleção que tem não só fotos da cidade de um modo geral, espaço urbano, espaço rural, vias públicas, e tal, mas também muitas fotos institucionais que são provenientes do gabinete do prefeito, que foram repassadas a Fototeca. Então, nós temos alguns períodos de mandos de prefeitos na cidade e que fazem parte do acervo da Fototeca. Não são todos os prefeitos, mas são alguns, que nós já temos, que foram repassados ao nosso acervo.

5. Quais as medidas para garantir a conservação e a integridade do material?

A gente segue algumas normas dos processos de conservação, os básicos pelo menos. Por que isso também funciona de acordo... como vou dizer, de acordo com a estrutura administrativa que nós temos dentro da Fototeca, os profissionais que nós temos dentro da Fototeca, então existe pelo menos os mínimos cuidados que tem que existir. Esse processo de integridade ele começa a partir do momento que o original entra e são feitos alguns cuidados, ele passa para reserva técnica e por exemplo quando nós temos algumas atividades, como exposições e ações educativas, os originais não são expostos.

6. Como são organizadas e catalogadas as imagens do acervo?

Bom, a organização é assim, é uma organização complexa, é uma organização que segue as bases museológicas, de acordo com o que é estabelecido pelo Instituto Brasileiro de Museus, e o que se diferencia, por exemplo, dos processos da arquivologia, dos processos da biblioteconomia... porque dentro da museologia o objeto tem um fim cultural, então tu salvaguarda, mas tu traz ele à tona para que ele seja estudado, ele seja pesquisado. E aí, claro, essas normas de catalogação são

coisas muito específicas, ele recebe um número de registro, ele tem um termo de doação, que é assinado pela pessoa que doa. Nós aqui na Fototeca não aceitamos fotos que não sejam originais, que não sejam do dono, ou a pessoa tem que estar legalmente amparada documentalmente para poder doar essas fotos. E com relação a questão da catalogação são coisas específicas, o número de registro, existe uma indexação, de pastas, o código, porque que é feito daquela maneira.

7. O que retratam as fotos do acervo?

De um modo geral, nós temos algumas fotos com paisagem urbana, rural, enfim, mas o nosso acervo se caracteriza muito por fotos que compõe o período do final do século XIX, e vai até a metade do século XX, esse é o nosso maior filão, então ali nós temos muitas famílias, muitas pessoas, muitas fotos posadas, de pessoas. E depois lá para a metade da década de 50, de 1950 em diante nós vamos ter mais fotos de atividades, de uma certa maneira de fotos mais naturais, no sentido de não ter um ritual tão grande para a preparação dessa fotografia, que são fotos de desfiles, de festas, de comemorações, de comícios, de jogos.

8. Quais os modos de divulgar esses conteúdos?

Bom, a Fototeca ela conta com a questão das mídias, nós temos um Blog, nós temos uma página no Facebook, e nós temos, junto conosco a imprensa da própria prefeitura, que nos dá respaldo para divulgar atividades, nos temos um blog da secretaria, uma página no Facebook da secretaria, e também a imprensa local que de uma certa maneira, contribui em muito, para que todas as atividades que a gente realiza, a gente tem esse retorno da imprensa local, que divulga as nossas atividades.

9. De que forma o acervo é acessado pela comunidade?

Não, ele não é acessado pela comunidade. Assim, não é que ele não seja acessado pela comunidade, mas a forma como se acessa... a comunidade não tem acesso as fotos originais. Se a pessoa precisa de alguma coisa, ela vem até a Fototeca faz uma solicitação de pesquisa. Nós, infelizmente não temos, por exemplo, um computador a disposição com imagens digitalizadas, pra que se possa visualizar. Nós é que fazemos essa pesquisa interna, e a pessoa leva uma cópia dessas imagens, num CD. Nós não usamos e-mail para enviar imagens, a pessoa leva essas imagens, que saem com uma marca d'água e a pessoa assina uma documentação na Fototeca,

para que ela possa utilizar essas imagens. Não há custo nenhum por qualquer atividade da Fototeca. Nada que é feito aqui é cobrado, tudo é gratuito.

10. Possuem digitalizações das imagens do acervo?

Sim, não temos todo o acervo digitalizado, mas temos uma boa parte dele já em processo de digitalização.

11. Já foi realizado algum catálogo com imagens do acervo?

Não, isto não.

12. Quais requisitos para doação se tornar peça do acervo?

Assim, quando um objeto ele chega ao museu, é sempre determinado por uma comissão de avaliação se esse objeto deverá ser aceito ou não. Isso é uma coisa que ainda é uma discussão muito grande dentro do campo museológico, porque de uma certa maneira os museus, eles têm essa prerrogativa, que muitas vezes tem certas coisas que eles não aceitam como doação. Dependendo da relevância da peça. Aqui na Fototeca eu prefiro sempre acreditar nessa questão: do estado de conservação da fotografia e que ela de alguma maneira, sim, ela tem alguma importância. Porque a fotografia como ela tem um processo de leitura muito amplo e muito complexo, sempre aquilo que pode parecer a uma primeira vista, que não é possível ler, é porque nós estamos enganados, ela sempre tem informações para nos dar. Mas, isso varia muito de acordo com a missão de cada museu. Se fores num outro museu, em que há outro tipo de objeto, os objetos que são aceitos dentro da sua coleção, eles vão levar em consideração o que? O contexto em que esse objeto foi produzido, quem é o doador? Como que esse objeto virá a contribuir? A relação dele do presente com o passado. Qual a importância? O que tu faz com esse objeto no presente? Na realidade esse é o papel do museu, ou dos lugares de memória: o que tu faz com esse objeto no presente? Tu consegues abri-lo? O objeto é sempre enigmático, então, tu precisas descobrir o que ele tem por trás dele. Então, a fotografia tem essa recorrência, que de fato ela sempre é importante, ela é um quebra cabeça, ela é sempre uma peça de um quebra-cabeça, então muitas vezes ali tu encontra o detalhe de um prédio, o detalhe de uma roupa, o detalhe de uma casa, mas se tu olhas a uma primeira vista, ela pode não te dizer absolutamente nada. Então, dentro da minha gestão, quando as pessoas vêm doar as fotos, eu observo o estado

de conservação, a sua originalidade, se ela é original, a procedência dela, e eu aceito as fotografias.

13. Como avalia a relação da Fototeca com a comunidade?

Eu acho que é uma relação muito boa. A fototeca, ela já tem 21 anos de existência, foi um árduo trabalho. Eu só cheguei aqui de 2011, 2012 pra cá, mas antes de mim, já tiveram outras pessoas que trabalharam muito para que a Fototeca chegasse até esse ponto, onde ela está. Infelizmente, boa parte ainda desconhece o trabalho e a missão da Fototeca, mas desde 2012 pra cá, que é um desafio pra nós. Desde 2012, se trabalha muito com a relação do pertencimento. A Fototeca no espaço que ela está hoje e essa relação com a comunidade de percebê-la nesse espaço. Então, é uma luta constante, é um trabalho de formiguinha, vamos dizer assim, porque as vezes tu falas na Fototeca, e as pessoas te dizem: “Onde é? Eu não sei” e quando tu falas que é no prédio principal, as vezes as pessoas dizem assim: “Tá, eu me lembro”, e aí, as pessoas conseguem amarrar, costurar isso. Hoje, já tem pessoas que nos procuram e dizem que viram no jornal alguma atividade e que vem doar e começam a frequentar. Apesar da Fototeca ter um espaço pequeno expositivo frente a outros museus que nós temos, e claro, com certeza a gente não deve se preocupar com isso porque na realidade a gente tem que se preocupar com o valor dos objetos, que nós temos. Nós já conseguimos chegar a um patamar, ano passado mesmo, nós tivemos mil e quinhentos visitantes ao longo de um ano. Eu considero bastante, com todo o baixo investimento que nós temos, com todas as dificuldades que nós temos, é bastante. Então, eu considero assim, quando nós temos ações educativas, quando nós temos eventos, nós temos uma certa procura, um público que já vem. Então, as pessoas já estão muito acostumadas.

14. Como vê a interação da comunidade escolar com o panorama museológico na cidade?

Muito bom. As escolas são nossa fatia maior de participação dentro da Fototeca. Dos cinco anos aos quarenta, que pega aí o ensino... a pré-escola, as séries iniciais, as séries finais, médio e universitário é a nossa maior fatia de visitação. Acima dos 40 anos nós temos também pessoas que vem nos visitar, mas já são em grupinhos menores. Mas nós temos uma boa participação de pessoas, nós temos um público frequente, e o escolar é o que mais responde. Nós realizamos com intensidade ações educativas, com escolas que vem participar, que vem passar a tarde conosco, que se programam. Escolas que hoje nos procuram, projetos também, projetos sociais, que são realizados. Por exemplo, nós já tivemos atividades, com a Marinha.

15. Quais são hoje os grandes desafios da Fototeca?

Os desafios entre tantos, um deles é a própria questão financeira. Assim, nós entendemos que a dificuldade financeira atinge a muitos museus, não só a nós, é uma situação geral. A própria questão da pesquisa no país, a própria questão do investimento, porque as pessoas precisam entender, que... assim, como vou dizer... fazer o processo de guarda das questões do passado, são coisas onerosas, existe um gasto. Muitas vezes é um trabalho que não é percebido, só vê quando está todo o processo, quando se entra numa reserva técnica, está tudo arrumado, mas para que tu possa manter aquilo ali existe um custo, não só de material, como de profissional, então esse é um dos desafios da Fototeca. A questão da falta de recursos para alguns tipos de materiais e de alguns profissionais que seriam necessários dentro da Fototeca enquanto instituição. Acho que esse é o nosso maior problema. A gente amplia, a gente estica o braço, a gente realiza algumas atividades alguns eventos. Nós temos alguns parceiros que não nos cobram nada, que vem, nos ajudam, contribuem, e isso segue a mesma linha da maioria de museus pelo Brasil. Onde as pessoas acabam se dando as mãos, no sentido de fortalecer e não de separar, o objetivo é agregar e não tem que existir essa questão de cada um no seu espaço, na sua caixinha.

Mas, acaba sendo oneroso manter, porque o museu precisa de higienização adequada, ele precisa de material adequado, ele precisa de profissionais vigilantes, esses profissionais muitas vezes não têm cursos de formação, não tem formação na área, precisam sair para se formar. Bom, com relação a questão de formação a gente sempre tem conseguido trazer algumas pessoas, alguns profissionais que vem contribuir com a Fototeca, de maneira gratuita, tanto é que nós não cobramos nada para a comunidade. Mas a questão interna ela carece de algumas coisas ainda, sim.

16. No teu ponto de vista, qual a importância histórica da fotografia no contexto museológico?

Bom, a fotografia, é como eu disse né, ela é um objeto complexo. Ela consegue dentro do campo da museologia se consolidar como um objeto, que pode assim... ela cria um espaço de análise, de interpretação, de perspectiva, não só de pesquisa, mas como um processo de pesquisa, como vou explicar, assim, ela alarga o processo dentro do campo da educação museal, porque quando nós temos objetos, esses objetos eles acabam ficando dentro dos museus guardados. Porque eles precisam ter esse processo de guarda e aqui nós também fazemos isso, acaba-se criando uma

grande distância e a fotografia por ser um suporte delicado, um objeto extremamente delicado nós guardamos com mais intensidade, com medo que isso se acabe num estalar de dedos. E isso acaba criando um afastamento. Dentro do museu, nós temos o processo de educação museal, então, no momento que a gente consegue valorizar, mostrar, expor, fazer ações educativas que envolvam imagens, e que essas imagens, elas tenham, como é que vou dizer... uma visualização, uma parcela de participação maior dentro da comunidade, e a comunidade entende que ela lhe pertence, a gente consegue diminuir distâncias, então, a imagem reconfigura todo o processo, toda a caminhada que nós não queremos dentro do museu. Porque o museu é para todos, então, no momento que tu guarda, tu distancia, mas isso também não quer dizer que tu vai pegar o objeto e passar de mão em mão, porque tu tens a responsabilidade sobre o objeto. Mas, o museu precisa criar mecanismos para que esse objeto, ele chegue ao conhecimento da comunidade e a comunidade precisa entender que o museu não é um cofre que se perdeu o segredo, que se perdeu a chave. É um lugar aonde é teu, te pertence. O nosso desafio é que o indivíduo se reconheça no museu. A fotografia, pra nós... o valor dela e que a gente vem acompanhando, durante muito tempo é assim: as pessoas vêm até a galeria, vem visitar a exposição e elas estão conseguindo se reconhecer, elas estão conseguindo se identificar na fotografia, ela se reconhece, muitas vezes elas se encontram com parente, elas se encontram com pessoas, com ruas. Então, a imagem, o campo da imagem é muito amplo, porque ele consegue fazer essa aproximação, ele consegue diminuir essa distância. Então, a gente vê muitas histórias paralelas, muitos processos... “ah naquela rua eu passava” ou “minha vó passava”, ou “minha mãe passava” e, nesse momento ele conseguiu costurar um laço de afeto com uma imagem que nem lhe pertence e ao mesmo tempo lhe pertence. Então, a imagem consegue fazer essa busca com tanta intensidade, diferentemente muitas vezes de um objeto, de um outro objeto, com outro suporte.

17. Tens algum projeto que gostarias de desenvolver no futuro, caso houvesse possibilidade para isso?

Bom, eu sempre tenho vários projetos (risos), que as gurias infelizmente passam um pouco de trabalho, porque eu nunca tenho uma ideia, eu sempre tenho 5 ou 6, então a gente acaba tendo que suprimir, porque as vezes, muitas vezes, não se tem investimentos. Projetos a gente tem vários, muitas coisas que queremos costurar daqui para frente. A minha maior vontade é que a Fototeca consiga se tornar... vamos dizer assim, um ponto focal de educação museal dentro do

campo da imagem, que ela possa ser um foco, uma referência, vamos dizer... de estudo da imagem, que as pessoas entendam ela, percebam ela e saibam reconhecer que aqui é um museu de fotografias, que elas entendam que aqui é quase um QG da cidade. Que o museu seja entendido como um espaço onde todos podem vir, não importa a idade, o museu pode ser moderno, ele não é velho, não é antigo, não cheira mal e que as pessoas possam se apropriar dessa ideia. Porque a imagem, ela é muito mais do que aquilo que ela diz ser, então há muitos estudos que podem ser feitos. Então, esse é um dos projetos mais importantes, é a questão da própria educação dentro do museu.

18. Gostaria de destacar alguma informação que considere relevante?

Assim, a Fototeca está sempre fazendo formações de público, então a gente sempre tem atividades. Então, é importante que as pessoas acompanhem, estejam por dentro da programação e que reconheçam, que entendam, que percebam o valor, como processo de guarda dentro da cidade.

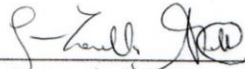
**ANEXO C - CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS AUTORAIS
SOBRE DEPOIMENTO ORAL**

**CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS AUTORAIS
SOBRE DEPOIMENTO ORAL**

Pelo presente documento, eu, Gianne Zanella Atallah, portadora do RG n° 7041144242, declaro ceder os direitos autorais de minha entrevista gravada em 07 de agosto de 2018, para Daiane dos Santos Piassarollo usá-la integralmente ou em partes, sem restrições de prazos ou citações, desde a presente data.

Abdicando de direitos meus e de meus descendentes quanto ao objeto dessa carta de cessão, subscrevo a presente.

Rio Grande, 07 de agosto de 2018.



Assinatura do depoente

**ANEXO D - CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS AUTORAIS
SOBRE O USO DE IMAGENS**

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS SOBRE O USO DE IMAGENS

Pelo presente documento, eu, Cláudia Dorneles, portadora do RG 2063477596, doravante denominada de cedente, autorizo a utilização e declaro ceder os direitos autorais das fotografias que compõem a pesquisa de mestrado intitulada História, Memória e Fotografia: Reconhecimentos e Re-memorações sobre o passado, para Daiane dos Santos Piassarollo, usá-las integralmente ou em partes, sem restrições de prazos ou citações, desde a presente data.

Abdicando de direitos meus e de meus descendentes quanto ao objeto dessa carta cessão, subscrevo o presente.

RIO GRANDE, 10 DE JANEIRO DE 2019.

CLADIA DORNELES

ASSINATURA DO CEDENTE