



*Universidade Federal do Pará
Instituto de Ciências da Educação
Programa de Pós-Graduação em Educação
Mestrado Acadêmico em Educação*

Sebastião Valério Silveira do Nascimento



*A Criança na Fotografia: o retrato da infância na primeira metade do
século XX em Belém do Pará (1900 a 1950)*

Belém – Pará

2012

Sebastião Valério Silveira do Nascimento

*A Criança na Fotografia: o retrato da infância na primeira metade do
século xx em Belém do Pará (1900 a 1950)*

Texto de Dissertação apresentado ao programa de Pós Graduação em Educação da Universidade Federal do Pará como requisito para a obtenção de título de Mestre em Educação pela Universidade Federal do Pará, sob a orientação da Professora Doutora Laura Maria Silva de Araújo Alves.

Belém – Pará

2012

A Criança na Fotografia: o retrato da infância na primeira metade do século XX em Belém do Pará (1900 a 1950)

Texto de Dissertação apresentado ao Programa de Pós Graduação em Educação, vinculado ao Instituto de Ciências da Educação da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção do título de Mestre em Educação, sob a orientação da Professora Doutora Laura Maria Silva de Araújo Alves.

Banca Examinadora

Prof^a Dra. Laura Maria Silva Araújo Alves (UFPA)
Orientadora

Prof^a Dra. Ivany Pinto Nascimento (UFPA)
Membro Interno

Prof^a Dra. Tânia Lobato (UEPA)
Membro Externo

Dedico este estudo a todos os pesquisadores que, de um lado, se apropriam da fotografia para revelar a constituição dos sujeitos, do tempo e espaço vivo, e de outro, aos pesquisadores que buscam desvendar a infância brasileira.

Agradecimentos

Em primeiro lugar, agradeço a Deus pela Sua Misericórdia e por esse presente que me deu, que foi a chance de cursar este mestrado na companhia de pessoas tão especiais para mim. Agradeço a minha querida e amada mãe pelo apoio recebido em todos os dias ruins e bons e pelo seu amparo e amor incondicional que me deu ao longo desses anos. Agradeço a todos os meus familiares pela união e força para superarmos os problemas de saúde e psicológicos que enfrentamos dentro da família nesse período.

Também expresso meu profundo agradecimento a minha orientadora Prof. Dra. Laura Maria Silva Araújo Alves pela maravilhosa contribuição e paciência para comigo.

Tenho muito a agradecer a todos os meus colegas de sala de aula e em especial às colegas Elianne Barreto Sabino, Lívia Sousa da Silva e Joyce Moscouto pela valiosa ajuda em momentos imprescindíveis da minha vida acadêmica na Pós-graduação em Educação.

Deixo também a minha gratidão a todos aqueles que compõem o programa de Pós-graduação em Educação da UFPA; as bibliotecárias do CENTUR que me ajudaram muito na construção de meu *corpus* de pesquisa, sobretudo da pesquisa imagética. Por fim, agradeço a todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFPA que contribuíram para ampliar meus conhecimentos.

Agradeço de coração a banca examinadora pela paciência e compreensão a qual também peço desculpas pelos imprevistos que causei.

Enfim, quero agradecer a todos, pois todos sem exceção foram muito importantes para a concretização desta dissertação. Muito obrigado a todos!

A fotografia está do outro lado. Não há movimento. A foto é “silêncio e imobilidade”. O tempo da foto é passado. Registro do que já não é. A relação da fotografia com o objeto representado passa por essa circunstância, e se o registro fotográfico muda para um meio dinâmico... Se a foto for mantida, privilegia-se a representação do tempo que não mais voltará. Desse modo, a foto é tempo que já existiu... A foto narra, assim como fazemos as artes visuais, como a pintura, mas com sua própria natureza (ARMANDO SILVA, Álbum de Família: a imagem de nós mesmos, 2008, p.99).

Resumo

O presente estudo tem por objetivo analisar a infância na fotografia de crianças na cidade de Belém do Pará da primeira metade do século XX. Portanto, a pesquisa versa sobre a importância da fotografia enquanto documento histórico, que revela múltiplos significados; importando, sobretudo, o seu potencial enquanto linguagem representativa da infância e ou de uma concepção de infância construída no cenário da cidade de Belém do Pará, no período que compreende a primeira metade do século XX. A fotografia é uma fonte histórica, é uma imagem/documento. No caso de fotos para álbum de família, tem-se por registro da história familiar e sócio familiar, não necessariamente devem estar dentro de um álbum, mas apenas, que apresentem tais características, pois literalmente revelam os modos e as circunstâncias em que a família ou parte dela é fotografada. Já as fotografias de crianças em revistas, são deslocamentos das fotos que geralmente eram produzidas para interesse da própria família para colocá-las em seus álbuns, entretanto, também eram utilizadas como forma de promoção familiar dentro de publicações avulsas nas revistas ou periódicos das primeiras décadas do século XX. Geralmente acompanhados de uma mensagem discursiva elevando o “nome” da família. A fotografia permite que quase toda pessoa (não só as mais abastadas) possa se transformar em objeto-imagem, ou numa série de imagens que retratam momentos de suas vidas. No caso, as imagens fotográficas encontradas nos álbuns dos festejos escolares são a prova disso: fotografias exclusivamente de crianças e para com fins comemorativos de alguns eventos anuais presentes nos lazeres infantis educacionais. A fotografia poderia ser tomada como um equivalente da memória individual e coletiva, com a imagem fixada de um tempo que, aparentemente, foi “recortado”. A fotografia de crianças em periódicos e álbum de família é um caminho para se compreender e conhecer a história social, cultural e educacional da infância na Amazônia, pois as imagens fotográficas podem revelar muitos índices a respeito de uma família e, por extensão, da sociedade: seus ritos, modos de vida, afetividade e ideais. O corpus da pesquisa é composto de fotografias de crianças arquivadas na Biblioteca Artur Viana. Para aprofundamento teórico sobre fotografia e imagem utilizaremos Dubois, Kossoy, Benjamin, Fabris, Leite, Mauad, Burke e Fischman. Quanto à leitura sobre infância destacamos Rizzini, Del Priori, Freitas, e Kulmman. No contexto da realidade da Amazônia privilegiamos os seguintes autores: Bezzera Neto e Sarges.

Palavras-chave: infância, álbum de família e fotografia.

Abstract

The present study aims to examine the childhood photograph of children in the city of Belém do Pará in the first half of the twentieth century. Therefore, the research focuses on the importance of photography as a historical document that reveals multiple meanings; matter, especially its potential as language or representative of childhood and of a conception of childhood scenario built in the city of Belém do Pará, which comprises the first half of the twentieth century. The photograph is a historical source, is an image / document. In the case of photos for the family album, has a record of family history and family member, not necessarily to be within an album, but only to present such characteristics as literally reveal the ways and circumstances in which the family or part of it is photographed. Have photos of children in magazines, are displacements of the photos that were usually produced for own family's interest to put them on their albums, however, were also used as a means of promoting family loose inside publications in journals or periodicals of the first decades twentieth century. Usually accompanied by a message discursive bringing the "name" of the family. The photograph allows almost everyone (not just the wealthy) can become object-image, or a series of images that depict moments of their lives. In this case, the images found in albums of school celebrations are proof of that: photographs of children exclusively and for commemorative purposes with some annual events present in children's educational leisure. The photograph could be taken as an equivalent of individual and collective memory, with the image of a fixed time, apparently, was "clipped". The photograph of children in journals and family album is a way to understand and meet the social, cultural and educational childhood in the Amazon because the images can reveal many indexes about a family and, by extension, society : their rites, ways of life, affection and ideals. The research corpus is composed of photographs of children archived in the Library Arthur Viana. For further theoretical about photography and image utilize Dubois, Kossoy, Benjamin, Fabris, Milk, Mauad, Burke and Fischman. As for reading about childhood highlight Rizzini, Del Priori, Freitas, and Kulmman. In the context of the reality of the Amazon privilege the following authors: Bezzera Neto and Sarges.

Keywords: childhood, family album and photography.

Lista de Imagens

Imagem 1: Jeanne(s) Castro(s). Jeanne M. G. da Silva Castro e Jeanne de Castro Miguez. Fotografias da publicação social da Família Castro, Belém, 1934. Fonte: Livro da Família Castro. Acervo da Biblioteca Arthur Viana – CENTUR.

Imagem 2: Mudança de Hábitos. Anos 1950. Célia, Caroline, Júlia Maria, Ruth, Angélica, Eleonora, Manuelle, Jarbas Neto, Jarbas Junior, Robertinho, Robert, Jarbas, Murilo, Carlos, Maurício, Mori. Fonte: Publicação do Livro Família Castro.

Imagem 3: Três crianças fotografadas. Fonte: Biblioteca do Artur Vianna.

Imagem 4: Jeanne(s) Castro(s). Jeanne M. G. da Silva Castro e Jeanne de Castro Miguez. Fotografias da publicação social da Família Castro, Belém, 1934. Fonte: Livro da Família Castro. Acervo da Biblioteca Arthur Viana – CENTUR.

Imagem 5: Personagem da Família Castro. Acervo da Biblioteca Arthur Viana – CENTUR.

Imagem 6: Primeiro processo de registro de imagem por intermédio da luz. Vista descortinada da janela do sótão da casa de Joseph Nicéphore Niepce, em 1826 em Chalons-sur-Saône.

Imagem 7: Cidade fantasma. Boulevard du Temple, Paris-France, 1838.

Imagem 8: O Retrato de o fotógrafo William Henry Fox Talbot., que foi convidado para o estúdio John Moffat em Princes Street de Edimburgo, 1864. Fotografia tirada por John Moffat.

Imagem 9: A Evolução das câmeras. Leica, N.º 0 Mod. A, de 1925 e Kodak Brownie N.º 0 Mod. A, de 1914.

Imagem 10: Detalhe do rosto de Dom Pedro II em fotografia PB e em pintura a óleo.

Imagem 11: Mlle. NAIR DE MELLO PINA. Capa da revista A Semana, maio de 1919, Belém – PA. Acervo da Biblioteca Arthur Viana – CENTUR.

Imagem 12: Reunião de Ato Civil. Grupo tirado por ocasião do acto civil, sábado ultimo.” Revista A Semana, Pará, 5 de abril de 1919, Belém – PA. . Acervo da Biblioteca Arthur Viana – CENTUR.

Imagem 13: Transformações corporais da infância. Imagens de minha infância: em 1º de fevereiro de 1966, com 1 ano de idade; em 1º de fevereiro de 1968, com 3 anos de idade e em 1º de fevereiro de 1975, com 10 anos de idade. Fonte: Álbum da família Silveira. Acervo particular do autor.

Imagem 14: Conjunto de fotos de álbuns de famílias brasileiras e de imigrantes, do início do século XX”. Viúva Zecchi, proprietária de hotel no distrito de Mairinque, São Roque, com filhos e sobrinho década de 1920. Álbum da família Salvestrim e família

Antunes da Cunha, 1925. Brasil.

Fonte:<http://andiamomemoriaitalianaemsr.blogspot.com>

Imagem 15: Carte-de-visite. Modelos de como eram reveladas as “cartes-de-visite” antes de serem cortadas e modelos de “cartes-de-visite”, na Europa.

Fonte: http://www.edinphoto.org.uk/0_CAR_F/0_cartes_de_visite_howie_jun_-_20_men_1024.htm

Imagem 16: Comparações compositivas. Apresentação de três imagens, sendo que à esquerda imagem de um “cartes-de-visite” feito na Europa, no meio a câmera que produziam os “cartes-de-visite”, à direita um exemplo de fotografia em álbum de família com pose similar a composição europeia, Maria Amélia da Silveira, em 1963, olhando para o vazio.

Fonte: www.edinphoto.org.uk/0_CAR_F/0_cartes_de_visite_howie_jun_-_20_men_1024.htm e acervo particular do autor.

Imagem 17: Fotografias de gênero. Fotografias com harmonias diferenciadas na posição de homens e mulheres. Fonte <http://www.edinphoto.org.uk>.

Imagem 18: Personagens da família Castro. Fotografias da publicação social da Família Castro, Belém, 1934. Fonte: Livro da Família Castro. Acervo da Biblioteca Arthur Viana – CENTUR.

Imagem 19: Família Pombo. Família de Ambrósio Henriques da Silva Pombo. Fotografia: Oficinas Gráficas – Lisboa. Fonte: Livro “A Família Chermont: Memória Histórica e Genealógica.” RJ. 1982. Acervo da Biblioteca Arthur Viana – CENTUR.

Imagem 20: Conjunto de imagens de famosos. Fotografias de celebridades populares.

Fonte: <http://www.google.com.br/imgres?q=fotografia+de+famosos+elvis;+bin+laden;+marilyn;+dom+pedro+ii>.

Imagem 21: A criança branca e a ama. Fotografia de Militão Augusto de Azevedo, acervo do Museu Paulista, Universidade de São Paulo.

Imagem 22: Ama-de-leite e a criança. Fernando Simões Barbosa com ama-de-leite – Eugenio & Mauricio – Recife, c.1860–1869. Fundação Joaquim Nabuco.

Imagem 23: A ama-de-leite Mônica e a criança. Augusto Gomes Leal com ama-de-leite Mônica – F. Villela, Photographo da A. Casa Imperial do Brasil – Recife, 1860. Fundação Joaquim Nabuco

Imagem 24: Retrato de busto de uma ama com a criança. Fotografia de Militão Augusto de Azevedo, acervo do Museu Paulista, Universidade de São Paulo.

Imagem 25: Retrato de ama negra com criança branca amarrada às costas. Cartão postal de Rodolpho Lindemann. Salvador, 1880. Pertence a coleção Apparencido Jannir Salatin.

Imagem 26: Eixos Temáticos de análise do *Corpus*

Imagem 27: Meninos Vestidos de Marujos. Imagens de crianças em 1919, todas retratadas em Belém do Pará. Fonte: Revista A Semana, 1919, Belém – PA. Acervo da Biblioteca Arthur Viana – CENTUR.

Imagem 28: A efeminação do menino paraense. Fonte: Revista A Semana, 1919, Belém – PA. Acervo da Biblioteca Arthur Viana – CENTUR.

Imagem 30: Três meninos. Fonte: Revista A Semana, 1919, Belém – PA. Acervo da Biblioteca Arthur Viana – CENTUR.

Imagem 31: Menino vestido de marinheiro. Fonte: Revista A Semana, 1919, Belém – PA. Acervo da Biblioteca Arthur Viana – CENTUR.

Imagem 32: Família Pombo. Fonte: Revista A Semana, 1919, Belém – PA. Acervo da Biblioteca Arthur Viana – CENTUR.

Imagem 33: Mudanças de Hábitos. Fonte: Revista A Semana, 1919, Belém – PA. Acervo da Biblioteca Arthur Viana – CENTUR.

Imagem 34. Alunas do Colégio Santa Catarina. Revista A Semana, 1919, Belém – PA. Acervo da Biblioteca Arthur Viana – CENTUR.

Imagem 35: Grupo de alunos. Revista A Semana, 1919, Belém – PA. Acervo da Biblioteca Arthur Viana – CENTUR.

Imagem 36: Aula de ginástica. Alunos de Grupo Benjamin Constant, em exercícios de ginástica sueca. Fonte: Revista A Semana, 1919. Acervo da Biblioteca Arthur Viana – CENTUR.

Imagem 37: Banda musical Guajarina. No Mosqueiro – A “Guajarina”, banda de música local. Publicada em dezembro de 1919. Fonte: Revista *A Semana*, Pará, 1919. Acervo da Biblioteca Arthur Viana – CENTUR.

Imagem 38: Carros Estandartes e alunas porta estandartes dos grupos escolares. Fonte: Álbum de Festa das crianças. Biblioteca Artur Vianna (CENTUR), 1905.

Imagem 39: Noticias dos jornais como parte do texto da primeira página do Álbum de Festa de Crianças. Fonte: Álbum de Festa das crianças. Biblioteca Artur Vianna (CENTUR), 1905.

Imagem 40: Capa e primeira página de Álbum de Festa das crianças. Biblioteca Artur Vianna (CENTUR), 1905.

Imagem 41: Mulheres caridosas. Revista *A Semana*, Pará, 1919. Acervo da Biblioteca Arthur Viana – CENTUR.

Imagem 42: Família Anônima em Mosqueiro. Revista *A Semana*, Pará, 1919. Acervo da Biblioteca Arthur Viana – CENTUR.

Imagem 43: Retratos sem nome. Revista *A Semana*, Pará, 1919. Acervo da Biblioteca Arthur Viana – CENTUR.

Imagem 44: Crianças abandonadas. Fotografia de crianças abandonadas na cidade de Belém. Fonte: Revista Amazônia, Belém, 1959. Acervo da Biblioteca Arthur Viana – CENTUR.

Imagem 45: Infâncias opostas. Fotografias de crianças em espaços diferentes, publicadas lado a lado. Fonte: Revista Amazônia, 1959. Acervo da Biblioteca Arthur Viana – CENTUR.

Imagem 46: Layout da Publicação das fotos. Revista *A Semana*, Pará, 1919. Acervo da Biblioteca Arthur Viana – CENTUR.

Imagem 47: Menina Eunice. Revista *A Semana*, Pará, 1919. Acervo da Biblioteca Arthur Viana – CENTUR.

Imagem 48: Apenas crianças. Revista *A Semana*, Pará, 1905 a 1946. Acervo da Biblioteca Arthur Viana – CENTUR.

Imagem 49: Referências ao Menino “Jesus”. Revista *A Semana*, Pará, Carnaval de 1919. Acervo da Biblioteca Arthur Viana – CENTUR. / Madona com Menino, Rafael Sanzio, 1505.

Imagem 50: Meninos “Jesus”. Revista *A Semana*, Pará, Carnaval de 1919. Acervo da Biblioteca Arthur Viana – CENTUR.

Imagem 51: Madonna do Grão Duque. 1506. Raphael (1483-1520). Óleo sobre madeira, 33x25cm. Palácio Pitti, Florença. Fonte: Os Grandes Artistas – Gótico e Renascimento. (p.14)

Imagem 52: La Infanta. 1660. Pintura de Velásquez. Museu do Prado, Madri.

Imagem 53: As Filhas de Edward Boit. 1882. Pintura de John Singer Sargent. Museum of Fine Arts, Boston.

Imagem 54: Crianças Sorridentes. Família Chermont, Memória Histórica e Genealógica, ano impreciso. Acervo da Biblioteca Arthur Viana – CENTUR. Fotografias de E. Girard, Paris.

Sumário

<i>Introdução</i>	13
- <i>A captura – um clique</i>	14
- <i>O Negativo – uma revelação</i>	15
- <i>O Positivo – uma reprodução – a criança e a fotografia: questões norteadoras e objetivos da pesquisa</i>	16
- <i>Corpus da Pesquisa</i>	19
- <i>Análise do Corpus</i>	24
- <i>Estruturação do Texto</i>	33
<i>Capítulo I: A Fotografia como Fonte de Pesquisa para a História da Infância</i>	34
1.1. <i>Evolução da máquina fotográfica</i>	35
1.2. <i>A fotografia em álbum de família</i>	50
1.3. <i>A imagem da criança na fotografia do século XIX</i>	58
<i>Capítulo II: O Retrato da Infância Paraense por meio da Fotografia na Primeira Metade do Século XX em Belém do Pará (1900 a 1950)</i>	69
2.1. <i>A criança na fotografia: o retrato da infância na primeira metade do século XIX em Belém do Pará</i>	70
2.1.1. <i>Fotografia de Crianças e seus Trajes</i>	73
2.1.2. <i>Fotografia de Crianças em Espaço Familiar</i>	79
2.1.3. <i>Fotografia de Crianças em Espaços Escolar</i>	81
2.1.4. <i>Fotografia de Crianças Pobres e Desvalidas</i>	88
2.1.5. <i>Fotografia de crianças da Elite em Revistas</i>	93
2.1.6. <i>Fotografia de Crianças como Imagem do Menino Jesus</i>	97
<i>Revelando a Fotografia: A Conclusão</i>	106
<i>Referências</i>	110

Introdução

A fotografia vista como um conjunto narrativo de história, e não como mero fragmento imagético, se propõe como memória dos dilaceramentos, das rupturas, dos abismos e distanciamentos, como recordação do impossível, do que não ficou e não retornará. Memória das perdas. Memória desejada e indesejada. Memória do que opõe a sociedade moderna à sociedade tradicional, memória do comunitário que não dura, que não permanece. Memória de uma sociedade de rupturas, e não de coesão e permanências. Memória de uma sociedade de perdas sociais contínuas e constitutivas, de uma sociedade que precisa ser recriada todos os dias, de uma sociedade mais de estranhamentos do que de afetos (JOSÉ DE SOUZA MARTINS, 2008, p.45).

A captura – um clique...

Estar diante de imagens era cativante, quaisquer imagens, quadrinho, jornais, revistas, tudo era muito atraente. Desde pequeno... Abríamos um livro e nos deparávamos com palavras e imagens, líamos os textos, mas, as imagens nos cativavam mais, muito mais. Parece que naquela idade cada uma das imagens tinha uma história própria, além de vê-las, imaginávamo-las, brincávamos de contar outras histórias com elas. Sempre desenhando histórias.

Perceber as coisas a nossa volta, desenhá-las com outras conotações essa era a infância que vivíamos e brincávamos num universo construído por imagens e imaginações.

Não entendíamos muito bem a nossa infância... Por que sempre éramos cobertos de cuidados? Uns mais presos outros mais soltos, mas sempre sob o olhar de alguém, que mesmo sem estar perto estava próximo de nós, cuidando. Ser criança era um universo diferente, onde tudo era motivo para uma disputa, uma brincadeira, um jogo. Virava e mexia e inventávamos alguma coisa nova, diferente. E assim éramos crianças, aprisionando e inventando imagens dentro e fora de nós.

De repente a música, tocar um instrumento era muito divertido, eis que surge o violão e mais um novo mundo para nos divertir, brincar, parodiar. Uma nova arte em nossa vida para ativar as percepções. Perceber as coisas significa ver e analisar essas coisas. A percepção está diretamente ligada à análise. Se não percebemos, não analisamos. O pensamento analisa aquilo permeia a nossa cognição, com a mente conectada de algum modo com o objeto percebido que pode ser palpável ou não.

Essa paixão pela imagem, até os dias de hoje, tanto na elaboração com na execução nos trouxe às portas de um desafio bem maior: o de não apenas contemplá-la, vê-la, mas compreendê-la.

A fotografia é a nossa mais recente paixão, quase que num sentimento desenfreado e esfaimado, fomentado por cliques e visões reais ou imaginárias. E esta produtividade também permeia a área educacional. Há sete anos nos dedicamos à fotografia, suas técnicas, suas convenções e seus desdobramentos culturais, artísticos e educacionais. Por isso, no início do mestrado, em conversas e orientações com a professora e especialista em infância Laura Alves, surgiu em nós o desejo de investigarmos a infância de outrora em Belém do Pará, através de leituras fotográficas de um possível acervo de imagens já esquecido no tempo e nas bibliotecas públicas da cidade de Belém. E assim surgiu esse desafio da visitação à “infância do passado”, que nunca vivenciamos, porém, estamos prestes a conhecê-la através de uma “*janela*” no tempo chamada fotografia. Portanto, o que nunca entendemos muito bem, mas,

vivemo-la intensamente, no caso a infância, será o objeto do nosso estudo pelo viés das fotografias de álbuns de família, encontradas em publicações do acervo de arquivo público, no caso, na Biblioteca Arthur Viana.

A arte educação é a nossa formação acadêmica, assim como o desenho, a pintura e a fotografia são áreas de domínio que sempre nos cativaram. Entretanto, mesmo atuando há mais de vinte anos em sala de aula como professor de ensino da arte, percebemos que nossa maior deficiência não era na área prática de ensinamentos das artes visuais, mas, no segmento educacional que permeava nossa prática arte-educacional. Esse foi o principal motivo da busca por uma vaga no Mestrado em Educação da UFPA.

O Negativo – uma revelação

Em outras palavras, nossas expectativas cresceram com as possibilidades de estudar algo que ainda não havia sido estudado ainda através de imagens fotográficas, no caso a infância. E porque a infância? Como já comentamos antes, por que quando somos criança, somos a própria infância e não compreendemos nada mais que as motivações de alegrias e dos sonhos infantis, sem muito entendimento sobre ela. Então, porque não visitar o passado através das nossas próprias memórias e de infâncias alheias, tendo como instrumento de pesquisa: as fotografias de família de publicações em livros e revistas, do início do século XX em Belém do Pará. Logo, isso se tornou o combustível, a motivação para a nossa pesquisa. Ora, com a finalidade de construir uma representação da infância paraense nessa época.

No desenvolvimento histórico da fotografia, a história retratada da família é de tal forma relevante que, mesmo depois de flagrados e revelados, alguns registros fotográficos são ocultados, guardados em separado, ampliados ou escondidos ou, ainda, sumariamente descartados. Essas são fotografias cujas lembranças associadas muitas vezes não desejamos remeter, por desencadear reações de desconforto ou sofrimento psíquico. A fotografia de família é uma fonte histórica, é uma imagem/documento. No caso o álbum de família é um registro de classe média e alta, entretanto a fotografia permitiu que quase toda pessoa (não só os mais abastados) pudessem se transformar em *objeto-imagem*, ou numa série de imagens que retratam momentos de vida de cada uma delas.

O pesquisador francês Philippe Ariès, pioneiro neste assunto, em sua obra *História Social da Criança e da Família* que teve sua primeira publicação no Brasil em 1978, aponta que a ideia que se tem da infância foi sendo construída historicamente e que a criança, por um longo período da história, não foi valorizada como uma *pessoa* em construção, com peculiaridades e necessidades próprias, e sim como um “*mini adulto*”, no modo como eram

vestidas, na ativa participação em reuniões, festas e eventos. Os adultos se relacionavam com as crianças sem nenhuma diferença, realizavam brincadeiras grosseiras, todo e quaisquer tipos de assuntos eram discutidos na sua frente, inclusive a participação em jogos sexuais. Isto acontecia porque os adultos não acreditavam na existência de uma inocência na infância, ou na diferença de características entre eles e as crianças. Nesse ponto de vista, a história da infância surge como um meio substancial para muitos questionamentos a respeito do modo como entendemos e nos relacionamos com a infância.

O Positivo – uma reprodução – a criança e a fotografia: questões norteadoras e objetivos da pesquisa

Durante muito tempo o documento escrito foi unicamente privilegiado como fonte de reconstrução de um passado em relação a outros tipos de fontes. Essa primazia do texto, inerente à concepção de documento histórico, perpassará as primeiras décadas do século XX e dará espaço a outros tipos de documentos, como as imagens.

A fotografia vista como um conjunto narrativo de história, e não como mero fragmento imagético, se propõe como memória dos dilaceramentos, das rupturas, dos abismos e distanciamentos, como recordação do impossível, do que não ficou e não retornará. Memória das perdas. Memória desejada e indesejada. Memória do que opõe a sociedade moderna à sociedade tradicional, memória do comunitário que não dura, que não permanece. Memória de uma sociedade de rupturas, e não de coesão e permanências. Memória de uma sociedade de perdas sociais contínuas e constitutivas, de uma sociedade que precisa ser recriada todos os dias, de uma sociedade mais de estranhamentos do que de afetos (JOSÉ DE SOUZA MARTINS, 2008, p.45).

Na presente pesquisa de Dissertação de Mestrado em Educação – *A Criança na Fotografia: o retrato da infância na primeira metade do século XX em Belém do Pará (1900 a 1950)* –, pretendemos investigar a infância na Amazônia por meio da fotografia de crianças no universo familiar e escolar que foram publicadas em livros de famílias, revistas e em álbuns de festejos infantis durante a primeira metade do século XX e arquivados na Biblioteca Pública Artur Vianna, no CENTUR.

As questões que envolvem o problema de pesquisa são as representações que a infância assume dentro das imagens fotográficas onde a criança se faz presente em álbuns de família e em revistas que circulavam na cidade de Belém na primeira metade do século XX. Dessa forma, as questões norteadoras de pesquisa são:

- Como as crianças são retratadas nas fotografias produzidas em álbuns de famílias e em revistas nas primeiras décadas do século XX em Belém do Pará?
- Em que espaços as crianças da elite, pobre e desvalida aparecem nas fotografias?
- Compreender a imagem da criança nessas fotografias e sua relação com o contexto sócioeconômico-cultural do século XX?
- Que elementos sógnicos são representados nas fotografias de crianças?

Esses questionamentos são algumas guias para a representação da infância em Belém do Pará, tendo como instrumentos de partida as fotografias em álbuns de famílias e de cunho jornalístico e publicitário do início até meados do século XX. Portanto, os objetivos da pesquisa são:

- (1) identificar as crianças nas fotografias produzidas em álbuns de família e revistas da primeira metade do século XX em Belém;
- (2) verificar os espaços que as crianças da elite, pobre e desvalida aparecem fotografias;
- (3) compreender as imagens da criança nessas fotografias e sua relação com o contexto sócioeconômico-cultural de Belém do século XX;
- (4) identificar os elementos sógnicos que se apresentam nas fotografias.

Este corpus é constituído de fotografias de crianças, coletadas no acervo público da Biblioteca Arthur Vianna, sendo que algumas imagens são fotografias encontradas em álbuns de família e o restante das imagens de crianças retiradas de revistas, neste caso, revistas semanais e mensais. As fotografias de crianças de caráter *álbuns de família* são de publicações de famílias tradicionais da sociedade paraense como a família Castro, Chermont e Pombo. As publicações de fotografias de cunho familiar estão divididas entre duas revistas do início do século XX, que são: “*A Semana*”, com vinte e quatro revistas dos anos 1918 e 1919 e a revista mensal “*Amazônia*”, com dois exemplares.

Esta pesquisa foi realizada a partir da análise de fotografias de crianças nesses contextos já mencionados, que estão documentadas na Biblioteca da Fundação Cultural Tancredo Neves (CENTUR). Foi feito inicialmente uma catalogação das fotografias de crianças em álbuns de família e, posteriormente, em revistas num recorte de 1900 a 1950.

Para aprofundamento teórico sobre fotografia e imagem utilizamos Dubois, Kossoy, Benjamin, Leite, Mauad, Burke, Fischman. Quanto à leitura sobre infância destacamos os

autores: Rizzine, Mery Del Priori, Freitas, e Kulmman. No contexto da realidade da Amazônia privilegamos os seguintes autores: Bezzerá Neto e Sarges.

A pesquisa aponta a importância da fotografia enquanto documento histórico e a análise de imagens de crianças na representação de família construída pela fotografia e na afirmação de indivíduo para a sociedade. Do corpus que compreende a nossa pesquisa há, de um lado, as fotografias de crianças em álbum de família que caracterizam geralmente de classes abastadas, ou seja, a criança da elite. De outro lado, há fotografias de crianças em revistas, que caracterizam a crianças marginalizadas, ou seja, uma infância pobre e desvalida que perambulavam pelas ruas e, portanto era um alvo fácil de violências urbanas e sociais nas primeiras décadas do século XX.

A foto é um ato teatral, pois há criação de um espaço fictício e de personagens, visto que muitas crianças aparecem com vestimentas ornamentadas em ambientes familiares, escolares e em estúdios fotográficos.

Para o meio acadêmico a relevância deste estudo reside no aprofundamento de um tema ainda não tratado com o nível de detalhe apresentado neste trabalho, gerando assim novos conhecimentos sobre fotografia e infância na capital do Estado do Pará.

Os resultados dessa pesquisa apontam à importância da fotografia enquanto documento histórico e de serventia à análise de imagens de crianças na representação de família construída pela produção fotográfica da época e na afirmação de indivíduo para a sociedade.

Corpus da Pesquisa

As fotografias categorizadas como retratos de álbuns de família, são encontradas em livros e revistas, não verdadeiramente extraídas de álbuns em si ou das “caixas de sapatos”, apenas imagens que povoam os periódicos e os livros de famílias cuja população imagética é de crianças retratadas nas referidas fotografias, encontradas em exemplares das cinco primeiras décadas do século XX e que retratem parte da infância em Belém do Pará são os objetos de estudo para essa pesquisa.

Estar diante de fotografias antigas é visitar o passado, é transpor-se à ocasião da imagem, sua época, a história que a circundava. A ideia de ocasião a qual falamos, é de situação ou atmosfera criada por uma intervenção, ou conseguida por uma ação livre, supõe um local e um instante, a situação de evocação que emerge uma representação, uma imagem com várias imagens que comparecem em um cenário para que tenhamos a consciência dessa

cena como objeto de conhecimento ou reconhecimento. Ocasão que nos faça compreender o acontecimento que está diante de nossos olhos.

“Ler” fotografias que não são nossas e que fazem parte de outro universo sócio familiar, e ainda, para mais além, são de uma época que não estivemos lá, de corpo presente... Remetem-nos a entendimentos muito peculiares. Falando-nos de algo, mas não falando tudo, apenas pincelando sua história. A fotografia não fala *tudo* por si só, em grande parte nos mostram realmente algo aparente que nos fisgam, mas deixam camadas obscuras que necessitam serem desvendadas. Alguns estudos apontam, por vias metodológicas, para a interpretação da fotografia e destacam a importância da sua contextualização, para poder *extrair o algo mais que* a fotografia tem a nos oferecer como documento.

Paixão nos diz em um de seus artigos sobre retratos, crianças e a fotografia, que as pesquisas em mapas, e em periódicos da época, assim como entrevistas com os fotógrafos e retratados, são caminhos possíveis para a contextualização histórica da fotografia. E também nos diz que mesmo após a contextualização das imagens fotográficas, ainda assim sobra alguma coisa, que ela chama de *um resto preso nas imagens*, e menciona: “*elas ainda continuam a sussurrar*”¹. Em nosso caso, não trabalharemos com entrevistas, apenas com leituras de imagens e textos que documentam a história vivida no início e até meados do século XX na cidade de Belém.

O foco é a representação da infância de outrora através da leitura de imagens fotográficas, que, por sua vez, retratam diferentes aspectos da vida, pois, as fotografias, fazem parte de um grande quebra-cabeça desmontado, necessitando que entremos no jogo para descobrirmos um pouco da história contidas nessas imagens. Para Kossoy⁵, a fotografia é uma forma de expressão cultural contextualizada, imagens que foram recortadas do cotidiano, registradas no tempo que revelam aspectos como religião, costumes, habitação, enfim acontecimentos sociais de diversas naturezas e que são objetos documentados através da imagem [...] Essas fontes fotográficas, submetidas a um prévio exame técnico-iconográfico e interpretativo, prestam-se definitivamente para a recuperação das informações (KOSSOY, 2001, p.55).

Miriam Leite⁶, também nos alerta para o uso exagerado da leitura imagética. A autora além de indicar algumas pistas sobre o que fazer para se ter uma leitura consistente da documentação fotográfica, também dá dicas de como perceber a distinção entre camadas

¹ <http://www.faced.ufu.br/nephe/images/arq-ind-nome/eixo1/completos/retratos-a-cranca.pdf>

sociais através da qualidade da fotografia e também do tipo de papel em que é reproduzida. O tempo em que foram retratados pode ser desvendado nos móveis, nas roupas, nos cortes de cabelo, bigodes e barbas, nos objetos, lugares escolhidos e até nas expressões faciais e corporais das pessoas retratadas.

O estudo da prática fotográfica e da significação da imagem produzida revela regularidades objetivas de comportamento coletivo e a experiência vivida desses comportamentos. Exige, contudo, um exercício perseverante e resistente à fadiga visual, acrescido por observação e imaginação, alimentadas por um julgamento capaz de orientar deduções e comparações contínuas (LEITE, 2006, p.41).

A fotografia tem a capacidade de subjetivar e objetivar a realidade. Principalmente, nesse caso, encontraremos as duas categorias, pois o objeto da pesquisa já existe e não teve que ser construído por nós, isto é, fotografias antigas feitas por fotógrafos diferentes, dotados de olhares distintos, que resultam em unidade e variedade da imagem da infância. Porque dizemos isso? Por que, no caso da fotografia, o papel de autor é conferido ao fotógrafo, que, mesmo que seja um profissional da área, um amador ou um simples batedor de fotos, tem que se haver uma preparação mínima a esta competência para que a fotografia saia legível e aceitável.

Nossa grande tarefa será mergulhar na leitura da realidade do outro, através das imagens fotográficas, buscando interpretar os valores e as experiências alheias, dotadas de significados familiares ou não, causando-nos entendimento ou estranhamento diante delas. O papel documental da fotografia é inato a sua função, o registro do real. De muito tempo não nos damos conta da quantidade de imagens que a humanidade produz desde a invenção da câmera portátil. Criou-se o hábito de se registrar o comportamento das pessoas em seus contextos sociais, em seu âmbito familiar, nos seus afazeres do dia a dia, entre outras... Colecionando imagens com o intuito de que sejam vistas por outras pessoas, ou seja, avaliadas, lidas, é o caráter de mensagem visual contida na fotografia. Mauad em *Fotografia e História – possibilidade de análise*² atesta esse papel dialógico da imagem fotográfica:

Os textos visuais, inclusive a fotografia, são resultado de um jogo de expressão e conteúdo que envolvem, necessariamente, três componentes: autor, o texto propriamente dito e um leitor. Cada um destes elementos integra o resultado final, à medida que todo o produto cultural envolve um *locus* de produção e um produtor, que manipula técnicas e detém saberes

² BIANCO, B. F.; CIAVATTA, Maria; ALVES, Nilda (orgs). A leitura de imagens na pesquisa social. 2ª ed. São Paulo: Cortez, 2008.

específicos à sua atividade, um leitor ou destinatário, concebido como um sujeito transindividual cujas respostas estão diretamente ligadas às programações sociais de comportamento do contexto histórico no qual se insere e, por fim, um significado aceito socialmente como válido, resultante do trabalho de investimento de sentido (MAUAD, 2000, p.22).

O importante papel da fotografia como instrumento de análise história, de leitura e interpretação de uma cena ou acontecimento, se faz porque à imagem fotográfica é imputado o rótulo de recorte da realidade, pois, trazem em si frações da vida, mas apenas o que é visível ao olhar, porque nem toda a informação é revelada aos olhos pela fotografia. Kossoy³ comenta que apesar da imagem fotográfica ser a própria memória cristalizada, sua objetividade reside apenas nas aparências.

A reconstituição por meio da fotografia não se esgota na competente análise iconográfica. Essa é a tarefa primeira do historiador que se utiliza das fontes plásticas. A reconstituição de um tema determinado do passado, por meio da fotografia ou de um conjunto de fotografias, requer uma sucessão de construções imaginárias. O contexto particular que resultou na materialização da fotografia, a história do momento daqueles personagens que vemos representados, enfim, a vida do modelo referente – sua *realidade interior* – é, todavia, invisível ao sistema óptico da câmera. Não deixa marcas na chapa fotossensível, não pode ser revelada pela química fotográfica, tampouco digitalizada pelo *scanner*. Apenas imaginada (KOSSOY, 1996, p.78-81).

Falando em imaginação... A nossa memória retém muito pouco da cena vivenciada por nós mesmos. Vagas lembranças borradas surgem quando revisitamos nossa memória visual mental, quase uma *fotografia deteriorada*. Muitas vezes tentamos dar movimento ao que vemos de modo estático em nossa mente.

Simon, em seu texto *Imagem e Memória*⁴, relata que desde os anos 30 e 40, com a “democratização” da fotografia por conta do surgimento de novas câmeras na indústria fotográfica e de fácil acesso e manuseio da população, permitiram que os livros de memórias e cartas ou diários de uma família fossem substituídos por imagens, cada vez mais fáceis de registrar, como nos instantâneos que a *Polaroid* inventou e as câmeras compactas de 35 mm. Isto quer dizer que desde a invenção e evolução dos equipamentos de captura de imagens as

³ KOSSOY, Boris. Síntese de conferência realizada pelo autor no Museu Nacional de Belas Artes de Buenos Aires, em março de 1996, e posteriormente publicada em *Fotomundo*, Buenos Aires, nº 342, outubro de 1996.

⁴ Von Simson, O. R. de M. *Imagem e Memória*. Em *O Fotográfico*. Etienne Samain (org.), São Paulo: Editora Hucitec/Editora Senac. 2005, p.19-32.

palavras estão cedendo lugar ao processo imagético. Mas como ler este processo imagético? O que é necessário para se decifrar as metáforas visuais implícitas na fotografia?

Como entender uma história por trás de uma imagem? Como permitir que elas nos digam algo a mais do que diretamente deve nos dizer? São questionamentos sucessivos que surgiram no processo dialógico entre imagem e interprete, entre *fotodocumento* e pesquisador. Leite, em um texto sobre retratos de família,⁵ menciona o que pode se encontrar subjetivamente numa fotografia de álbum de família: as metáforas do tempo nas fisionomias, nos corpos, nas atitudes, nas palavras, no ritmo e nas significações que o *temps retrouvé* assinala e aprofunda são análogas nos álbuns de família[...] (LEITE, 2005, p.35).

Algumas lacunas devem ser preenchidas ao longo da pesquisa, pois fotografia, mesmo sendo índice da realidade, não a toma para si como verdade absoluta. Leite afirma que nas fotografias da época, a persistente presença da busca pelo modelo burguês de vida ocultava às diferenças de classes, descaracterizando o grupo social representado.

Se de um lado a padronização dos retratos de família admite sua utilização como instrumento de análise, em sociologia e em história, de outro, essa mesma padronização descaracteriza o grupo social representado. Como ritual de ‘tirar retrato’ em momentos chave da vida de família é praticado extensivamente, as pessoas que vão ser retratadas se preparam com as melhores roupas e procuram ostentar atitudes distintas e socialmente aprovadas. Essa característica de pose-para-ser-exibida a pessoas de quem se deseja aprovação e amor uniformiza as fotografias, tornando quase impossível, a partir delas, uma distinção clara entre camadas sociais (LEITE, 2001, p. 178).

Antes de extrairmos quaisquer suposições acerca de verdade, devemos levar em consideração que as pessoas que eram fotografadas no início do século passado procuravam demonstrar outras atitudes que não eram suas, mas apenas um modelo de ação a ser seguido, um modelo importado da Europa ainda do final do século XIX, como reflete a imagem 1 que representa a fotografia da Sra. Jeane Castro, em 1934.

⁵ LEITE, M. M. Retratos de Família: imagem paradigmática no passado e no presente. Em *O Fotográfico*. Etienne Samain (org.), São Paulo: Editora Hucitec/Editora Senac. 2005, p.33-38.

IMAGEM 1: Jeanne(s)



Jeanne M. G. da Silva Castro e Jeanne de Castro Miguez. Fotografias da publicação social da Família Castro, Belém, 1934. Fonte: Livro da Família Castro. Acervo da Biblioteca Arthur Viana – CENTUR.

IMAGEM 2: “Mudança de Hábitos”



Anos 1950. Célia, Caroline, Júlia Maria, Ruth, Angélica, Eleonora, Manuelle, Jarbas Neto, Jarbas Junior, Robertinho, Robert, Jarbas, Murilo, Carlos, Maurício, Mori. Fonte: Publicação do Livro Família Castro. Fonte Acervo da Biblioteca Arthur Viana – CENTUR.

Como diz Leite (2001, p.137), pois a roupa de ‘ver a Deus’ na fotografia em branco-e-preto dá ares de nobreza à filha do moleiro russo, e dignidade de príncipe ao casal de marceneiros alemães. O hábito faz o monge. Entretanto, na imagem 2 podemos perceber que as poses pré-moldadas começam a dar lugar às expressões mais verdadeiras, ao descuido, ao natural. Portanto, começam a surgir pessoas e não personagens. Rostos, que, anônimos ou populares, são dotados de expressões e recheados de histórias individuais e coletivas. Cabe-nos então, tratar a imagem como gramática visual e descobrir meios de decifrá-la, a fim de representar o que nela há. Pois, a fotografia advinda da realidade, mesmo assim, apresentam múltiplas faces como na ficção, devido sua fragmentação exacerbada, pelos múltiplos olhares, pelas incontáveis aglomerações de recortes imagéticos da coleção humana.

Análise do Corpus

Para a análise do corpus utilizamos os princípios da semiótica de Charles Sanders Peirce. Para o lógico filósofo americano (1839 – 1914), foi a ciência que veio de encontro à necessidade de um método que possibilitasse um estudo objetivo sobre a imagem fotográfica da criança da primeira metade do século XX em Belém do Pará. Esta abordagem pode

permitir que o aspecto formal estivesse sempre unido ao seu conteúdo, visando uma análise global e unitária do objeto, no caso, as fotografias de crianças só hoje começam a ser compreendidas, tornou-se conhecido principalmente com o inventor do pragmatismo, doutrina que se tornou característica da civilização americana.

A filosofia de Peirce além de pragmatista é realista e continuísta. Assim, a semiótica peirceana é uma teoria sýnica do conhecimento, o qual se dá por meio de semioses ou ações do signo.

Segundo Peirce, os signos podem ser divididos em algumas categorias; a primeira divisão, que na verdade, não aparece com esta denominação nas classificações de Peirce baseia-se na natureza das coisas em que os signos aparecem; e, a segunda divisão, na natureza da relação entre as coisas em que os signos aparecem e as coisas que eles representam. No primeiro caso, os signos dividem-se em signos verbais e não verbais; no segundo caso, em signos simbólicos, icônicos e indiciais.

Quando falamos em signo semiótico, já incluímos o *objeto* e o *interpretante*. O tal objeto dinâmico pode ter uma existência real ou fictícia. No caso da fotografia, por exemplo, o fundamento será a conexão dinâmica com a realidade, portanto, o objeto dinâmico da fotografia, assim como o dos demais índices, será sempre um existente, o real.

Para Peirce, há três tipos de interpretante: o primeiro é o *interpretante imediato*, que é tudo aquilo que um signo poderá despertar numa mente interpretadora, que no caso seria a “interpretabilidade” do signo; o segundo caso é o *interpretante dinâmico*: que é, na verdade, o que foi despertado no intérprete, é o elemento desdobrador de um signo pela ação da interpretação, que desencadeia a semiose (ação do signo, processo de significação) - dependendo do nosso repertório teremos uma leitura mais ou menos satisfatória: poderemos ficar apenas no nível do interpretante dinâmico emocional ou sensitivos, mas poderemos nos esforçar com eloquência, depositando um pouco mais de energia, para chegar ao interpretante dinâmico lógico, ou seja, dar respostas satisfatórias quanto à leitura daquele signo ou elemento complexo sýnico. Porém, o signo, nessa relação conhecida como semiose, estará sempre no meio do processo.

Dentro da ideia de Peirce o intérprete/interpretante dinâmico estará sempre no presente; o terceiro caso é o interpretante final: que sempre estará no futuro, como um objetivo a ser atingido. Nunca chegaremos à verdade absoluta, que podemos chamar de interpretante final, muito embora, às vezes, suponhamos que atingimos nossos objetivos e respostas finais, com a pura ilusão de termos chegado lá – que poderemos chamar de "interpretante hipotético", porque logo haverá novas leituras, deixando-o obviamente para trás. No caso de leituras de

imagens fotográficas, não chegaremos ao interpretante final, à verdade absoluta, mas podemos alcançar representações satisfatórias de uma verdade considerável, sempre a ser buscada. Então, no passado, temos o objeto dinâmico que são as fotografias de infâncias, no futuro o interpretante hipotético e, no presente, o intérprete/interpretante dinâmico.

Embora não exista em *stritu senso* uma estética peirceana, esta pode ser inferida dos textos de Peirce, principalmente a partir das ideias decorrentes de sua primeira categoria a primeiridade.

Do ponto de vista da primeira categoria, a fotografia, assim como a arte, é considerada como uma experiência completa que só pode ser apreendida em sua imediaticidade, estando sua qualidade relacionada com esta possibilidade de compreensão instantânea.

Por meio do signo fotográfico é definida por Peirce pela sua interligação com o objeto representado, tanto com caráter icônico como com caráter indicial. De um lado, as fotos guardam a aparência exata do objeto em si, portanto ícones deste objeto. Por outro lado, mantém uma ligação física com o ele correspondendo em todos os pontos e medidas que este possui, portanto índice do objeto descrito na imagem.

A função indicial predomina na imagem fotográfica como uma evidência de sua existência. Santaella comenta:

[...] Peirce argumenta que a imagem fotográfica é como um predicado que faz uma afirmação sobre o objeto representado, o qual atua, por conseguinte, quase como seu argumento. [...] (SANTAELLA, 1997, p.110)

[...]A indexicalidade predomina na fotografia como um vestígio, como um protocolo de uma existência, como uma descrição, um testemunho. A iconicidade, por outro lado, predomina na fotografia como um souvenir, como uma lembrança, uma apresentação e uma demonstração. [...] (SANTAELLA, 1997, p.111)

Mas o que pode modificar uma fotografia que já foi registrada? O que pode ser novo numa fotografia antiga? O olhar. Um novo olhar sobre elas, e as fotografias mudam, não sentido formal da imagem, mas no sentido de seus significados. As imagens fotográficas nos despertam inúmeras interpretações, dependendo das imagens mentais preconcebidas pelos receptores. Todos nós temos repertórios: cultural, ideológico, moral, ético, todos, diferenciados uns dos outros. A interpretação vai depender destes repertórios, e a forma como cada um se adapta aos seus valores.

Para facilitar ou direcionar nossa leitura de imagens, podemos adotar alguns mecanismos identificadores na fotografia. Também podemos identificar alguns elementos de

ordem técnica numa foto para torná-la legível nesse aspecto indicial. O método adotado é uma adaptação de um questionário aplicado em um Caderno Pedagógico sobre a “História da Família Através da Fotografia, 1930 – 2008”, que tem a autoria e a organização de Andréa Leite Silva, que diz:

“[...] as informações coletadas no Curso de Extensão LEDI/UEL/2008 – na aula do Professor Paulo Alves, intitulada: Elementos técnicos de interpretação da fotografia. Também foram utilizadas informações dos textos de Mauad – Através da imagem: fotografia e história – interfaces (1996). E também através de sua Tese de Doutorado: Sob o Signo da Imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante no Rio de Janeiro na Primeira Metade do Século XX (1990)” (SILVA, 2008, p.20).

De acordo com os princípios semióticos de Peirce podemos destacar quatro aspectos importantes para análise das fotografias:

PRIMEIRO ASPECTOS

IDENTIFICAÇÃO DA IMAGEM:

1º- o local onde foi retratada



2º- o período



3º- quem foi o fotógrafo



4º- se a foto faz parte de algum acervo ou se é avulsa

SEGUNDO ASPECTOS

QUESTIONAMENTOS DE ORDEM TÉCNICA E ESTRUTURAL

1º- se a foto foi posada ou natural



2º- se é de estúdio ou não



3º- se o ambiente em questão é aberto o fechado e que tipo ele é



4º- dimensões da fotografia e seu formato



5º- seu enquadramento e sentido; sua nitidez; em que tipo de papel foi impressa...

TERCEIRO ASPECTO

ÍNDICES DE CONTEÚDO IMAGÉTICO

1º- o tema central da fotografia



2º- quem são as pessoas retratadas



3º- qual a relação das figuras retratadas com ou fundo



4º- se é vida urbana ou rural



5º- se o lugar é fechado ou aberto e descrever os elementos do cenário exposto



6º- as expressões contidas na imagem, fisionomia, postura e disposição dos objetos



7º- perceber também os elementos materiais, o tipo e estilo da indumentária, os móveis e os objetos que compõe a cena; outros questionamentos importantes e um pouco mais complexos são os identificadores do conteúdo imaterial da imagem;

QUARTO ASPECTO

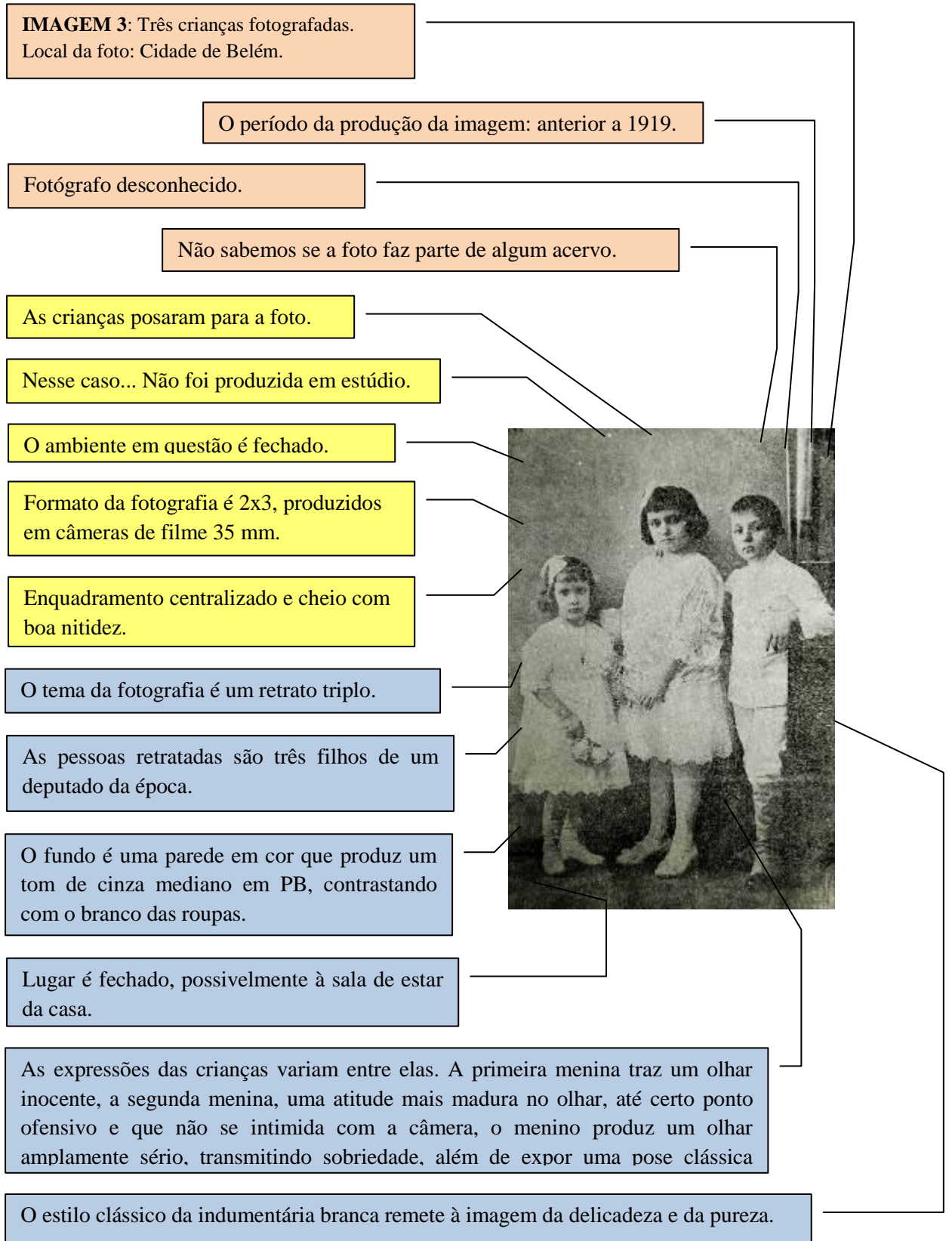
O CONTEXTO HISTÓRICO DA IMAGEM

1º- procurar saber se há conexão entre a cena representada e o fotógrafo



2º- qual o contexto social da cena, quais os elementos identificadores que revelam estes aspectos, culturais, econômicos e políticos...

De acordo com o que apreendemos da leitura sígnica, destacamos um exemplo de análise com base nos princípios simbólicos, icônicos e indiciais da fotografia:



Sobre as fotografias que compõem o corpus da pesquisa, quanto à identificação da imagem, podemos dizer que todas elas foram produzidas entre os anos de 1900 e 1950, na capital paraense, sem exatamente identificarmos o ano de produção das mesmas, pois não tivemos acesso a essas informações mais precisas, tivemos sim, acesso apenas ao ano de publicação das imagens. Também não encontramos as informações sobre qual fotógrafo tenha tirado cada uma dessas fotos, sendo assim, consideraremos as fotos produzidas por profissionais anônimos, mas não desprovidos de interesses ou interferências durante o processo de criação. Podemos afirmar que escolhemos nosso corpus fotográfico através de publicações em livros e revistas que circulavam durante na primeira metade do século XX em Belém do Pará, não fazendo, assim, parte de nenhum acervo fotográfico em específico, seja público ou particular.

Quanto a determinados questionamentos de ordens técnicas, podemos dizer que, por se tratarem de fotografias feitas para álbuns de família, todas elas, sem exceção, foram posadas para um determinado fotógrafo, ora em composições mais rígidas seguindo esquemas importados de enquadramentos, ora em momentos levemente descontraídos ou informais. Também não podemos afirmar em que tipo de papel as fotos foram reveladas, pois não tivemos acesso aos originais, apenas tivemos acesso às publicações das imagens reticuladas nos livros e nas revistas. Quanto ao enquadramento, dimensões e o formato das imagens, devido ao fato de não termos visualizadas as fotos originais não podemos sequer deduzir em que tipo de câmera a fotografia foi produzida, ou se durante o período de edição para publicação ela foi cortada para facilitar às diagramações das páginas das revistas e livros.

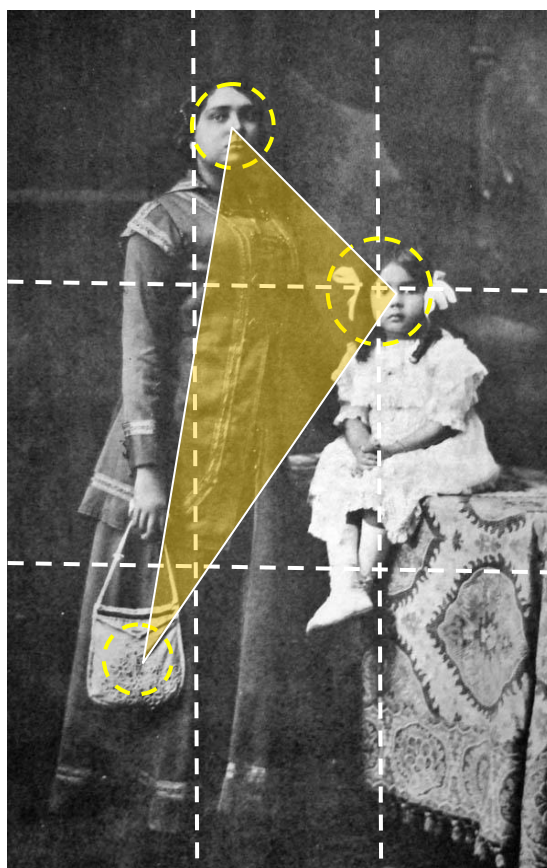
Concentraremos-nos então, nos signos de conteúdo que, portanto, será o nosso índice referencial para entendimento da imagem. A fotografia e sua relatividade com o retrato social vêm desde a sua invenção. Em algumas imagens é inevitável a presença de crianças na composição, visto que o Brasil importa, além dos equipamentos, fotógrafos e os seus estilos de compor retratos. Os modelos de comportamento, poses, vestimentas e indumentárias, tudo é alheio trazido do velho continente e dos norte americanos, pois, as principais referências na arte de fotografar estavam nesses lugares. Então, o olhar estrangeiro, faz da criança um tema atrativo digno de destaque.

A fotografia é portadora de um discurso na medida em que se presta a traduzir um instante repleto de intencionalidades. Possui, portanto, finalidade documental, considerada meio de expressão, informação e mesmo de representações. Está contida na imagem a visão de mundo do autor, por mais variado que seja seu assunto, segundo Kossoy, ou seja,

pressupõe-se a atuação do fotógrafo enquanto intermediário entre as necessidades do cliente e as representações contidas na fotografia já produzida.

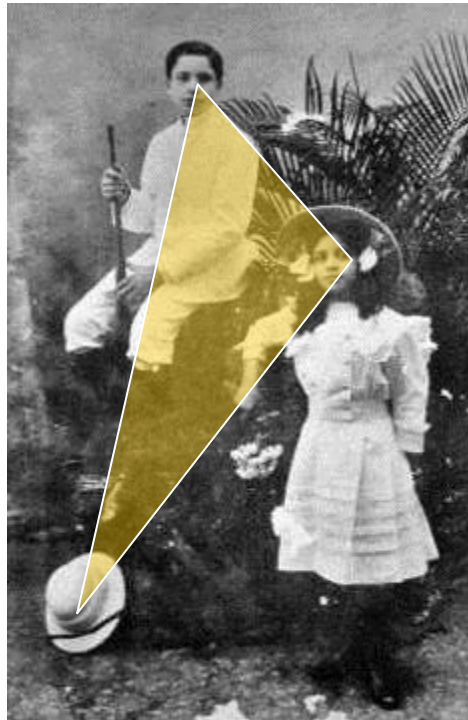
Revisitando a imagem 4 vemos o que um olhar fotográfico nos induz a ver. Uma jovem mulher e sua filha possivelmente arrumadas para uma fotografia feita para se perpetuar, iluminadas com luz natural, pois as sombras são mais suaves e difusas. A jovem senhora segura com a mão direita uma bolsa que antecedeu o modelo “envelope” que foi moda até meados dos anos 1960. A criança é sem dúvida o centro de interesse da imagem, o que nos leva a crer na importância da presença infantil na história da fotografia. Neste caso temos um modelo clássico de composição com três pontos iluminados, a bolsa, o rosto da mãe e a filha, em ordem crescente.

IMAGEM 4: Jeanne(s) Castro(s)



A presença de centros de interesses formando um triângulo era muito comum à fotográfica dentro de um retângulo vertical. Acharíamos que o chapéu era para estar na cabeça do menino, mas o fotógrafo preferiu três pontos de visualidade à composição comum; composição de determinados fotógrafos da época. Para eles, era uma maneira de equilibrar melhor a construção dos parâmetros da imagem.

IMAGEM 5: Personagens da família Castro



Fotografias da publicação social da Família Castro, Belém, 1934. Fonte: Livro da Família Castro. Acervo da Biblioteca Arthur Viana – CENTUR.

A importância das crianças da família Castro (imagem 5) nesta composição fotográfica nos mostra, através do olhar do fotógrafo, a preocupação com a infância nessa época e usando uma técnica muito apreciada pelos grandes fotógrafos da Europa da época de 1934. Pela composição da foto é possível dizer que a fotografia foi tirada em estúdio fotográfico, visto que nas primeiras décadas do século passado a cidade de Belém já contava com estúdios fotográficos bem equipados. Na composição elaborada pela maioria destes fotógrafos a criança nas primeiras décadas de 1900, quase em todos os casos, torna-se o alvo principal do olhar, conhecido na linguagem fotográfica como centro de interesse da imagem... Quanto às vestimentas para compor a fotografia que sempre as crianças aparecem vestidas de branco ou com tons claros em suas vestimentas, transformando-se que quase que iconicamente em símbolo de divindade e pureza. A menina com numa pose angelical e com vestimentas femininas, já o menino usando traje que lhe garantia um semblante austero e a posição superior em relação à menina determina a concepção adultocêntrica do fotógrafo e consequentemente da sociedade que já impunha no menino a superioridade e respeito.

Estruturação do Texto

O texto está estruturado em dois capítulos. No Capítulo I — *A Fotografia como fonte de Pesquisa para a História da* — destacamos a fotografia como um documento histórico e como material iconográfico. Além disso, abordamos algumas pesquisas sobre a infância na fotografia. No Capítulo II — *O Retrato da Infância Paraense por meio da Fotografia na Primeira Metade do Século XX em Belém do Pará (1900-1950)* — fazemos a análise do corpus de fotografias de crianças em álbuns de família e em revistas com o objetivo de abordamos o retrato da infância paraense por meio da fotografia na primeira metade do século XX em Belém do Pará (1900-1950). A análise foi realizada em seis categorias. Por fim, na *Conclusão* fazemos uma análise final da pesquisa e que foi mais relevante no trabalho e destacamos a importância desta para os estudos da infância na Amazônia paraense.

Capítulo I

A Fotografia como fonte de Pesquisa para a História da Infância

A foto é passado. Além das capacidades literárias e narrativa da fotografia, a foto afirma algo que, ao ser passado, constitui uma prova verdadeira da realidade. (...) a fotografia está do outro lado. Não há movimentos. A foto é “silêncio e mobilidade”. O tempo da foto é passado. Registro do que já não é. A relação da fotografia com o objeto representado passa por essa circunstância, e se o registro fotográfico muda para um meio dinâmico, produz-se um vídeo. Se a foto for mantida, privilegia-se a representação do tempo que não mais voltará. Desse modo, a foto é tempo que já existiu (ARMANDO SILVA, 2008, p. 98-99).

1.1. *A Fotografia e a Evolução da Máquina Fotográfica*

O homem sempre foi cativado pela imagem. Desde os primórdios da raça humana, a imagem vem sofrendo transformações gráficas e estéticas ao longo de sua história. A busca dos artistas antigos era imitar a realidade perfeitamente nos seus mínimos detalhes. A perseguição incessante pela fidelidade da imagem do real se amenizou, quando, surgiu no mundo uma invenção que imitava em alguns de seus princípios o olho humano: a invenção de câmera fotográfica.

IMAGEM 6: Primeiro processo de registro de imagem por intermédio da luz



O francês Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833), em uma de suas tentativas de encontrar um processo fixação de imagens sobre pedras litográficas, acabou por criar um método que foi considerado como o primeiro processo de obtenção de imagens por intermédio da luz. Ele batizou tal processo de heliografia. Niépce, em 1826, após uma exposição de 8 horas obteve o que é considerada a primeira fotografia do mundo.

A fotografia teve seu surgimento no início do século XIX, mas seus princípios vêm de muito antes de se pensar a imagem reproduzida em laboratório. Como todo invento assustou e conquistou pessoas. A primeira pessoa no mundo a tirar uma verdadeira fotografia - se a definirmos como uma imagem inalterável, produzida pela ação direta da luz - foi Joseph Nicéphore Niepce, em 1826 (imagem 6). Ele conseguiu reproduzir, após dez anos de experiências, a vista descortinada da janela do sótão de sua casa, em Chalons-sur-Saône.

IMAGEM 7: Cidade Fantasma



Boulevard du Temple – Paris-France, 1838. Esta imagem é um bom exemplo do motivo pelo qual antigamente as fotografias de paisagens urbanas eram tidas como fotografias de cidades fantasmas, pois nessa época as imagens levavam vários minutos, às vezes horas para serem capturadas. Fonte: <http://worldrevolution.wordpress.com/2010/11/08>.

O Daguerreótipo foi a etapa seguinte da captura de imagens. Inventado por Louis Daguerre, em 1837, é um processo fotográfico primitivo que usava uma lâmina de prata na qual era aplicado o iodo, formando iodeto de prata que se transformava em um pigmento metálico numa quantidade proporcional à quantidade de luz que a atingia. Depois as imagens eram reveladas com vapor de mercúrio. Diferente da fotografia de película, o que se formava não era uma imagem negativa, mas sim positiva, e ricamente detalhada, apesar de algumas falhas na revelação. Essa tecnologia permaneceu pouco tempo em voga devido principalmente ao surgimento de novos processos que eram capazes de gerar cópias das imagens à partir de apenas uma captura e com tempo de exposição menor. De qualquer maneira, imagens famosas foram obtidas através deste processo, como podemos ver abaixo, um dos primeiros daguerreótipos, foi a imagem capturada de cima de um edifício com vista para o *Boulevard du Temple* (imagem 7).

Embora os primeiros “daguerreótipos” não tivessem uma boa qualidade, a imagem era invertida e possuía pouco contraste tonal, além disso, o tempo de exposição variava entre 15 e 30 minutos, os aperfeiçoamentos não se fizeram esperar. A febre da fotografia tomava conta do mercado industrial. Em meados de outubro de 1839, os daguerreótipos eram vendidos em sete países da Europa e nos Estados Unidos, e, no final de 1840, o manual de autoria de Daguerre era vendido em oito línguas. Em março daquele ano, Alexander Walcott abriu ao público o primeiro estúdio de retratos em Nova York, no que não tardou a ser imitado por Richard Beard, em Londres (1841). Apesar de tudo, aquela invenção ainda era imperfeita, sendo capaz de proporcionar apenas um positivo simples - uma fotografia.

IMAGEM 8: O Retrato de o fotógrafo William Henry Fox Talbot.



Em pose, o fotógrafo William Henry Fox Talbot, que foi convidado para o estúdio John Moffat em Princes Street de Edimburgo, 1864. Fotografia tirada por John Moffat.

Se a contribuição de Daguerre à fotografia foi extensa, mas temporária, a de Talbot (imagem 8) foi mais restrita, porém duradoura. Embora Talbot permitisse aos amadores e cientistas usarem livremente seu processo, exigia, à semelhança de Daguerre, que os profissionais obtivessem uma autorização paga. Apesar de contar com o apoio de eminentes cientistas, Talbot terminou perdendo uma ação judicial, sobre patentes, movida contra o fotógrafo londrino Laroche. Este contestara, em 1852, sua alegação de que os processos químicos do calótipo e o novo sistema de calódio úmido seriam, em essência, praticamente

idênticos. Não obstante, a reivindicação de Talbot, no tocante à prioridade da invenção, foi confirmada pelos tribunais ingleses.

No final da década de 1870, também esse processo tornara-se obsoleto. O aperfeiçoamento da máquina fotográfica caracteriza-se por sua crescente sofisticação e tamanho sempre mais reduzido (estas ilustrações não equivalem à escala real: a Kodak Brownie e a Leica caberiam facilmente na palma de uma das mãos). Obviamente com isso, o mercado dos retratos se difundiu por toda a Europa. A Leica, lançada no mercado em 1925, foi a primeira máquina fotográfica miniaturizada de precisão. A era dos retratos, assim então começara. Na imagem 9 podemos observar a evolução das câmeras fotográficas.

IMAGEM 9: A Evolução das Câmeras



Leica, N.º 0 Mod. A, de 1925.



Kodak Brownie N.º 0 Mod. A, de 1914.

A lentidão com que eram realizadas as primeiras fotografias tornava impossível fotografar pessoas; mas assim que esse tempo de exposição à luz diminuiu, e com o auxílio de um encosto para a cabeça, o retrato fotográfico se tornou um sucesso entre as pessoas.

Um sucesso que rompe fronteiras temporais e está mais intensificado nos dias de hoje, pela simples razão de que o retrato corresponde exatamente à necessidade que o homem tem de se ver, de se contemplar.

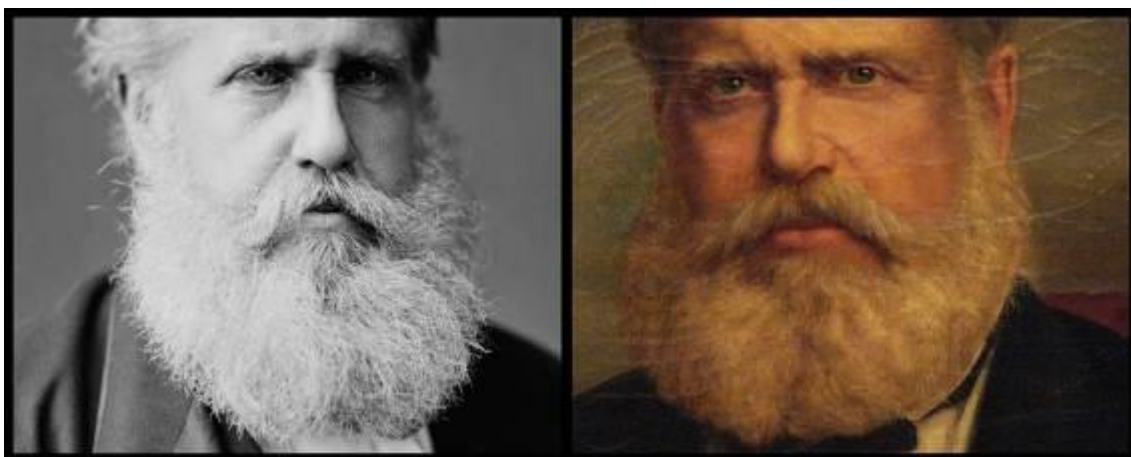
O retrato fotográfico é um texto visual, uma linguagem não verbal. Sua posição frontal comunica detalhes faciais, estilos de roupas, ou seja, traz uma mensagem ao receptor e essa mensagem gera uma aproximação com o outro.

Susan Sontag (1986, p. 43) descreve um pouco da magia que envolve o ato do retrato fotográfico. Na retórica normal do retrato fotográfico, enfrentar a câmara significa solenidade, sinceridade, revelação da essência do retratado. É por isso que a frontalidade parece perfeita

para os retratos cerimoniais, porém, um tanto inadequada para fotografias de publicidade de candidatos políticos.

A fotografia já nasceu com uma distorção do mundo real: em branco e preto. E assim, deixava margens para que os artistas a questionassem. Entretanto, não era a cor que encantava a maioria das pessoas, mas a forma idêntica que brotava de uma máquina, e que com apenas um toque, conseguia reproduzir com fidedignidade um retrato, uma paisagem, trazendo aos olhos o congelamento instantâneo de um recorte do mundo real, não do mundo representativo dos artistas, e assim surge o grande primeiro conflito entre as linguagens visuais, a pintura e a fotografia.

IMAGEM 10: Fotografia x Pintura



Fonte: Detalhe do rosto de Dom Pedro II em fotografia PB e em pintura a óleo.
<http://www.aconteceempetropolis.com.br/2011/06/10/amores-da-epoca-do-imperio/>

Se analisarmos detalhadamente a imagem 10 que retrata o rosto de Dom Pedro II em fotografia Preto e Branco veremos que a luz que compõe a fotografia era advinda possivelmente de uma janela, com isso uma luz diurna e real, que gerou suaves sombras sobre na face esquerda do imperador D. Pedro II. Como podemos observar na imagem direita que pintura não garante tal veracidade da imagem esquerda, mesmo porque nesta imagem, as sombras são mais abundantes, alargam o rosto e ajusta mais a forma frontal do nariz, além de evidenciar o lábio inferior e dar a mesma luz aos olhos, colorindo-os quase que por inteiro. Assim, fica claro a tentativa de retoque formal para agrado daquele que encomendou a pintura. Isso era um ganho para a fotografia como documento verossímil.

A fotografia se insere em um contexto de comunicação e arte, assim sua matéria prima é antes de qualquer coisa a informação. Isso pode fornecer a pista para a busca de indícios, vestígios de uma história que ficou no passado.

Durante muito tempo, a discussão acerca da fotografia voltou-se para a questão de que as imagens fotográficas (em decorrência de seu processo de captura e de revelação laboratorial) são prejudicadas por uma total dependência da preexistência do seu objeto real, que, no qual o fotógrafo faz nada além de registrar de uma forma passiva e transparente o que se apresenta diante dele. Nesse sentido, a qualidade e função da fotografia é vista como apenas um elo preciso entre as imagens capturadas e as próprias formas do mundo real. Mas isso era apenas uma maneira de se negar o comprometimento, a parcialidade, a intenção, a participação efetiva do homem-fotógrafo sobre o seu próprio olhar, a sua criação: a foto.

A natureza indicial da fotografia apontada por Charles Peirce (1999), a noção de implicação plena defendida por Philippe Dubois (1993) e a natureza de imagem precária que demonstra Jean-Marie Schaeffer (1996), são alguns dos pensamentos teóricos que fortalecem o caráter de índice que a fotografia mantém com o real.

Diante de um retrato fotográfico podemos ter sentimentos de revolta e impotência diante do tempo que nos foi imposto. Nem sempre a disposição visual dos elementos fotográficos transmite o testemunho do que queremos ver; pelo contrário, podemos encontrar coisas que não gostaríamos que estivesse ali.

IMAGEM 11: Mlle. Nair de Mello Pina



Fonte: Revista *A Semana*, Capa de maio de 1919, Belém – Pa.. Acervo da Biblioteca Arthur Viana – CENTUR.

Um retrato deve dizer-nos qual é o pensamento, a opinião do fotógrafo sobre a pessoa que foi retratada; se o autor conseguiu, ou não, estabelecer uma relação com o seu tema; quem

é a pessoa fotografada, que tipo de ser humano representa ou a que classe pertence, qual o seu temperamento, o seu ânimo; se é requintada ou não, serena ou inquieta, alegre ou triste.

Estas e tantas outras coisas podem estar representadas num retrato fotográfico. Nem sempre, e não necessariamente, todas juntas, mas são estes alguns elementos que constituem a substancialmente a imagem de um retrato de estúdio.

IMAGEM 12: Reunião de Ato Civil



Fonte: “Grupo tirado por ocasião do acto civil, sábbado ultimo.” Revista **A Semana**, Pará, 5 de abril de 1919, Belém – Pa . Acervo da Biblioteca Arthur Viana – CENTUR.

Alguns desses elementos podem retratar um pouco da personalidade de quem foi retratado: um olhar, um semblante, um corte de cabelo, um sorriso inicialmente armado, dentre outros índices imagéticos contidos na imagem 11 da fotografia da Sra. Nair de Mello Pina publicado na revista “A Semana” de maio de 1919 em Belém do Pará.

Na fotografia tirada da Sra. Nair de Mello Pina podemos perceber uma composição da fotografia do busto e de uma pose bastante sensual para a época. Esse tipo de composição fotográfica passa ser muito utilizada pelos fotógrafos que se instalaram na cidade de Belém em 1900 para atender às senhoras esposas e filhas dos barões da borracha.

E quando estas representações estão em um retrato fotográfico de um modo coletivo, logo a pluralidade de elementos se faz representada em tais imagens, pois agora o fotógrafo tem que representá-las individualmente dentro de um coletivo (imagem 12), é o conceito de unidade dentro da variedade.

É evidente que os fotógrafos que trabalhavam em Belém, no início do século XX, baseavam seu repertório em modelos de estúdio europeu. Observamos na imagem 12 que nos mostra uma fotografia de casamento civil que nem todas as pessoas presentes na fotografia a dirigem o seu olhar ao fotógrafo e isso era um modelo europeu de composição de retrato individual que aparece inclusive, em composições fotográficas grupais no Brasil.

Como acontecia em outros países, o retrato de casamento é indiscutivelmente o mais difundido nas diferentes coleções, ou como retrato avulso. Como diz Leite (2001), a sua frequência parece confirmar a função incorporada da fotografia ao ritual do casamento, como um meio de solenizar a criação de mais uma família e tornar pública a união para a sociedade. Geralmente, segundo a autora, os casais aparecem numa gama muito diversificada.

Os rituais matrimoniais eram fortemente retratados nas fotografias como uma memória coletiva e lembrança da cerimônia. Com afirma Leite (2001), os retratos de casamento das sociedades ocidentais registram esses rituais, de um significado social. A cor branca do vestido da noiva, os presentes, os brindes, o banquete, a decoração, ou seja, todo e qualquer consumo e ostentação de riqueza eram fotografados como forma de estabelecer o prestígio social do casal, ou das famílias. Além disso, os retratos de casamentos têm frequentemente, segundo Leite (2001), duas formas de representação: o retrato das duas famílias, com membros de duas ou três gerações, com os noivos sentados ou de pé na primeira fila, ou o retrato frontal dos noivos, de pé. Os ambientes apresentados nas fotografias de casamentos sempre de interiores da casa, pátio interno ou jardim, interior do templo.

Desde que a fotografia foi inventada o homem teve acesso à fidelidade imagética do seu ser, do seu corpo e isso perdura até os dias de hoje, só que agora a imagem está mais massificada, corporificada, sem restrições às classes sociais ou étnicas. Entretanto, na ocasião, a fotografia era coisa para famílias prósperas, que queriam perpetuar a sua imagem e o nome da família, com publicações em periódicos e livros genealógicos. Mesmo sem um contexto adequado, a fotografia era publicada em revistas apenas com o intuito de divulgar a imagem de um parente importante da família nobre que “pagava” por aquela publicação.

A fotografia como fonte de pesquisa, de acordo com Ciavatta (2008, p. 38) “é um tema de estudo pouco explorado na área da educação”. A referida autora destaca que as referências mais usuais a esse tipo de estudo concentram-se mais, em áreas como a comunicação e a

história. Somente durante a década de 1990-2000, segundo Fischman (2008, p. 109), é que “o campo de pesquisa educacional norte-americano viu a emergência de vários trabalhos que indagavam criticamente sobre temas relacionados à cultura visual e à educação”.

Fischman (2008) destaca que, apesar de vários trabalhos chamarem a atenção para o impacto significativo de cultura visual, e pesquisadores com projetos diversos, virem colaborando para a associação de diferentes fenômenos à cultura visual, incorporando esta demanda como alternativa epistemológica à pesquisa educacional; apesar destes esforços, o campo de investigação próprio da educação tende a evitar debates e maiores atenções à questão da cultura visual e seu valor epistemológico para o campo da pesquisa em educação. Pesquisadores vêm abordando como a “negligência com que as ciências sociais e históricas tratavam a documentação fotográfica” (LEITE, 2001, p. 23).

Corroborando com estas discussões tecidas até então, Ciavatta & Alves (2008) vem ressaltando que, os caminhos pelos quais a produção do conhecimento se efetiva, pouco tem considerado a relevância do uso da imagem como fonte do conhecimento, nas suas dimensões epistemológicas; revelando uma insuficiência de pesquisas que façam uso desse instrumento. As autoras citadas fazem alusão ao “quarto iconoclasmo” de Arlindo Machado, o qual versa sobre o “horror” que autores contemporâneos demonstram pela utilização das imagens, desconsiderando o papel e a importância que essas tiveram para o desenvolvimento das ciências, das artes e principalmente, do cotidiano.

[se] parte considerável do mundo intelectual ainda se encontra petrificada na tradição milenar do iconoclasmo, parte também considerável do mundo artístico, científico e militante vem descobrindo que a cultura, a ciência e a civilização dos séculos XIX e XX são impensáveis sem o papel estrutural e constitutivo nelas desempenhado pelas imagens (da iconografia científica, da fotografia, do cinema, da televisão e dos novos meios digitais). Essa segunda parte da humanidade aprendeu não apenas a conviver com as imagens, mas também a ‘pensar com as imagens’ e a construir com elas uma civilização complexa e instigante (MACHADO apud CIAVATTA & ALVES, 2008, p. 12).

Algumas abordagens sobre a fotografia como documento historiográfico comprometem a sua veracidade como prova histórica. Nesse texto extraído de *Parâmetros Curriculares Nacionais: História e Geografia*. (Secretaria de Educação Fundamental. Rio de Janeiro: DP&A, 2000, p. 79-81.) Diz:

[...] A utilização da fotografia como fonte de pesquisa, deve levar em consideração que a imagem impressa no papel não se confunde com a realidade. Se o pesquisador considerar que tudo que pode ser visto na foto era costume da época, pode chegar a conclusões equivocadas sobre como, por exemplo, as pessoas se vestiam antigamente. No século XIX, as pessoas aparecem nas fotos com roupas apertadas, bem passadas e arrumadas e sempre posando com ar sério. Entretanto, as pessoas que viveram naquela época não se comportavam ou se vestiam sempre

assim. [...] A foto, por ser um recorte particular da realidade, representa apenas o congelamento de um momento, principalmente aquelas produzidas em estúdios, como há cento e cinquenta anos, quando as pessoas tinham que ficar paralisadas por mais de um minuto (por causa do equipamento) e se arrumar para a ocasião, porque, geralmente, era a única foto que tiravam na vida.

Observemos a radicalidade do discurso da citação sobre a fotografia. Como pode se afirmar que *supostamente* seria a única foto que determinadas pessoas fariam na vida? O que se percebe aqui: é que esse parágrafo sobre documento fotográfico não foram escritos por um especialista.

O retrato sempre foi o tema intrigante na história da fotografia. Por que se comparados às paisagens, que, são quase imutáveis ao longo do tempo, com exceção das paisagens urbanas ou aquelas que sofrem com a ação direta do homem, o retratado logo se torna efêmero, pois o homem envelhece, enquanto que sua imagem congelada na fotografia perpetua-se como o fotógrafo a fez. Entretanto, ainda existe algo que muda mais rápido com o envelhecimento do que o homem: é a criança. Se fotografarmos uma criança hoje e não mantermos mais contato visual com ela, daqui a dois ou três anos nós não a reconheceremos mais. O adulto, ao longo de quatro ou cinco anos, ainda mantém as suas características fisionômicas, mas a anos nós não a reconheceremos mais. O adulto, ao longo de quatro ou cinco anos, ainda mantém as suas características fisionômicas, mas a criança logo perde a sua aparência física e facial, sua estatura muda muito mais rapidamente, sem falar na sua personalidade, que se transforma totalmente nas várias etapas da infância como vemos na imagem 13. Assim, a única maneira congelar as transformações vividas na infância e de se permanecer criança durante muitos anos pelo menos na imagem é através da fotografia.

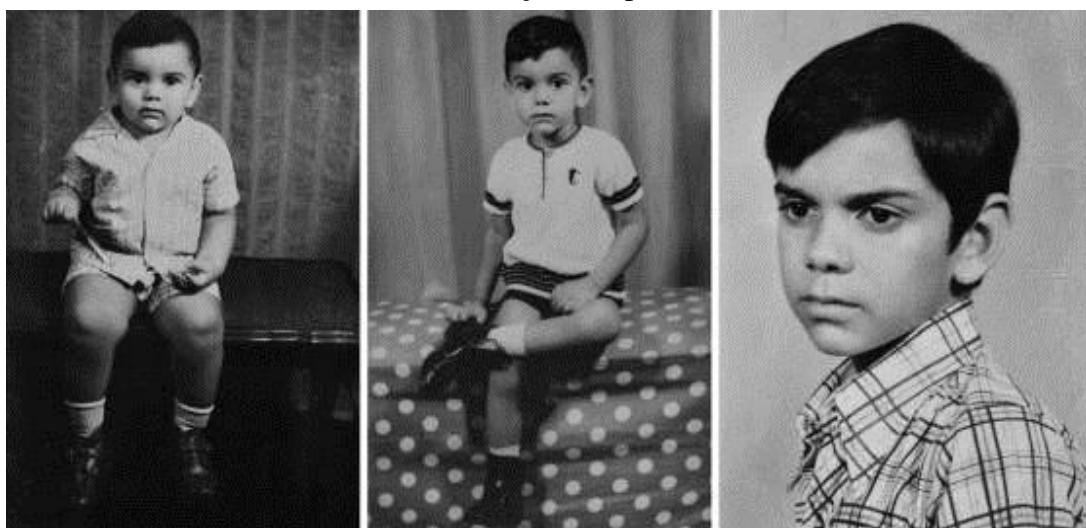
Geralmente as crianças têm vagas lembranças de uma determinada época da sua vida, mas a fotografia de infância traz recordações de determinados aspectos, pois não se reconhecem em si mesmo nessas imagens, reconhecem, por exemplo, as pessoas que me arrumavam com todo cuidado para ser fotografado, lembramo-nos das roupas que usávamos, mas, provavelmente, não nos lembramos do fotógrafo, que em sua imensa maioria são anônimos. A fotografia passa a ser parte de nós mesmos, da nossa memória, do nosso ser, por isso ela é *indicial*⁶, pois mantém uma ligação direta com o retratado.

⁶ Segundo Peirce, um índice é signo de Secundidade, exatamente por retratar uma experiência, um fato externo que possui relação direta com o objeto e por ser realmente afetado pelo ele. Um índice, por sua vez, se relaciona com o seu objeto por contiguidade. Sabemos que indícios são elementos do referido. Portanto, a fotografia é signo indicial do retratado.

Logo no início, quando a fotografia ainda estava em franco desenvolvimento, os equipamentos fotográficos eram muito grandes, pesados, e às vezes os fotógrafos precisavam de até vinte pessoas para carregarem todos os seus aparatos. Mas algumas coisas não mudaram, mesmo com todas as facilidades tecnológicas das câmeras de filme, o modo de se retratar uma família para um álbum, permaneceu durante muito tempo sem quebra de paradigmas, respeitando a maneira clássica de fotografá-las, mantendo-se a ideia de família harmoniosa e equilibrada.

Se observarmos a construção de fotos de família feitas em quaisquer partes do mundo veremos que todas são semelhantes e que parecem que foram feitas pelo mesmo fotógrafo.

IMAGEM 13: Transformações corporais da infância



Imagens de infância em várias fases de desenvolvimento: em 1º de fevereiro de 1966 com 1 ano de idade / em 1º de fevereiro de 1968 com 3 anos de idade e em 1º de fevereiro de 1975 com 10 anos de idade. Fonte: Álbum da família Silveira. Acervo particular do autor.

Leite (2001) entende, igualmente, que a fotografia traduz-se enquanto documento histórico e que, portanto, comunica significações; mas que, contudo, deve-se atentar para que o documento fotográfico não seja utilizado nas pesquisas educacionais, com limites na ilustração da análise verbal e ou “usada como mostruário ou vitrine do texto, enquanto oculta ou disfarça informações e interpretações próprias” (LEITE, 2001, p. 26).

IMAGEM 14: Conjunto de fotos de álbuns de famílias brasileiras e de imigrantes do início do século XX



Fotografia de família, à esquerda a viúva Zecchi com os filhos e sobrinhos na década de 1920, à direita a família Antunes da Cunha em 1925. Fonte:

Referindo-se a atração dos retratos de família como observamos na imagem 14 que destaca fotografias de famílias brasileiras e de imigrantes no início do século XX. Analisando as fotografias podemos apontar alguns aspectos interessantes que orientavam os fotógrafos na composição das fotografias de família. Como vemos em ambas as fotografias as senhoras sempre sentadas e a matriarca da família ao centro; os homens sempre em pé, assim como os meninos trajando roupas militares. Já as meninas com trajes brancos e próximos as supostas mães. Leite diz que corresponde a uma necessidade de identificação com a sua imagem. Assim, nos retratos de família temos a necessidade de ver como os outros nos veem e procurar as ligações com o eu interior, que se dissociam através da busca de semelhanças e contrastes nos outros e nas metamorfoses que tempo inscreve quando naquele presente atual ou transcorrido como vemos na imagem 14.

Para exemplificar o que Leite afirma o “carte-de-visite” é exatamente o espelho de como nós queremos ser vistos, de como nós queremos ser aceitos, não pelo que somos, mas, pelo que aparentaremos ser, após uma fotografia. O retrato fotográfico tornou-se popular, principalmente pela invenção da “carte-de-visite” (imagem 15).

A carte-de-visite consistia em uma foto colada sobre um suporte e oferecida a amigos e parentes como forma de afeto. Andre Adolphe Eugene Disderi patenteou o processo em 1854 na França. Essa forma de fazer fotografia e presentear pessoas com elas criou costumes vistos até os dias de hoje, e também, a estética visual das fotografias de álbuns de famílias deve muito ao surgimento dessa ideia.

IMAGEM 15: Cartes-de-visite



Modelos de como eram reveladas as “cartes-de-visite” antes de serem cortadas.



Modelos de “cartes-de-visite”, na Europa.

Fonte: http://www.edinphoto.org.uk/0_CAR_F/0_cartes_de_visite_howie_jun_-_20_men_1024.htm

Essa forma de presentear com retratos se tornou uma moda e enriqueceu muitos fotógrafos nas primeiras décadas do século XX. A “carte de visite” é interessante, pois mudou a maneira do homem se ver, ou melhor, de como gostaria de ser visto.

A gênese e a história dos documentos fotográficos, assim como os fragmentos do mundo visível passado que esses mesmos documentos preservam congelados, requerem, para sua devida compreensão, uma ampla gama de informações advindas de diferentes áreas do conhecimento (BORIS KOSSOY, 2001, p.53).

Na imagem 16 podemos observar três elementos importantes na composição da fotografia. Na apresentação de três imagens, sendo que à esquerda imagem de um “cartes-de-visite” feito na Europa, no meio a câmera que produziam os “cartes-de-visita”, à direita um exemplo de fotografia em álbum de família com pose similar a composição europeia, olhando para o vazio.

IMAGEM 16: Comparações compositivas



Fonte: http://www.edinphoto.org.uk/0_CAR_F/0_cartes_de_visite_howie_jun_-_20_men_1024.htm e acervo particular do autor.

Vasculhando os álbuns de fotos de famílias encontramos o que seriam muitas cartes-de-visite com recados atrás (imagem 16). Quando uma família encomendava fotografias para um fotógrafo, encomendava-se com o intuito de se perpetuar, de se apresentar para a sociedade como algo que se idealizava como família ideal, como família perfeita, dentro dos padrões.

Nas imagens 17 apresentamos duas fotografias de grupos de jovens no começo do século XX, nas quais percebemos uma total harmonia entre as pessoas para compor a imagem fotográfica. Há uma preocupação com a disposição das pessoas de acordo com a sua posição social. Mas como analisar essas fotos? Como compreender o seu conteúdo informativo se toda uma cena foi montada? É possível verificar que além da preocupação do fotógrafo de estabelecer uma simetria na composição da foto, há também a composição de fotos por gênero.

Segundo Borges (2011), muitos fotógrafos do século XIX passaram a reproduzir imagens fotográficas a partir de critérios que nortearam o universo da pintura. Como vemos na imagem 17 trata-se de um foto de mulheres e homens membros da Aristocracia e da alta burguesia europeia da segunda metade dos anos oitocentos. Era somente esse segmento social da sociedade na Europa que podiam se dar ao luxo de ser fotografada pelos melhores estúdios e fotógrafos da França, Inglaterra, Alemanha e nos Estados Unidos da América. O que nos chama mais atenção na composição dessas fotografias é a harmonia na disposição das pessoas. A composição das mulheres na fotografia segue uma harmonia estética mais graciosa e de forma não linear, já a composição dos homens para a fotografia segue claramente uma harmonia linear construída pelo fotógrafo. É possível ainda que a composição dos homens

esteja relacionada à posição social de cada um deles: os mais velhos sentados e os demais em ordem de gerações.

IMAGEM 17: Fotografias de Gênero



Fotografias com harmonias diferenciadas na posição de homens e mulheres. Fonte <http://www.edinphoto.org.uk>.

Independentemente das funções que a informação exerça na fotografia, faz-se necessário pensar e refletir sobre quais sentidos que as fotografias catalogadas suscitem: sendo um fragmento da verdade contundente que ela traduz inegável e inconfundível. Numa busca, por assim dizer, de uma análise semiótica, a fotografia como um produto de um processo discursivo, entende que há um sujeito que enquadra a informação do mundo, outro ou o mesmo que seleciona e trata essa informação, logo, revelam sistemas de valores, portanto, uma ideologia social, uma visão posicionada de mundo.

Como forma de superar a noção de fotografia enquanto exemplar, Mauad (2008) evidencia a noção de série, cuja dinâmica possibilita trabalhar a fotografia de forma crítica, uma vez que a ideia de série extensa e homogênea demanda uma metodologia que considere o caráter polifônico da imagem, resultante do circuito social de produção, circulação e consumo. Neste sentido, Mauad (2008) situa a fotografia numa cultura histórica – constituinte dos códigos de representação – ressaltando a fotografia como documento histórico, produtora de sentido na sociedade.

Com a fotografia, a memória ganhou poderosa aliada. Memória visual, pensada e sentida, coletiva ou individual, mas sempre historicamente construída; percebida como uma mensagem composta por sistemas de signo não verbais, social e individualmente compreendidos através de códigos cuja decifração possibilita a análise de certas ações humanas socialmente determinadas. Podemos dizer que todas as mensagens visuais designam duas funções: a cognitiva e a emotiva. Estas duas funções da comunicação referem-se à

denotação (conteúdo da mensagem), e à conotação (dependente da forma como a mensagem é organizada), sendo suas possíveis leituras e interpretações oriundas da experiência do receptor, podendo ser produtora dos mais diferentes sentidos.

O retrato fotográfico é idealizar aquilo que não temos a possibilidade de ser, mas de ver. Mexe com as fantasias do humano. No momento em que antecede o ato fotográfico, o retratado, enquanto ser, homem ou mulher, sempre idealiza o “belo”. A pose tira de nós parte da essência natural de quem somos, mas não toda ela. Quando estamos diante de uma câmera temos um compromisso pessoal de apresentarmos em síntese o melhor de nós. Por mais artificial que seja, ou ficcional, a fotografia é sem dúvida um atestado de presença e de conceitos de uma determinada época. Ora, a partir do momento em que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a “posar”, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem (BARTHES, 1984, p. 22).

1.2. A Fotografia em Álbum de Família

Falando de fenômenos sociais nos deparamos com as representações das coisas ao longo da história. Tudo é representativo dentro de uma era, as casas, os móveis, as roupas, os veículos, os costumes, mas, o que realmente engloba tudo isso e ao mesmo tempo de uma só vez? É simplesmente a fotografia. Elas podem estar em todos os lugares, emolduradas ou não, sobre uma cômoda, penduradas numa parede, presas a um álbum de família ou simplesmente soltas diante dos olhos, entretanto, como uma herança, ela flutua no tempo atravessando vidas e escrevendo a memória visual de uma sociedade. Às vezes, a fotografia é confundida com a própria memória, pois nela encontramos a possibilidade de revisitarmos nossas lembranças, nosso imaginário.

Podemos perceber, seja em um processo de remontagem da história ou em um simples ato de recordação de momentos de vida de alguém, que em qualquer uma dessas situações há uma tentativa de recriação histórica, recriação de “realidades”, pois remontamos nossas imagens mentais, como num quebra-cabeça que deixamos de lado por algum tempo onde se perderam algumas peças. Entretanto, sabemos que fotografias de outros tempos, enquanto estão sendo reconhecidas, catalogadas e analisadas objetivamente com base em procedimentos adequados, se tornarão arquivos valiosos para a reconstrução histórica de memórias de vida individuais ou coletivas, independentemente da distância espaço-temporal em que foram marcadas na história.

Quando, em algum momento, paramos e recordamos o que aconteceu em nossas vidas, estamos reconstituindo a história, através de nossas lembranças, do nosso banco de memórias, lançando mão de nossa consciência. Sendo essa consciência fruto do nosso ser *presente*, sem os mesmos valores do passado, este, quando para nós, era presente, a revisão desses valores atribuirá outra carga de pensamentos sobre essas coisas revisitadas, formatando novos sentidos à nossa história.

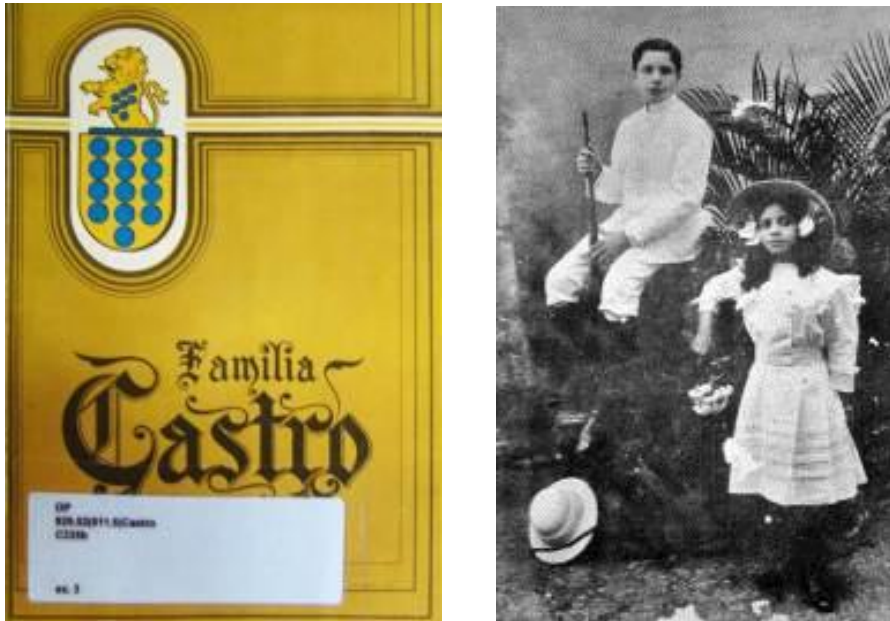
Armando Silva (2008, p.38) comenta que “*se o álbum é rito, é memória*” Para o autor, sob essa ótica, a memória deve ser lida na sua correlação com o esquecimento. Ou seja, é possível dizer que memória e esquecimento comungam de maneira dialética quando as famílias criam uma hierarquia de fatos, elegendo alguns acontecimentos do seu cotidiano para perpetuar através de fotografias. Com isso, recorta, enquadra e emoldura aquilo que sempre ficará na memória familiar, do mesmo modo, elege o que provavelmente irá se perder com o tempo. Sobre a fotografia em *Álbum de Família* comenta Leite (2001, p. 104):

Como as fotografias não narram, mas captam aparências momentâneas, as fotografias da coleção, quando revistas pelos descendentes de uma das famílias retratadas, deixaram bem claro que, contexto, ou seja, num contínuo de passado e futuro, dos quais a foto fora destacada. Tanto isso é verdade que, diante das outras famílias, desinteressavam-se por completo, dizendo algumas vezes: Quem é? , Esse eu conheço? — é um momento (presente) destacando de um contínuo (a vida vivida) que lhe daria um sentido, pois as fisionomias, o conteúdo, os objetos e a indumentária não chegam a lhes fornecer informações suficientes para se transformarem em traços do que aconteceu.

Segundo Silva (2008), há três elementos que são fundamentais para se construir condições fundamentais para a continuação de existência de um álbum de família: o sujeito – a família; e o objeto que torna possível mostrá-la visualmente, no caso, a imagem fotográfica. Claro, além de uma maneira de organizar esses recortes, o que seria para nós o álbum de família. Mas, para ser um álbum torna-se necessário um enredo, em outras palavras, contar uma história, e a história de uma família só poderá ser contada se mantivermos a linha cronológica do tempo, para que possamos entender os fatos ou os relatos das imagens associados à memória histórica da família (imagem 18).

Como vemos na imagem 18 era muito recorrente as famílias tradicionais da cidade de Belém contratarem fotógrafos para elaborar o álbum de família. No arquivo da Biblioteca Artur Vianna foi possível encontrarmos vários álbuns de famílias que tiveram uma importância econômica e política para a construção de uma elite paraense. Nestes álbuns encontramos muitas fotos de crianças das famílias Castro, Pombo e Chermont.

IMAGEM 18: Personagens da família Castro



Fotografias da publicação social da Família Castro, Belém, 1934. Fonte: Livro da Família Castro. Acervo da Biblioteca Arthur Viana – CENTUR.

Ao “contar histórias”, fazer uso de narrativas, o álbum de família é montado a partir da ótica de gerações que participam dele (avós, pais filhos), depende também do meio em que vivemos e da faixa etária ou gênero dos narradores. A fotografia passa a fazer parte do álbum de família, assim como nas mostras expositivas, as imagens passam por um processo de curadoria familiar, resumindo, começa a se transformar em rito (imagem 18). Quais fotos farão parte da nossa história? O que nós queremos transmitir com processo de leituras das fotografias eleitas para o álbum? Mesmo que não estejamos mais entre os vivos, nossa memória se preservará através das imagens que vamos escolher para contar a nossa história.

Falando ainda em história, a releitura histórica por meio da fotografia não se limita apenas a uma minuciosa e detalhada análise iconográfica das imagens. Conforme Kossoy.

Essa é apenas a primeira tarefa do historiador que se utiliza das fontes plásticas. A reconstituição de um tema determinado do passado, por meio da fotografia ou de um conjunto de fotografias, requer uma sucessão de construções imaginárias. O contexto particular que resultou na materialização da fotografia, a história do momento daqueles personagens que vemos representados, o pensamento embutido em cada um dos fragmentos fotográficos, enfim, a vida do modelo referente – sua realidade interior – é, todavia, invisível ao sistema óptico da câmara. Não deixa marcas na chapa fotossensível, não pode ser revelada pela química fotográfica, tampouco digitalizada pelo scanner. Apenas imaginada (B.KOSSOY, 1996, p.40).

A observação das imagens remete o pesquisador à outra problemática, a da interpretação, a percepção visual é uma atividade puramente ótica, pois os olhos percebem as formas e as tonalidades dominantes, sem as identificar. A interpretação é uma ação mental permanente. É nesse estado que se manifesta o caráter polissêmico da foto. De uma forma geral, as pessoas fazem a mesma leitura, mas cada uma interpreta de sua forma, em função de sua idade, do seu sexo, da sua profissão, de sua ideologia, enfim, do seu saber e em função de seu objeto de estudo.

Com todos esses estudos paralelos, sobre a leitura de imagens, vamos nos valer da Semiótica Peirceana que irá nos dar a base de análise dos signos contidos nas fotografias de “*caixas de sapatos*”, a partir de um determinado recorte de tempo-espço, numa tentativa de “decifração e decodificação” dos signos retidos nelas, usando-os para a reconstrução de uma história, mais especificamente à história da infância nas décadas de 1900 a 1950.

É possível discernir que mesmo lançando mão da semiótica para investigar as imagens, ainda assim, abrir-se-á uma lacuna que não poderá ser preenchida com tais leituras imagéticas, apenas com adventos de outros registros documentais ou de depoimentos é que se montará por completo esse quebra-cabeça da história da infância na primeira metade do século XX em Belém do Pará.

Existem estudos sobre os detalhes tangíveis representados em fotografias que permitem a elucidação de comunicações não-verbais tais como um olhar, um sentimento, um sistema de atitudes, assim como mensagens de expressões corporais, faciais, movimentos (kinesics) e significados de relações espaciais entre pessoas (proxemics) e padrões de comportamento através do tempo (chrometrics). Imagens fotográficas retratam a história visual de uma sociedade, documentam situações, estilos de vida, gestos, atores sociais e rituais, e aprofundam a compreensão da cultura material, sua iconografia e suas transformações ao longo do tempo CNPq/USP (BITTENCOURT, 1998, p.199).

Mas o que a fotografia revela? Apenas o mundo físico, visível na sua exterioridade? Apenas a aparência, o aparente das coisas, da natureza, das pessoas? Ou ainda mais, apenas o determinado detalhe da vida que se pretendeu mostrar?

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 retratista tem 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 (BORIS KOSSOY, 1996, p.43).

Distante de ser um objeto de neutralidade, a fotografia retém uma gama de significados bem distintos, que muitas vezes interferem na decodificação do conteúdo transmitido. Talvez a principal característica da linguagem fotográfica seja a *revelação*⁷. Esse processo em si, sozinho, já possui muitos significados. A imagem capturada, aprisionada numa câmara escura, tem seu ente maior: a *luz*, que por sua vez nos revela essa imagem, que mesmo depois de revelada continua nos permitindo descobrir outras coisas através de seus signos.

Todavia, para realizarmos uma análise imagética de fotografias, de seus significados sociais, antropológico, enfim, é preciso atualizar nossas faculdades perceptivas, desenvolver em nós habilidades imaginativas que nos permitam discernir e estabelecer elos entre as informações indiciais transmitidas pela imagem e o nosso conhecimento de uma cultura geral e específica mais completa.

Investigar semioticamente a fotografia requer uma análise e embasamento na imagem que funcionará, ora como ícone, ora como índice: como representação da realidade passada em relação com o espaço-tempo histórico da sociedade em questão.

A semiótica tem o projeto científico de se preocupar de um ponto de vista teórico e analítico com os processos de significação (e por isso de interpretação) na de forma globalizante nem generalizante (mesmo que tenha tido efetivamente este gênero de ambição por um momento), mas a um nível de rigor aceitável e fiável, destinado a determinar e a justificar coletivamente os mecanismos e os limites de interpretação cultural de uma mensagem. Ninguém pretende que este tipo de preocupação, por importante que seja e rigoroso que se pretenda, oculte a totalidade da experiência da apreensão de uma mensagem e daí a sua compreensão (MARTINE JOLY, 2000, p.34).

De todas as fontes iconográficas, como o desenho, a pintura, etc., dentre elas a fotografia merece uma atenção especial. Com a sua invenção, na primeira metade do século XIX, o mundo das imagens reais pôde ser registrado e reproduzido com precisão e verossimilhança até então impensáveis.

A iconicidade da fotografia é mais defendida que sua arbitrariedade, pois segundo Grombrich o processo de aprendizagem da foto é muito mais fácil que a de um

⁷ A revelação, sempre uma ação posterior no processo fotográfico, recria sempre outro(s) espaço(s) e tempo(s) em quem a vê. Implica, muitas vezes, um retorno ao passado, a um tempo e a um espaço que já não existem, palco da memória do autor no momento de sua composição. “Palco, também, de uma memória social presa, ou melhor, prisioneira da representação fotográfica, fixa no solo que a revela” (KOURY, p.67).

código arbitrário. Pode ser provada, também, como diz Martino (1985) por meios geométricos; e por analogia do real de acordo com Barthes (1986). Peirce acredita que o signo fotográfico por um lado é ícone da realidade que o representa e de outro, é um índice devido à ligação física que mantém com a realidade tornando-a indexicável. A indexicalidade permanece na imagem como um lembrete de sua existência enquanto que a iconicidade, como uma lembrança de algo. Esses dois aspectos levam à referência ou interpretação da foto (ALVES, 2007, p.54).

IMAGEM 19: Família Pombo



Família de Ambrósio Henriques da Silva Pombo. Fotografia: Oficinas Gráficas – Lisboa. Fonte: Livro “A Família Chermont: Memória Histórica e Genealógica.” RJ. 1982. Acervo da Biblioteca Arthur Viana – CENTUR.



Em destaque, José Miranda Pombo e família. Fotografia Oficinas Gráficas – Lisboa. 1920 -1930. Fonte: Livro “A Família Chermont: Memória Histórica e Genealógica.” RJ. 1982. Fonte. CENTUR.

Na pintura e no desenho a intervenção da mão humana era direta e inegável, mas com a linguagem fotográfica é a própria luz escrevesse sobre a superfície sensibilizada de uma

película ou de um sensor, com o mínimo de intervenção humana, preservando para a posteridade quase tudo que pode ser visto, das cenas mais banais às mais gloriosas. Hoje, na fotografia, o que mais preocupa na era digital é a pós-produção, a edição das imagens posteriormente.

A fotografia tornou-se uma poderosa aliada à memória. Com isso a história ganhou *memória visual*, pensada e/ou sentida, em grupo e/ou individual, mas sempre historicamente construída, percebida como uma mensagem composta por sistemas de signos não verbais, coletiva e/ou individualmente interpretados através de códigos cuja compreensão possibilita a análise de certas ações humanas socialmente determinadas, independentemente do seu recorte temporal.

Todavia, se a imagem 19 da família Pombo tivesse sido veiculada em massa, seria conhecida por grande parte das pessoas, logo, tornar-se-ia também um ícone histórico. Um ser popular tornar-se-á um personagem da história da humanidade, por alguma razão, fato ou circunstância seu retrato será símbolo e ícone de outras coisas que não somente de sua identidade, sua pessoa em si. Nesse caso em específico, dispense as legendas das fotos.

IMAGEM 20: “Conjunto de imagens de famosos”



Fotografias de celebridades populares. Fonte:

<http://www.google.com.br/imgres?q=fotografia+de+famosos+elvis;+bin+laden;+marilyn;+dom+pedro+ii>.

Estar diante de fotografias de álbum de família, não é estar diante de histórias de celebridades ou grandes personalidades, é revisitar as memórias de pessoas comuns, muitas vezes no “anonimato”, é adentrar em histórias de vida pessoais, em costumes de uma determinada época, em conceitos e pré-conceitos sociais históricos (imagem 20). É estar diante do certo o do duvidoso, a certeza da história individual e coletiva e a busca pela verdade implícita nas fotografias criadas em cenários escolhidos e montados pelo fotógrafo que as fez.

Diferente do fotojornalismo que contam crônicas do dia-a-dia, as fotos de estúdios e para álbuns eram fotos vislumbradas pelas famílias, onde muitas vezes não mostravam a realidade de cada indivíduo, de cada família, de cada criança.

Em meados da segunda metade do século XIX, começa a ocorrer uma democratização dos valores e dos signos fotográficos. Eram comuns na Europa e posteriormente no Brasil, anúncios em jornais divulgando o endereço do fotógrafo. Esses estúdios atraíram homens e mulheres que individualmente e em grupo, davam vazão às suas fantasias (BORGES, 2011). Havia uma pequena fabrica de ilusão. Os estúdios ofereciam uma variedade de apetrechos. Sobre o ambiente criado pelos fotógrafos nos estúdios nos fala Borges:

Utilizavam na montagem de cenário de acordo com o desejo de autorepresentação de seu público. Réplicas de tapetes persas, cortinas de veludo e brocado, almofadas decoradas, panos de fundo pintados com cenas rurais e/ou urbanas, roupas de gala, instrumentos musicais, bengalas, sombrinhas de seda etc., eram disponibilizados aos clientes interessados em atribuir realidade a seus sonhos e desejos. Transvestidos de nobre e burgueses, esses homens e mulheres não conseguiam, como nos lembra Fabris, escamotear sua origem socioeconômica (2011, p. 51).

Mas até que ponto a fotografia conta com fidelidade a realidade das coisas? A fotografia não mente! Mas o fotógrafo, possivelmente sim! Segundo Leite:

[...] a partir da década de 70, a entusiástica adesão à técnica da história de vida e de fotografias na pesquisa das ciências humanas responderia a uma nova ilusão: a de que ambas dariam acesso direto à realidade. A autora nos acautela então contra o “realismo fotográfico”: “a fotografia pode ser uma reprodução de um recorte de alguma coisa existente, mas frequentemente é mais a reprodução do que o retratado e fotógrafo quiseram que ela fosse” (LEITE, 2008, p.143-144).

As fotografias operam no domínio da visão e da memória. Ela está sempre em movimento rotativo. As memórias mais intensas não almejam a verdade fotográfica, caso contrário elas se esgotariam diante de uma prova. As lembranças estão aí para serem vividas em sua incompletude, repetidamente, e aquilo que lhes falta é exatamente o que permite a ela tocar o presente. É onde entra a fotografia... Para trazer de volta essas lembranças, não como verdades absolutas, porque não são, mas como ativadoras de um processo memorial vital para a perpetuação de sua própria história.

1.3. A Imagem da Criança na Fotografia do Século XIX

Creemos que foi a história do retrato da criança da iconografia leiga no final do século XVI e início do século XVII, que forneceu a Ariès a ideia de um sentimento novo na sociedade com relação à criança. Esse retrato refletia o espaço que a criança ganhava na consciência social, ou seja, mostravam sua existência. Neste sentido,

trata-se de um sentimento inteiramente novo: os pais se interessavam pelos estudos dos seus filhos e os acompanhavam com solicitude habitual nos séculos XIX e XX, mas outrora desconhecido. (...) a família começou a se organizar em torno da criança e a lhe dar uma tal importância que a criança saiu de seu antigo anonimato, que se tornou impossível perdê-la ou substituí-la em uma enorme dor, que ela não pôde mais ser reproduzida muitas vezes, e que se tornou necessário limitar seu número para melhor cuidar dela (ARIÈS, 1981, p.12).

Podemos afirmar que Ariès vai um pouco mais além da observação do sentimento de infância, ele analisa a questão de gênero e condição social diante do novo sentimento que se formava para diferenciar as crianças dos adultos. A defesa que ele faz é do sentimento de infância como fenômeno que se dá em relação às crianças burguesas, pois, para com as crianças do povo não havia esse sentimento.

A mudança de paradigma no que se refere ao conceito de infância está diretamente ligada com o fato de que as crianças eram consideradas adultos imperfeitos. Sendo assim, essa etapa da vida provavelmente seria de pouco interesse. “Somente em épocas comparativamente recentes veio a surgir um sentimento de que as crianças são especiais e diferente, e, portanto, dignas de serem estudadas por si sós (HEYWOOD, 2004, p.10).

A maneira como a infância é vista atualmente é consequência das constantes transformações pelas as quais passamos, e que é de extrema importância nos darmos conta dessas transformações para compreendermos a dimensão que a infância ocupa atualmente. Este percurso, por outro lado, só foi possível porque também se modificaram na sociedade a maneira de se pensar o que é ser criança e a importância que foi dada ao momento específico da infância. Mas como era representado esse sentimento de infância na sociedade paraense do início do segundo XX?

Revelaremos a representação dessa infância por meio da fotografia, pois inexpressividade da infância pobre por meio de fotografias leva-nos a considerar o levante dessas memórias, e apresentá-la análoga às representações de uma infância mais privilegiada, no sentido de torná-la ao foco com a devida importância que merece enquanto fato histórico de nossa cidade. Como também defende Ciavatta:

a história já não mais interessa somente pelos grandes homens e acontecimentos, mas por todos os homens, alterando a hierarquia dos documentos [...]. o documento já não vale mais por si só. o que importa é a sua relação com os outros documentos e o processo de sua produção social [...]. se, por um lado, a fotografia possui um caráter informativo, ela sempre é, simultaneamente, uma recriação da realidade conforme a visão particular do grupo social que a produz (2008, p.44).

Além disso, Ciavatta afirma ainda que,

a utilização da fotografia como fonte de pesquisa social coloca o difícil problema de com além de seu fascínio de recriação da realidade, de seu mistério de simulacro que é e que não é, ao mesmo tempo, o objeto real, de como utilizá-la como documento para a reconstrução da realidade (CIAVATTA, 2008, p.37).

Tratamos aqui a fotografia como mediadora entre o real e a compreensão desse real por meio das representações que esta proporciona. portanto, “representar” não está para um “retrato fiel”, um reflexo da realidade, como um espelho neutro, como já mencionado outrora, mas, ao contrário, como a elaboração de sujeitos carregados de valores e subjetividade; e não por simples cópia, apesar das similitudes. de onde se ressalta a importância de articular os discursos com a posição de quem os profere, e, principalmente, com o contexto do qual é proferido.

Trabalhar com fotografia em história da infância não é algo tão simples quanto parece, pois há que se responder a um desafio que envolve comprometimento da parte do pesquisador, assim como comentou Cardoso e Maud (1997, p. 38):

Ao historiador, a fotografia lança um grande desafio: como chegar àquilo que não foi revelado pelo olhar fotográfico. tal desafio impõe-lhe a tarefa de desvendar uma intrincada rede de significações, cujos elementos – homens e signos- interagem dialeticamente na composição da realidade. uma realidade que se formula a partir do trabalho de homens como produtores e consumidores de signos; um trabalho cultural, cuja compreensão é fundamental para se operar sobre essa mesma realidade).

Não basta prender-se somente à imagem, ou a ela enquanto representação do real. É preciso perceber como os signos, as representações interagem com os sujeitos sociais, e concebê-los enquanto produtores e consumidores de signos no universo da cultura. É necessário inserir a fotografia no panorama cultural, no qual foi produzida, e entendê-la como uma escolha realizada de acordo com uma dada visão de mundo (CARDOSO E MAUAD, 1997, 406-407).

[...] a fotografia, ao ser interpretada como mensagem, direciona a análise para o estudo das linguagens, no contexto de uma abordagem semiótica. segundo Rossi-Landi, é importante perceber que existem formas de comunicação mais profundas e menos advertidas do que as verbais; e que, mesmo sem o saber, emitimos mensagens não-verbais.

Assim, a compreensão da cultura, enquanto forma de apreender e transformar as relações sociais, passa pela análise dos sistemas de signos. Os signos não-verbais tem muito a dizer sobre as formas de vida, sobre os valores da sociedade, sobre uma época histórica. No campo específico da análise da imagem fotográfica, merece destaque os últimos escritos de Roland Barthes⁵.

Na publicação “*a câmara clara*”, de 1980, Barthes diz que a fotografia é como um registro objetivo. ele contrapõe a visão pessoal, subjetiva, do observador que contempla a foto, pois o que atrai seu olhar são os detalhes menos percebidos, ou seja, descentrados. Ainda segundo Barthes (1984), a fotografia é, também, ao mesmo tempo um registro realista e uma emanção do real passado (BARTHES, 1984, p. 51).

Aqui, Barthes nos fala da encantável relação existente entre a fotografia e a história, pois assim como cada escrito tem seu traço, cada fotografia tem sua especificidade histórica, cada imagem tem seus traços a serem analisados, e de acordo com esse mesmo autor, o que deve chamar atenção do observador são os detalhes mais “insignificantes”, os quais muitas vezes são considerados indignos de atenção, quanto menos de análise. O próprio título da obra nos sugere esta interferência, pois na câmara clara, a mão do homem é indispensável, na câmara escura, ela é abolida. O homem transforma-se, então, na câmara clara, que vê com sensibilidade física e emocional a fotografia.

Dos estudos sobre a imagem de crianças na fotografia realizamos um breve levantamento de dissertações, teses, artigos e livros que tratam dessa temática. Após esse levantamento constatamos que há poucos trabalhos que retratam a infância na fotografia, principalmente a criança na Amazônia. Dos trabalhos investigados encontramos uma recorrência de fotografias de crianças em estudos sobre o negro na fotografia no século XIX. Nestes estudos a fotografia da criança é um documento, rico em informações e significados, que nos coloca em contato com um momento histórico, com histórias de vidas recortadas de uma determinada época. É importante abordarmos que do levantamento realizado encontramos um acervo de fotografias de crianças em estúdio fotográfico arquivados no Museu Paulista de São Paulo, Fundação Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais do Recife e da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. A seguir apresentaremos alguns trabalhos que retratam a criança na fotografia do século XIX ao século XX.

Ione da Silva Jovino em seu artigo intitulado “*Entre o sentimento da infância e a invisibilidade das crianças negras: ambigüidade no século XIX*”, parte da necessidade de visibilizar a presença da criança negra no século XIX, buscando configurar a infância a partir desse recorte.

Segundo a autora, apesar da importância da criança como mediadora e produtora de sociabilidade nas famílias e entre elas, não havia muitas imagens sobre elas. O estudo nos mostrou de que maneira as crianças negras “são dadas a ver” por meio de fotos e imagens. Dessa forma, o estudo sobre imagens de crianças negras no século XIX objetivou analisar as fontes iconográficas, considerando suas potencialidades como fontes históricas e documentais, classificando e estabelecendo ligações entre estas, as práticas e os saberes dos contextos em que foram produzidas.

Para a configuração do corpus das imagens, a autora buscou imagens de negros no século XIX. As imagens foram obtidas do acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo (MP/USP), especialmente da coleção de fotos de *Militão Augusto de Azevedo*. Os álbuns de retrato de Militão constituem um tipo de documentação raro na história da fotografia no Brasil. Tal acervo, com seis volumes, conta com aproximadamente 12.500 retratos. Toda a coleção de Militão foi examinada, resultando na seleção de aproximadamente 50 fotografias com pessoas negras, das quais cerca de 30 fotos apresentavam crianças e jovens negros.

IMAGEM 21:
A criança branca e a ama.



Fotografia de Militão Augusto de Azevedo, acervo do Museu Paulista, Universidade de São Paulo.

A análise foi realizada com base no contexto da escravidão. Assim, as fotografias de Militão compoariam o panorama da segunda metade do século XIX, mais especificamente dos anos de 1860 a 1885. Um dos registros fotográficos de Militão mais emblemático é a fotografia de um menino branco de aproximadamente quatro anos com a sua ama de leite numa composição fotográfica que seguiu o modelo Europeu. Tais imagens fixaram uma forma hegemônica de imaginar a escravidão, ou seja, quando imagetivamente pensamos escravidão, portanto a concebemos aprisionados. Portanto, uma das contribuições deste trabalho é “fazer fugir” a maneira iconográfica pela qual as crianças são representadas na

escravidão. A maioria do acervo analisado é de crianças com suas bás como constatou a autora na imagem 21.

Dentre as conclusões de Ione da Silva Jovino, destacamos que ao mesmo tempo em que as práticas escravistas produziram exacerbadamente a imagem exótica do trabalho escravo, elas também criaram a invisibilidade das pessoas negras, em especial de crianças, evidenciada pela falta de sinais de infância e pela proximidade com o trabalho. Portanto, isso o leva a crer que, entre a infância escrava, aquela em perigo (como as crianças expostas e as nascidas livres de ventre escravo) e a perigosa (como os moleques que perturbavam a ordem nas ruas das cidades), as práticas do século XIX produziram, sobretudo uma ambigüidade: a existência de um sentimento de infância e a invisibilidade da criança e da infância negra.

No trabalho *“Amas-de-leite e suas representações visuais: símbolos socioculturais e narrativas da vida privada do nordeste patriarcal-escravocrata ora imagem fotográfica”*, Georgia Quintas analisa os retratos de famílias que registram a presença das amas-de-leite e suas significações no âmbito simbólico, social e cultural da vida privada da sociedade patriarcal-escravocrata canavieira de Pernambuco no final do século XIX e início do XX. A temática contempla particularidades do acervo iconográfico investigado na Coleção Francisco Rodrigues (Fundação Joaquim Nabuco, Recife - PE). Para a autora, memória, história e imagem constituem uma rede de representações sobre pertencimento, legitimização social e o papel afetivo das escravas no núcleo familiar patriarcal.

Cabe destacar que, nos retratos em que aparecem as verdadeiras mães brancas, é patente a ausência de demonstração de carinho. As mães se mantêm alheias aos filhos, se verifica um espaço vazio entre os retratados. A distância estabelece um estatuto simbólico de respeito e hierarquia. Em raras exceções, observa-se a candura explícita entre mães e filhos, sendo mais corriqueiros os retratos com meninos mais velhos do que com bebês. Estes também eram fotografados sozinhos - alguns sem roupa, outros vestidos -, colocados equilibrando-se em cadeiras ou deitados de bruço.

O paradoxo estabelecido pelo sistema de escravidão era de certa maneira superado. A relação íntima entre amas-de-leite e o menino branco começava com o processo de dar de mamar no peito e prolongava-se durante a criação dos meninos brancos por suas perspectivas amas. Algumas imagens são representativas e emblemáticas dessa dimensão simbólica que abarca o registro fotográfico desta idiosincrasia sócio-cultural das famílias da aristocracia canavieira do século XIX e início do XX. Tais fotografias denotam emblematicamente uma porção da intimidade da vida familiar na casa-grande, como se observamos nas imagens 22 e 23.

Como se percebe nas imagens acima, na Casa-Grande tinha sido desenvolvido vínculos entre brancos e negros, e não somente no aspecto sexual entre senhores e escravas, mas também na esfera das relações cotidianas da vida privada daquela sociedade, ou seja, o vínculo entre a criança e a ama era quase que inevitável, pois o papel da Ama-de-leite incluía assim o cuidado direto com as crianças e os importantes primeiros contatos na educação delas como bem representado pelas imagens 22 e 23.

IMAGEM 22: Ama-de-leite e a Criança



Fonte: Acervo Fundaj-Recife. Cartão de visita de Frederico Ramos. Recife, 1889.

IMAGEM 23: A Ama-de-leite
Mônica e a Criança



Fonte: Fundação Joaquim Nabuco. Casa Imperial do Brasil – Recife, 1860.

No trabalho “*Amas-de-leite e o bebê: reflexões em torno do apagamento de uma face*”, de Marco Antônio Stancik, é analisado um retrato fotográfico datado do final do século XIX, onde figuram uma Ama-de-leite e um bebê. Propõe-se que este é também um retrato das desigualdades e contradições presentes nas relações sociais estabelecidas na sociedade brasileira, a partir do qual é possível exemplificar o emprego de fontes fotográficas no trabalho do historiador.

Na análise realizada pelo autor o detalhe que mais chama a atenção aos olhos de quem hoje contempla o retrato é o apagamento intencional da face da ama-de-leite que fez pose como uma “Madona”. Segundo ele, isso foi obtido pelo fotógrafo através do efeito *flou*, com o qual se valorizava a figura do retratado (neste caso, fica evidente que se tratava somente do bebê), esvanecendo suavemente o cenário ao seu redor. E assim se excluiu por completo qualquer sinal da face da ama. Segundo Stancik, talvez isso tenha sido feito por sugestão do fotógrafo. Talvez a pedido dos pais que contrataram seus serviços. O fato é que houve acordo entre ambos em favor do apagamento e se acredita ser pouco provável que o fizeram a pedido da ama.

Para o autor, o retrato da Ama-de-leite sem face é, portanto, um artefato no qual figuram as contradições da sociedade que o produziu. Ambigüidade presente na proximidade física e afetiva e na distância sócio-econômica entre a Ama e o bebê. Dois seres unidos por uma relação nascida não pelo afeto, ou pelo parentesco, mas produto de relações sociais desiguais que determinaram, no caso da produção do retrato fotográfico em questão, que se deixassem de lado padrões imagéticos internacionalmente adotados e que faziam dele o “espelho complacente” referido por Fabris (1998). Assim, constata ainda o autor que se o bebê não fez pose, seu retrato no colo da ama sem rosto pode expor muito da sociedade que se construiu no Brasil ao longo de sua história.

Na análise das fotografias de crianças no século XIX, a autora, por um lado, constatou que nas fotos a pessoa negra aparece vestida à moda europeia, não o fazia devido à sua suposta aculturação, mas, sobretudo, como estratégia para se proteger e tentar fazer-se aceita por uma sociedade na qual o preconceito racial e a discriminação dominavam. Por outro lado, há fotos de escravas domésticas na condição de “amas-de-leite” com crianças brancas. Nas 21 fotos de negras com as crianças brancas, Sandra Sofia Machado Koutsoukos, revela o papel que essas mulheres tiveram na educação da criança no século XIX.

No acervo analisado pela autora há fotografias tiradas por Militão Augusto de Azevedo no seu estúdio em São Paulo. Em alguns desses registros, Militão optou por aproximar mais a máquina do rosto das amas e das crianças e, assim como o fez em algumas fotos de mães com seus filhos, explorou, intencionalmente ou não, com o arranjo das cabeças das personagens se tocando de lado e retratadas no mesmo plano, o possível carinho e afeto contido naquelas relações. Na imagem 24 podemos observar uma ama e criança registrada com o jogo das cabeças se tocando. O acervo de retratos foi feito em meados da década de 1870 e cortados para serem acondicionados nos álbuns de controle do ateliê do fotógrafo.

Se a mãe de uma criança senhorial (entenda-se criança branca e, normalmente, de família abastada) não tinha leite suficiente, ou não queria, ou não podia amamentar, mas tinha condições de alugar ou comprar os serviços de uma Ama-de-leite, tanto melhor para aquela criança, pois tal medida adia a introdução precoce de leite animal e de misturas e papinhas variadas, para os quais seu organismo ainda não estava preparado.

IMAGEM 24: Ama de leite



Fonte: Militão Augusto de Azevedo, acervo do Museu Paulista, Universidade de São Paulo.

Nos álbuns fotográficos sobreviventes de famílias brancas do século XIX figuram poucos empregados domésticos, dentre eles, a maioria está em retratos de amas (amas-de-leite ou amas-secas) com as crianças brancas por elas cuidadas, como vemos na imagem 35.

Segundo Sandra Sofia Machado Koutsoukos, até onde se pode supor, as Amas foram levadas aos estúdios, inicialmente, pela vontade dos senhores que, ou queriam uma foto da ama que com tanto carinho e dedicação estava criando o seu bebê (e por quem podiam até ter um afeto verdadeiro, ou apenas uma certa gratidão); ou queriam agradecer à ama, lhe ofertando uma bonita foto sua com a criança por ela criada (talvez, quem sabe, primeira e única foto que a ama teria); ou estavam mesmo era querendo uma foto da criança, que não parava quieta em outro colo, a não ser naquele dessa que lhe era mais íntima – a sua Ama-de-leite, ou a sua ama-seca. Na imagem 25 constamos a presença da mulher negra no cuidar da criança branca nos anos oitocentos.

IMAGEM 25: Retrato de ama negra com criança branca amarrada às costas



Cartão postal de Rodoppho Lindemann. Salvador, 1880. Pertence a coleção Aparecido Jannir Salatini

Por serem as que mais cuidavam das crianças, as Ama-de-leite tiveram um papel fundamental na educação das crianças, eram as que ensinavam suas primeiras palavras, contavam estórias, que por consequência e inconscientemente instigavam a imaginação dos pequenos. Era inevitável os laços afetivos do bebê com a ama, segundo Koutsoukos (2010),

era o vulto da ama que o bebê mais bem identificava, o cheiro do seu leite que lhe aguçava a fome, o seu colo que o aconchegava, as suas canções e histórias que o punham a dormir. Na maioria das fotos de amas-de-leite, como a foto acima, a simples presença da criança evidenciava que aquela mulher negra era uma ama-de-leite, ou uma ama-seca, e “a presença daquela mulher negra junto a à criança branca pequena indicava que aquela criança fora amamentada por ama” (KOUTSOUKOS, 2010, p. 191).

Desta forma, acreditamos que por essa dedicação e afeto recíproco, muitas vezes dos senhores pelas Amas-de-leite de seus filhos, o destas pelos senhores e pelas crianças por elas amamentadas, é que houve a necessidade de registrar este laço afetivo por meio da fotografia. Na grande maioria de fotografias de amas, era visível a tentativa de passar ideias de harmonia, intimidade e afeto, num período no qual o uso das Amas era condenado por muitos, principalmente pelos médicos higienistas; num período no qual se procurava desvalorizar o seu trabalho do negro. A pesar de toda contradição da situação do século XIX, as Amas

retratadas em várias fotografias de Militão teriam sido consideradas boas amas e, de certa forma, conquistaram a confiança e o respeito da família que servia, desta forma foram vistas com bem-querer.

No artigo *“Imagem de crianças e infâncias: a criança na iconografia brasileira do século XIX e XX”*, os autores Anete Abramowich, Débora de Barros Silveira, Ione da Silva Jovino e Lucélio Ferreira Simão analisam a presença de crianças negras em retratos que contemplam cenas da vida cotidiana sem alusão à escravidão. Desta forma, problematizou-se a representação presente no imaginário social desse período. Nas fotografias das crianças negras, para a autora, observa-se que este período se caracterizava por uma ambiguidade: a existência de um sentimento de infância e a invisibilidade da criança e da infância negras.

As fotos e as imagens selecionadas pelos autores foram encontradas e pertencem aos seguintes acervos pesquisados: Museu e Biblioteca da Fazenda do Pinhal (MFP) no município de São Carlos/SP; Instituto Moreira Salles (IMS) e Museu Paulista (MP) no município de São Paulo/SP; Museu Histórico do Município de Dourados/ MS (MHMD) e Centro de Documentação Regional (CDR) localizado na Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD); Biblioteca Pública do Estado da Bahia; Arquivo Público da Bahia (APB) na Bahia; Museu Regional de Vitória da Conquista (MRVC), órgão suplementar da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB) e acervo particular do Sr. Dílson Alves dos Santos em Vitória da Conquista/BA. Buscamos verificar, baseadas no material coletado, a maneira pela qual a criança e a infância são retratadas nestas regiões do Brasil nos séculos XIX e XX.

No livro organizado pela historiadora Mary Del Priore (1999) encontramos dois artigos que abordam a história da infância por meio da fotografia. No primeiro artigo *“Crianças escravas, crianças dos escravos”*, produzido por José Roberto de Goés e Manolo Florentino, os autores investigaram a realidade cotidiana da criança filhos de escravos. Eles constataram que as crianças negras ajudavam no trabalho de suas mães, conhecidas como “negras de ganho” ou de “tabuleiro”. No segundo artigo intitulado *“A vida das crianças de elite durante o império”*, de Ana Maria Mauad, a autora verificou muitas fotografias de crianças brancas destacando a educação das crianças no contexto familiar e escolar. Nas fotografias das crianças a pompa e a elegância eram elementos fundamentais para a produção do retrato de família. Verificou ainda a autora que nessas fotografias que as crianças tiravam as fotos em estúdio fotográfico com ar de alegria, na qual demonstram uma infância feliz. No terceiro artigo intitulado *“Memórias da infância na Amazônia”*, de Aldrin Moura de Figueiredo, o pesquisador apresenta fotografias de crianças nas primeiras décadas do século XX na cidade de Belém. O autor destacou ainda vários aspectos da infância na cidade de Belém e Manaus,

sobretudo o cotidiano da vida privada da criança em duas cidades da Amazônia que estavam passando por transformações no século XX.

Capítulo II

O Retrato da Infância Paraense por meio da Fotografia na Primeira Metade do Século XX em Belém do Pará (1900 - 1950)

“A realidade da fotografia reside nas múltiplas interpretações, nas diferentes leituras que cada receptor dela faz num dado momento; tratamos, pois, de uma expressão peculiar que suscita inúmeras interpretações” (KOSSOY, 2002, p. 38).

2.1. A Criança na Fotografia: o retrato da infância na primeira metade do século XX em Belém do Pará (1900 a 1950)

As fotografias avaliadas como documentos não devem ser desprezadas numa pesquisa qualitativa, são fundamentais como fontes de informações a serem interpretadas, investigadas e comparadas. Nesse sentido, elas não contam, exatamente, como aconteceu à vida no passado. A grande maioria das fotos não foi produzida com essa intenção de registrar para a posteridade como era a vida em uma determinada época, mas, mesmo diante de evidências camufladas, podemos utilizá-las para descrever certos costumes sociais, seja ele na moda, na história ou no comportamento individual ou de um determinado grupo social, como na cena cotidiana exibida na fotografia a seguir.

Fischman (2008) nos ajuda a refletir sobre os obstáculos e possibilidades para a incorporação da cultura visual à pesquisa acadêmica; no que problematiza principalmente certas tradições acadêmicas que, segundo ele, despendem “mais esforços para encontrar um equilíbrio adequado entre o uso das palavras e números [...]” (FISCHMAN, 2008, p. 110). Neste sentido, atribui a essa falta de interesse em relação à cultura visual, em parte, pela “não mudança das formas de transmissão acadêmica”; e por outro lado, por dúvidas suscitadas por estudiosos e intelectuais a respeito do valor das imagens enquanto fonte documental confiável, uma vez que para tais estudiosos, as fotografias reproduzem realidades distorcidas, por isso, ineficientes para a produção de conhecimento preciso acerca da sociedade.

A imagem fotográfica antes de se tornar uma captura impressa, é uma imagem da realidade, mas precisamente, um recorte dela, e por ser um recorte é dotado de uma escolha que naturalmente é feita pelo fotógrafo no instante ou posterior ao clique... A mensagem contida na visualidade da imagem depende da concepção de mundo e ética profissional que o fotógrafo possa ter. Entretanto, independente disso, a fotografia está intimamente ligada à investigação qualitativa, podendo ser utilizada de várias maneiras, transmitindo fortes indícios descritivos nos dá, muitas vezes para compreender o que está subjetivado na imagem, pois são analisadas indutivamente com frequência pelos pesquisadores.

Ainda segundo tal autora, “o testemunho é válido, não importando se o registro fotográfico foi feito para documentar um fato ou representar um estilo de vida” (MAUAD, 2008, p. 22). Assim a fotografia, enquanto texto visual, para esta autora, é o resultado de um jogo de expressão e conteúdo que envolve basicamente três elementos: o autor, o texto e um leitor; os quais seriam responsáveis pelo resultado final – da fotografia enquanto produto cultural – a partir de um lócus de produção e de um produtor que, em posse das técnicas e

saberes específicos de sua atividade, manipula e atribui significado em relação ao contexto histórico no qual está inserido e conforme as programações sociais de comportamento e de significados culturalmente aceitos como válidos

Muller (2006, p.1) considera que é necessário levantar os diversos aspectos contidos na fotografia e sua contextualização, perceber os conteúdos subjacentes e os motivos para seu registro. Ou seja, a autora destaca que é necessário saber como, por que e para que algumas imagens foram construídas pode alterar todo o seu sentido. Da mesma forma que, ao descobrir sua autoria, pode-se desvendar a visão de mundo do autor ou da agência produtora, permitindo uma leitura crítica. Para Muller, interferência do fotógrafo na cena acontece desde a invenção da fotografia. Isto ocorre no momento da escolha estética, técnica ou ideológica da reprodução da imagem, ou seja, na sua composição deve-se considerar principalmente que: a fotografia pode ser retocada ou alterada; pode ser usada para induzir uma ideia, uma posição do público; o fotógrafo pode "arrumar a cena" antes de fotografá-la; e teria motivos implícitos e explícitos para a escolha da composição.

Nesta perspectiva Mauad (2008) concorda com o pensamento de Muller (2006) que sugere que consideremos não só quem detinha o controle dos meios técnicos, de produção da imagem (o fotógrafo profissional), como também à classe a qual ele serve, no caso do nosso estudo, a qual ele servia. Isto porque, estes elementos ajudam a compreender quais discursos se espriam pelas representações imagéticas, segundo Mauad, ainda que seja “a competência de quem olha que fornece significados à imagem” (MAUAD, 2008, p. 24).

Como o controle dos meios técnicos de produção cultural por meio da fotografia, até por volta da década de 1950, segundo Mauad (2008), era privilégio da classe dominante e ou de parte desta; em se considerando isto fica fácil compreender o porquê de a maioria de nossos achados fotográficos representarem em grande parte o estilo de vida de pessoas socialmente expressivas, como o caso de prefeitos, e famílias expoentes, por exemplo; em detrimento de significações imagéticas outras, que pudessem estar retratando uma infância menos favorecida, a de crianças das classes pobres e desvalidas em Belém, na primeira metade do século XX.

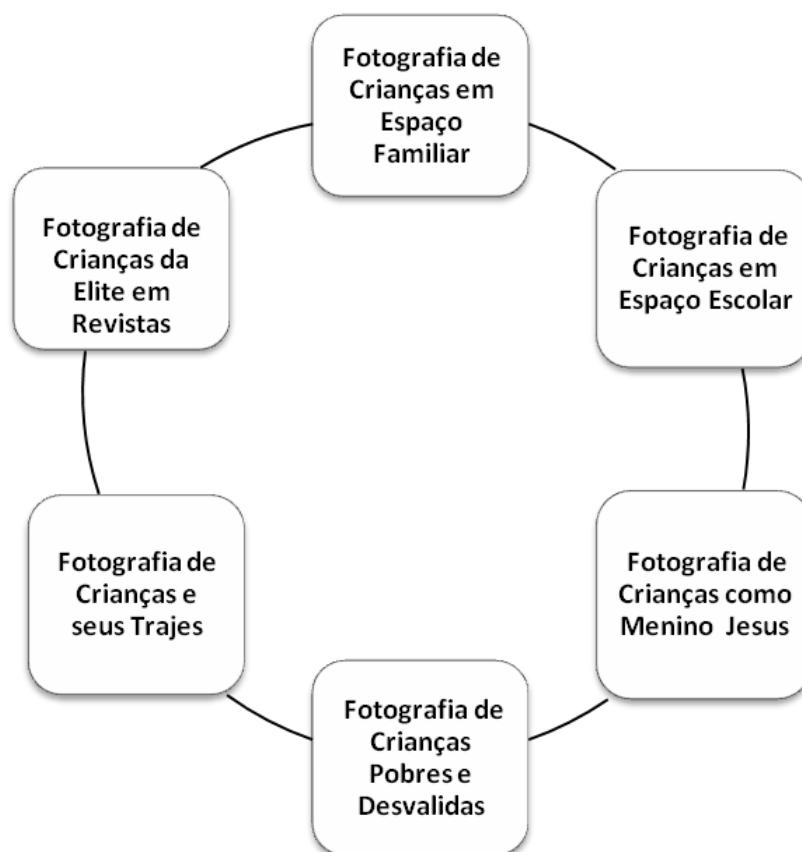
Segundo Pierre Bourdieu (1965 p.109), se a fotografia é considerada como “um registro perfeitamente realista e objetivo do mundo visível, é porque lhe foi designado, desde a sua origem, usos sociais tidos como realistas e objetivos” e estes usos mudam com o tempo e podem ser analisados sob outra perspectiva histórica de seus conteúdos.

De todas as fontes iconográficas, a fotografia merece uma atenção especial. Com seu advento, na primeira metade do século passado, o mundo das imagens pôde ser registrado e

reproduzido com precisão e verossimilhança até então impensáveis. Era como afirma Oliveira (1997) se a própria luz escrevesse sobre a superfície sensibilizada da chapa fotográfica sem a menor intervenção humana, preservando para a posteridade quase tudo que pudesse ser visto, das cenas mais banais às mais gloriosas.

Do *corpus* de fotografias de crianças encontradas em álbuns de família e em revistas buscadas na Biblioteca Artur Vianna (CENTUR) destacamos seis eixos temáticos de análise. Os eixos temáticos foram elaborados seguindo a semiótica presente nas imagens fotográficas. Sendo assim, a análise seguiu os seguintes eixos temáticos:

EIXOS TEMÁTICOS DE ANÁLISE DO *CORPUS*



2.1.1. *Fotografia de Crianças e seus Trajes*

Como nos conta Ariès (1981 p.35), a diferenciação de trajes não era observada nas meninas, os meninos se beneficiaram mais rapidamente do sentimento de infância, enquanto as meninas levaram mais tempo para perderem a similaridade com o modo de vida adulto das mulheres.

O que é certo é que isso aconteceu apenas nas famílias burguesas ou nobres. As crianças do povo, os filhos dos camponeses e dos artesãos, as crianças que brincavam nas praças das aldeias, nas ruas das cidades ou nas cozinhas das casas continuaram a usar o mesmo traje dos adultos: jamais são representadas usando vestido comprido ou mangas falsas. Elas conservaram o antigo modo de vida que não separava a crianças dos adultos, nem através do traje, nem através do trabalho, nem através dos jogos e brincadeiras (ARIÈS, 1981, p.41).

Mesmo Ariès se referindo em seu texto a uma época mais antiga e a outra localidade de hábitos bem diferenciados dos nossos, esse pensamento cabe-nos perfeitamente para a análise da infância que se construiu nos primeiros anos do século XX em Belém do Pará.

Outra coisa que percebemos na fala de Ariès é quando ele diz que duas tendências comandaram a formação do hábito de trajar uma criança, a primeira acentuava o aspecto efeminado do menino pequeno, isto é, quase não dava para distinguir um menino de uma menina antes dos quatro ou cinco anos de idade. Esse costume ainda perdurava no início do século XX em Belém, e isso ficou bem claro nas imagens encontradas nas publicações de algumas revistas da época. No caso ao lado, um menino, em sua inocência, posa sem entender o que se passa. Observando mais detalhadamente, seus trajes são típicos de meninas, o que era uma prática muito comum entre a sociedade. Nas imagens fotográficas 27 exemplifica claramente a colocação de Ariès.

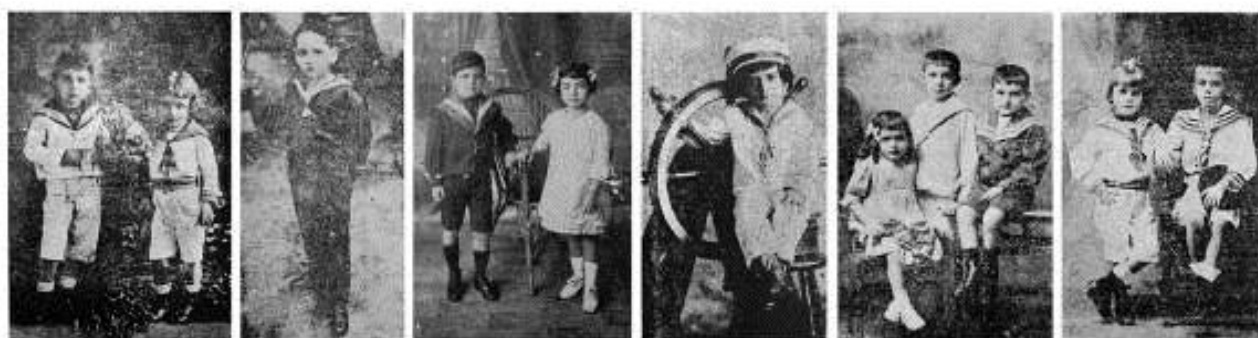
Sabe-se que os costumes aplicados à infância belenense eram mais uma importação trazida do velho mundo. O processo de transformação dos costumes sociais começava a tomar corpo e essas mudanças realizadas entre os séculos XIX e XX, estimuladas, principalmente, pelo dinamismo da economia internacional, também afetou a sociedade brasileira significativamente, em Belém não foi diferente. De meados dos anos de 1890 até a Grande Guerra, a econômica da borracha gerou grande prosperidade à cidade. O enriquecimento baseado no crescimento dos negócios formou o plano de fundo do que se tornou conhecido como “os belos tempos” (*Belle Époque*). Em Belém, a empolgação tomou conta das elites com a ilusão de que o país havia se posto em harmonia com as forças da civilização e do progresso das nações modernas.

Os costumes foram se modificando, a sociedade como um todo também e nesse processo de transformação se deu algumas alterações na maneira de se vestir e se comportar para serem eternizados através da fotografia de álbum de família. Peter Stearns diz algo sobre tais transformações comportamentais e que atingem diretamente a infância:

No processo de mudança, as sociedades ocidentais modificaram alguns dos enfoques que tinha caracterizado sua visão de infância durante o século XIX, sem considerar o modelo moderno básico. Os comportamentos se tornaram mais flexíveis. Por volta de 1940, as injunções dos pais acerca de postura foram sendo abandonadas. Outras questões, inclusive um estilo mais informal próprio para o consumismo, prevaleceram [...] (STEARNS, 2006, p.144).

Nas fotografias de crianças encontradas publicadas em 1919 na Revista “A Semana” (imagem 27) podemos observar um aspecto curioso: maneira com que os meninos e meninas se apresentam nas fotografias. Sabemos que volta das primeiras décadas do século XX havia um paradigma quanto à moda para as crianças.

IMAGEM 27: Meninos vestidos de marujos



Fonte: Imagens de crianças em 1919, todas retratadas em Belém do Pará. Fonte: Revista “A Semana”, de 1919. Acervo da Biblioteca Arthur Viana – CENTUR.

Constatamos que a maneira de se trajar delas diferenciava-se pelo sexo e na maneira de posar diante de uma câmera. As meninas, de um lado, mostravam-se muito feminina, vestidas geralmente de branco que representava a pureza além de um aspecto angelical que a sociedade exigia das meninas. Os meninos, de outro lado, com trajes brancos em composição com o azul marinho do modelo de marinheiros, por conta dos vestígios comportamentais

trazidos pela Primeira Guerra Mundial. Um aspecto que era tendência da época para os meninos era a calça curta que determinada que os meninos não tinham atingido os 12 anos, pois somente mais tarde poderiam usar calças compridas. No que se refere à composição das crianças nas fotografias apresentadas na imagem 27, o que nos chama mais atenção é que os meninos, por exemplo, estão geralmente em pé e em uma pose “adultocêntrica”.

Nos estudos de Ariès sobre a história da infância na Europa um elemento destacado são as vestimentas das crianças na Idade Média. Segundo ele, havia senão uma túnica, ou seja, único tipo de traje. Era um modelo de vestido que era usado tanto por meninos como por meninas. Isto mostra o quanto à infância era pouco particularizada neste período. Esse tipo de traje era muito utilizado sem distinção por todas as classes de idades, “preocupando-se apenas em manter visíveis através da roupa os degraus da hierarquia social. Nada no traje separava a criança do adulto” (ARIÈS, 1981, p.32). As crianças logo que deixavam os cueiros, eram logo vestidas, muitas vezes, como “mulherzinhas”.

IMAGEM 28: A efeminação do menino paraense



Fonte: Revista A Semana, 1919. Acervo da Biblioteca Arthur Viana – CENTUR.

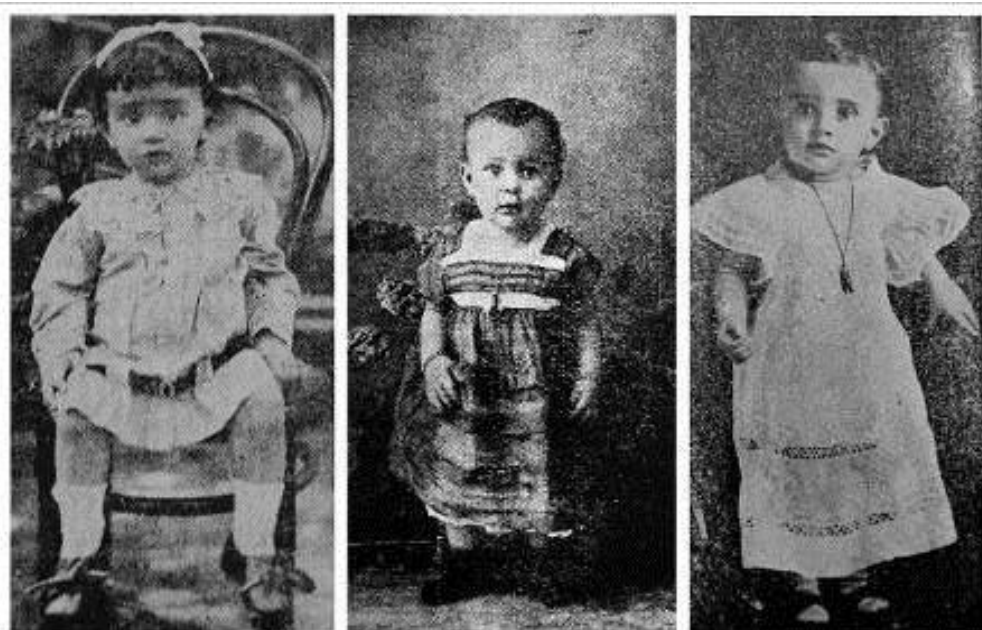
Sobre o hábito de vestir os meninos como as meninas, como foi observado por Ariès na Europa, também foi marcante na Belém do Pará do início do século passado. Na imagem 28 constatamos que a fotografia refere-se ao menino Abrahão neto de um intendente municipal

de Belém da época, logo inferimos ser uma criança da família burguesa paraense que seguia os padrões de vestimentas femininas para os meninos. De acordo com Ariès (1981), a partir do século XVII, acentuou-se o aspecto visual efeminado do menino pequeno por conta das roupas, tornando-se impossível distinguir um menino de uma menina antes dos quatro ou cinco anos e esses hábitos se estenderam durante cerca de dois séculos. Já entre as crianças, tanto os meninos quanto as meninas, usavam o mesmo traje: o vestido.

Na imagem 29 observamos perfeitamente na fotografia de três meninos encontrados publicados na revista “A Semana” em 1919 os trajes femininos que faziam parte das vestimentas dos meninos até aproximadamente dois anos. Muito provavelmente eram crianças das famílias tradicionais da sociedade paraense.

Segundo Ariès, era impossível distinguir um menino de uma menina antes dos quatro ou cinco anos, e esse hábito se fixou de maneira definitiva durante cerca de vários séculos. Por volta de 1770, os meninos deixaram de usar o vestido com gola aos quatro-cinco anos. Antes dessa idade, porém, eles eram vestidos como meninas e isso continuaria até o fim do século XIX. O hábito de efeminar os meninos só desapareceria após a Primeira Guerra Mundial.

IMAGEM 29: Três Meninos



Fonte: Revista A Semana, 1919. Fotos de Meninos publicadas em 1919.
Acervo da Biblioteca Arthur Viana – CENTUR.

Até o final do século XIX e início do século XX no Brasil os meninos ainda eram vestidos como as meninas, este hábito de efeminar os meninos foi trazido da Europa, principalmente de Portugal e França. Somente por volta dos seis aos sete anos o menino vestia-se, por

exemplo, de uniforme, modelo usado pelos militares, tornando-se um traje de “galã” e próprio para os meninos serem fotografados, como se vê perfeitamente na imagem 30.

A imagem 30 demonstra como os costumes na sociedade paraense no início do século XX, de vestir as crianças, sobretudo a criança das famílias abastadas tinha forte influência da moda européia. Acreditamos que como outrora os meninos eram confundidos com os homens, as miniaturas das roupas de militares, de certa forma representavam uma distinção que começava a existir mais concretamente com relação aos meninos.

IMAGEM 30: Menino Vestido de Marinheiro



Fonte: Revista “A Semana”, 1919.

É importante ainda destacar na imagem 30 a preocupação do fotógrafo em criar um cenário adequado para compor a temática da fotografia: o menino vestido de marinheiro sentado próximo a um leme. Pela composição da fotografia podemos crer que foi realizada em um estúdio fotográfico, pois era muito recorrente na época de 1900 em Belém do Pará o fotógrafo criar seus próprios estúdios de fotografia.

Por meio da fotografia podemos ressaltar que, nas décadas de 1910 a 1920, as meninas da elite paraense vestiam-se à moda parisiense e as meninas do interior, as chamadas “crias” dessas famílias mais ricas tinham, além do traje diverso, outro espaço destinado à sua sociabilidade. Na situação de sociabilidade, as crianças da elite e as crianças “crias” só se

encontravam no arraial de Nazaré, no mês de outubro. Entretanto, contrário às meninas, os meninos circulavam com maior facilidade, mesmo que o local não fosse apropriado para crianças.

IMAGEM 30: Arraial de Nazaré na Época do Incêndio da Igreja de Nazaré.



Fonte: http://servaltar-belem.blogspot.com.br/2010/11/um-pouco-da-historia-de-nossa_19.html.
Belém, 1897.

2.1.2. *Fotografia de Crianças em Espaço Familiar*

Na imagem 31 que retrata a família Chermont em sua casa, podemos observar nitidamente a presença de uma única criança sentada à mesa. No início do século XX era muito uma prática cultural nas famílias tradicionais de Belém do Pará a contratação de fotógrafos para registrar o cotidiano da família. Essas fotografias eram geralmente colocadas nos Álbuns de Família.

Podemos ainda destacar que mesmo em um ambiente onde a criança certamente ficaria deslocada, quase sempre era chamada a participar da cena, dada à importância de sua presença no cenário da fotografia, muitas vezes era uma forma de registrar o “futuro herdeiro” dos negócios da família. Mesmo sem entender o que se passava naquele momento, fazia-se presente dotado de sua inocência, que, em determinados momentos, destoava do cenário. Constatamos na imagem 31 que a criança sentada olhando para o fotógrafo demonstra claramente o testemunho de quem se deixou fotografar.

IMAGEM 31: Família Chermont



Fonte: Família Chermont, Memória Histórica e Genealógica, ano impreciso. Acervo da Biblioteca Arthur Viana – CENTUR. Fotografia de E. Girard, Paris.

Há muitos elementos presentes na imagem 31, pessoas, móveis, objetos, mas nenhum tão significativo quanto o olhar da criança para o fotógrafo, que certamente pediu para as pessoas agirem naturalmente para perpetuação da pose e dos semblantes de cada uma dentro desse retrato, como era um costume dos fotógrafos europeus do início do século XX,

entretanto o menino, assentado despojadamente, ignora qualquer orientação do fotógrafo e encara a câmera com irreverência e indiferença, o que torna a imagem mais interessante. O serviçal adolescente negro se detém e reservar-se o direito de não agir, em pé, encostado à cadeira onde está o menino, ele olha pra cena, com uma mão sobre a outra esperando apenas o momento do clique. Os demais relacionam suas ações de modo intermitente: o rapaz, vestindo um terno preto, olha a moça, que por sua vez, levanta o olhar para frente em direção aos outros, que nem notam o seu olhar, pois estão atentos a outros objetos sobre a mesa. O único a manifestar seu verdadeiro sentimento é o menino, que, em seu desprendimento, torna-se o *centro de interesse* dessa fotografia, em meio a uma cena confusa e inclinada.

IMAGEM 32: Família Pombo



Fonte: Biblioteca do CENTUR (1905)

IMAGEM 33: Mudança de Hábitos



Fonte: Biblioteca do CENTUR. Fotografia feita na década de 1950.

As imagens 32 e 33 representam a importância que se dava as fotografias tiradas em família de Belém do Pará. A imagem 32 retrata a fotografia da família Pombo por volta de 1910, já a imagem 33 retrata a fotografia de uma família tradicional da sociedade paraense em 1940. Ambas as fotografias evidenciam a presença de crianças e suas gerações familiares. E em ambas vê-se ao centro a figura dos adultos, cercadas pelos membros da segunda geração.

As fotografias de crianças no seio familiar do início do século XX em Belém têm profundos vestígios das fotografias familiares produzidas na Europa no século XIX. Além do quê, apenas a classe nobre da sociedade tinha recursos financeiros para tal aparato. A fotografia não era uma produção de baixo custo, mas algumas famílias sentiam a necessidade de perpetuar seus nomes, suas imagens na alta sociedade belenense. Sabemos que a fotografia começa, como é óbvio, a ser usada pela classe alta, mas aos poucos se torna popular, a ponto de hoje não existir classe social nem região do mundo onde a fotografia não esteja registrando imagens da nossa rosto, corpo e gestos.

Em geral as fotografias de família eram indispensáveis nos álbuns. No Brasil, temos notícias do uso de álbuns desde as últimas décadas do século XIX, pelas classes dominantes.

Uma primeira referência para quem se debruça com um olhar curioso para o século XIX, são as fotografias. Mas as fotografias não são janelas que se abrem para o passado, são momentos, vestígios de uma vontade de ver perenizada, na superfície do papel, uma determinada imagem de si próprio e dos seus (DEL PRIORI, 1999, p.141.).

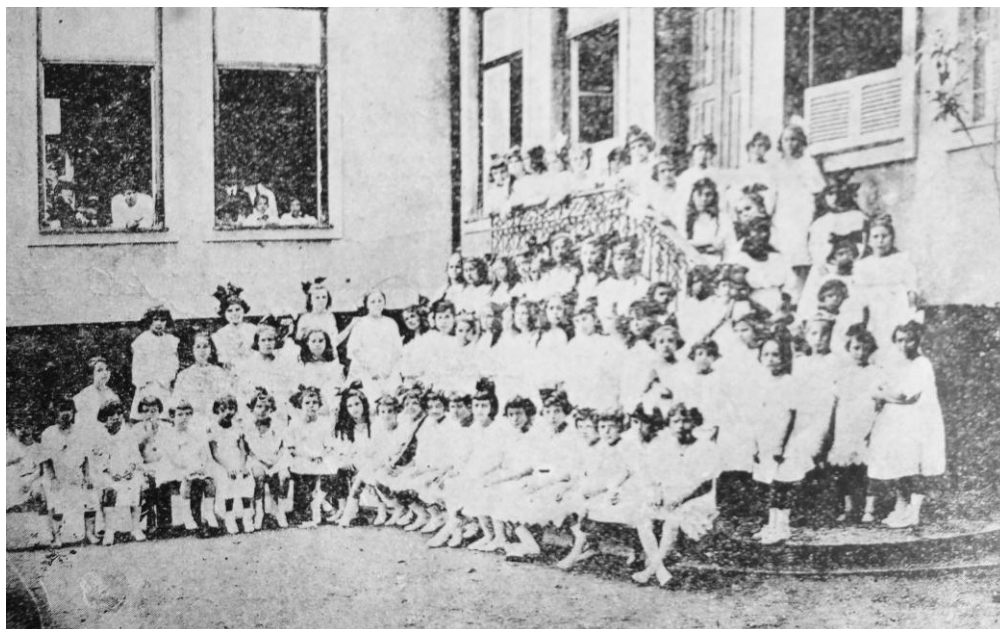
2.1.3. Fotografia de Crianças no Espaço Escolar

Sem as legendas das imagens 34 e 35, seria possível compreender essas fotografias instantaneamente com tal precisão? Perceberíamos que se trata de um ambiente escolar? Em exercícios de educação física? O ambiente indica o quê? São crianças oprimidas forçadas a isto? A resposta é evidente... Não saberíamos o nome da escola, mas reconheceríamos um ambiente educacional certamente. Mesmo não estando lá, a mente humana tem a capacidade de transferir parte do seu sentimento para um determinado lugar em um determinado período, colocando-se em lugar de outro, procurando vivenciar uma experiência que não foi vivida: a escola.

As fotos retratadas nas imagens 34 e 35 foram organizadas considerando-se as questões de gênero, raça e classe social presentes nas imagens que retratam as crianças e a infância em ambiente escolar. Um dos aspectos destacado pelos fotógrafos das imagens 34 e 35 eram o

modelo de criança civilizada e os espaços sociais que as crianças transitavam. Nas primeiras décadas do século passado havia o costume de fotografar espaços escolares.

IMAGEM 34: Alunas do Colégio Santa Catarina



Fonte: Revista "A Semana", 1919. Acervo da Biblioteca Arthur Viana – CENTUR.

IMAGEM 35: Grupo de alunos



Fonte: Grupo de alunos, de ambos os sexos, vendo-se ao alto, o diretor do estabelecimento, Frei Miguel Origgio. Fonte: Revista *A Semana*, Dez.1919. Acervo da Biblioteca do CENTUR.

Os colégios e grupos escolares foram bastante fotografados por fotógrafos estrangeiros para compor álbuns promovidos pelo Governo do Estado. Na imagem 34 constatamos a fotografia do pátio interno do respeitado Colégio Santa Catarina que atendia apenas meninas. Era um Colégio mantido por uma congregação religiosa que implementava uma educação feminina adequada para as meninas da elite paraense. Na imagem 34 observamos uma instituição escolar que atendia também meninas.

IMAGEM 36: Aula de Ginástica



Fonte: Revista A Semana, 1919. Alunos de Grupo Benjamin Constant, em exercícios de ginástica sueca Acervo da Biblioteca Arthur Viana – CENTUR.

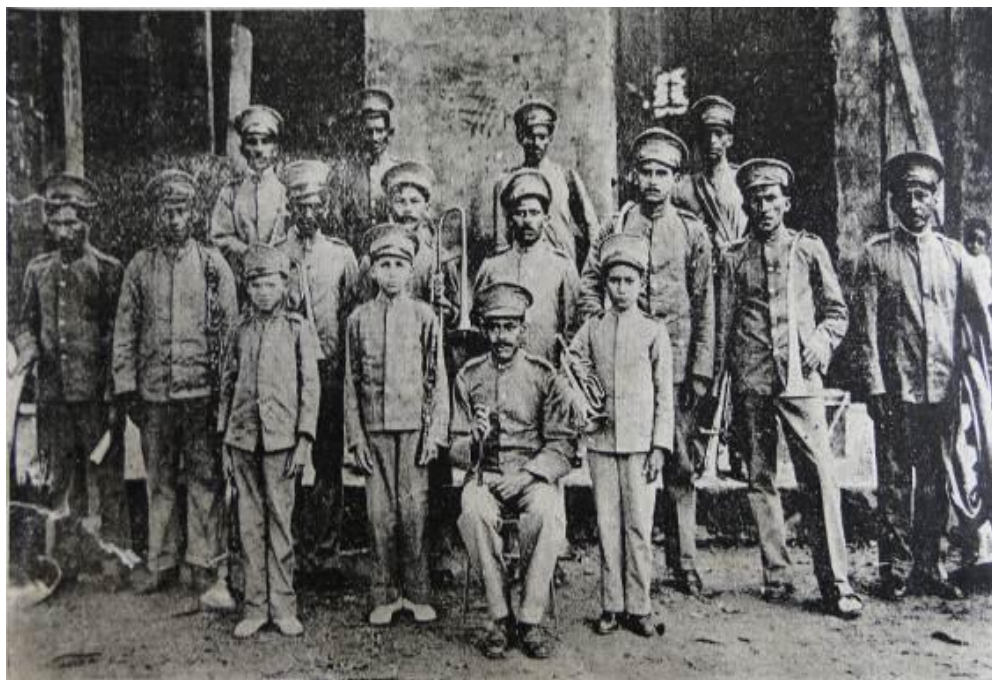
Ainda, na imagem 36, percebemos que meninos e meninas em uma escola mista, pois tinham suas aulas em conjunto, onde eram tratados igualmente, praticamente sem diferenciações entre os gêneros. Notamos também, a inadequação do espaço físico para a prática de exercícios, onde acreditamos que seja uma área livre ao lado da escola, além disso, chamamos à atenção para a superlotação da turma, porque sem dúvida se misturavam as crianças em suas diversas faixas etárias, ou seja, possivelmente um horário único em que todos praticavam “ginástica sueca”. Quanto ao uniforme, também inadequado, deveria ser o mesmo utilizado em sala de aula para os outros ensinamentos. Isso nos leva a crer que meninos e meninas tinham os mesmos tratamentos, podendo ser mais velhos ou mais jovens... Em outras palavras, eram tratados como seres autônomos, como “gente grande”, pois nesse período não havia estudos específicos para descobrir que as crianças não eram simplesmente adultos miniaturizados. Essa reflexão mais

profunda acerca das necessidades específicas da infância ainda não era cogitada na sociedade paraense do início do século XX, nem mesmo na educação.

Apenas famílias nobres paraenses tinham fotos de seus familiares publicadas em revistas que circulavam na cidade de Belém. Sem precisar retroagir tanto no tempo, essas ações publicitárias de famílias ainda hoje acontecem em colunas sociais dos periódicos atuais. Pessoas com menos recursos financeiros dificilmente viam suas fotografias publicadas em revistas, a não ser que se tratasse de uma matéria ou evento cultural em praça pública, como constatamos na imagem 37 a fotografia da banda de música Guajarina no balneário de Mosqueiro.

Se observarmos atentamente a imagem 37, constatamos que na extremidade direita, uma criança observa o acontecimento por trás do grupo musical, recostada ela direciona o olhar para o fotógrafo, como se quisesse fazer parte da cena. Nesse caso, então, percebe-se que crianças estudavam música desde jovens e que outras tinham o anseio de participar da mesma banda. Retornando a concepção da fotografia-índice construída por Dubois, floresce a ideia de que a imagem tem muito a oferecer como documentação. Ela define os parâmetros do tratamento documentário e da leitura que possa ser aplicada à fotografia.

IMAGEM 37: Banda musical Guajarina.



Fonte: Revista *A Semana*, Pará, dez/1919. No Mosqueiro – A “Guajarina”, banda de música local. Acervo da Biblioteca Arthur Viana – CENTUR.

Na época era moda se fazer fotografia de seus filhos para barganhar publicações pra promoção do nome da família. Em cada revista, de aproximadamente trinta páginas, vemos em média mais de quinze *fotos promocionais* de determinadas famílias da classe “nobre”.

Os que não eram filhos de famílias elitizadas só apareciam em publicações dos grupos escolares bancadas pelo Governo Estadual (imagem 38) ou como fotos avulsas, descontextualizadas e anônimas dentro de uma revista (imagem 39). Nestas imagens, conseguimos perceber a presença de crianças mestiças, nas quais, não tinham seus nomes citados, apenas as turmas onde eram matriculadas e ainda, somente na época dos festejos da Semana da Pátria.

As famílias pobres não tinham recursos para contratar fotógrafos para fazer os registros imagéticos e contar a história de suas famílias, por isso essas imagens não têm as características formais e estéticas de ensaios para álbuns de família, e sim fotografias documentais de um acontecimento anual que envolvia os Grupos Escolares.

IMAGEM 38: Carros Estandartes e Alunas Porta Estandartes dos Grupos Escolares.

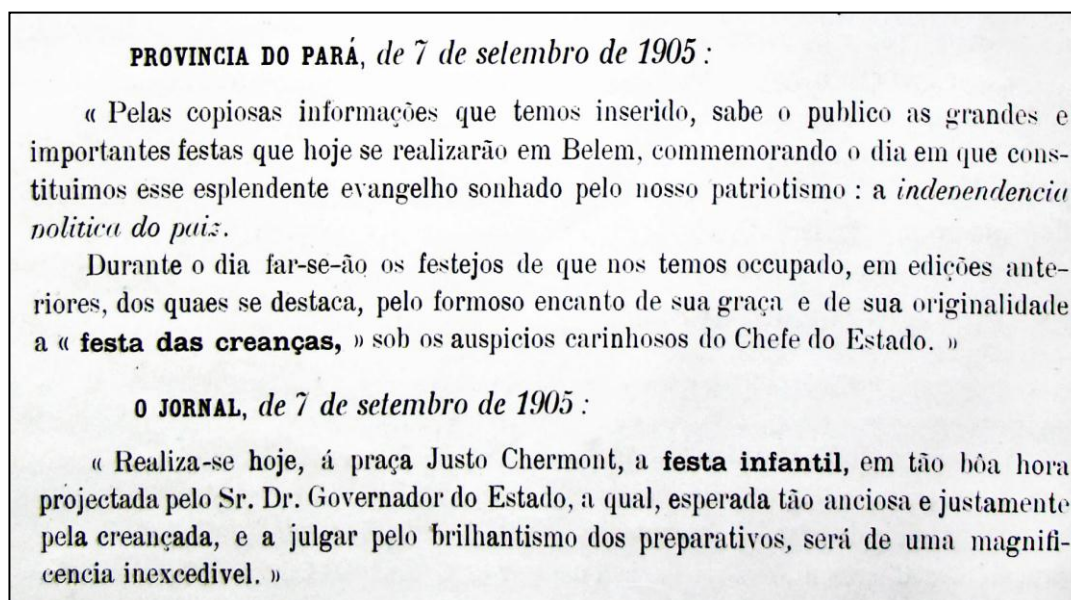


Fonte: Álbum de Festa das Crianças, Governo do Estado do Pará, 7 de setembro de 1905.
Acervo da Biblioteca Arthur Viana – CENTUR.

Podemos observar na imagem 38 vários momentos de um desfile escolar fotografado por um fotógrafo desconhecido. Havia uma cultura escolar de festejos da

Semana da Pátria, em 1905. Os desfiles eram elaborados com muito cuidado, pois era bastante apreciado pela população que se aglomerava pelas ruas centrais de Belém para admirar as vestimentas e adereços utilizados nos cortejos escolares. Sabe-se que havia todo um investimento do Governo para que as comemorações acontecessem. Fantasias eram providenciadas, carruagens eram alugadas e enfeitadas, preparativos especiais para as crianças dos Grupos Escolares Normais. Somente nestes desfiles aparecem as crianças mestiças ou negras, pois era um momento delas pousarem para uma câmera fotográfica. Podemos entender o porquê de tantos preparativos: era uma festa anual esperada com bastante ansiedade por todos os envolvidos com a educação.

IMAGEM 39: Notícias dos Jornais como parte do texto da primeira página do “Album de Festa das Creaças”



Fonte: Álbum de Festa das Crianças, Governo do Pará, 7 de setembro de 1905.
Acervo da Biblioteca Arthur Viana – CENTUR.

Os desfiles escolares realizados no início do século eram noticiados pelo jornal (imagem 39) *Província do Pará* no Álbum de Festas das Crianças (imagem 40), promovido pelo Governo do Pará. Nos discursos materializados nas matérias sobre o desfile de Sete de Setembro de 1905 está presente *o patriotismo* do povo de Belém, além de ser um desfile que se destacava pelo *formoso encanto de sua graça e de sua originalidade*. Constatamos ainda um discurso que enaltecia a iniciativa carinhosa do Chefe de Estado na promoção da festa das crianças na praça Justo Chermont.

Destacamos também um discurso que reforçava o brilhantismo dos preparativos dos desfiles.

IMAGEM 40: Capa e primeira página do “Álbum de Festa das Creaças”



Fonte: Álbum de Festa das Crianças, Governo do Pará, 7 de setembro de 1905.
Acervo da Biblioteca Arthur Viana – CENTUR.

2.1.4. *Fotografia de Crianças Pobres e Desvalidas*

Em pleno período áureo da exportação da borracha, no final do século XIX e início do século XX, no crescimento comercial da cidade, começava a surgir em Belém uma produção de infâncias desiguais, uma coberta de atenção e glamour, a outra, de certo descaso e indiferença. As revistas que circulavam no início do século passado divulgam fotografias de crianças de família ricas como um discurso de que elas eram o futuro da nação, como cidadão, como futuro produtor do Brasil. Já as crianças pobres e as infratoras começam a receber a denominação de “menor”, isso traz a preocupação das autoridades governamentais e religiosas com a escolarização de todas as crianças (imagens 41 e 42) de assistência àquelas abandonadas. O olhar da sociedade para a infância começa a se modificar.

A *infância branca* tomava conta das publicações sócio promocionais nas páginas de revistas do início do século XX, na cidade de Belém. Nos inúmeros exemplares que pesquisamos, de duas revistas paraenses que circulavam nas primeiras décadas do século XX, não existia fotografia alguma de crianças negras ou mestiças como uma promoção familiar. Onde encontramos fotos de crianças negras ou mestiças publicadas em revistas? Na maioria das vezes em matérias jornalísticas na revista “A Semana” de uma tarde num balneário, ou de “meninos de rua”, ou ainda, de instituições beneficentes.

IMAGEM 41: Mulheres Caridosas



Fonte: Revista *A Semana*, Pará, 1919. Acervo da Biblioteca Arthur Viana – CENTUR.

Algumas vezes as matérias jornalísticas na revista “A Semana” de 1919 retratava a situação de crianças pobres como vemos nas imagens 41 e 42. Na imagem 41 a fotografia de uma família nativa do Mosqueiro em um tarde e em algum lugar do balneário. Às vezes, como na imagem 40, a fotografia da família era apenas um preenchimento de página, pois não ilustrava o texto nem tinha informações básicas de quem eram as pessoas retratadas na fotografia... Totalmente descontextualizadas e na plenitude do anonimato.

Na imagem 42, que é uma reprodução gráfica de uma fotografia de 1919, tirada no município de Mosqueiro, percebemos que neste caso, a imagem não demorou muito tempo para ser capturada e pegou as pessoas com seus trajes habituais de fim de tarde. Como podemos afirmar que seria realmente fim de tarde? Simples, pela luz e sombra produzidas nos rostos das pessoas. São transições luminosas suaves, não tão duras. Outra coisa, todas as roupas de tons claros, por se tratarem de mulheres e crianças. Então, como posso generalizar essa questão da fotografia como realidade documental? E ainda mais, num texto de parâmetros curriculares nacionais de história e geografia?! Como se a história fosse contada apenas por palavras, apenas por documentos escritos.

IMAGEM 42: Layout da Página da Revista “A Semana”



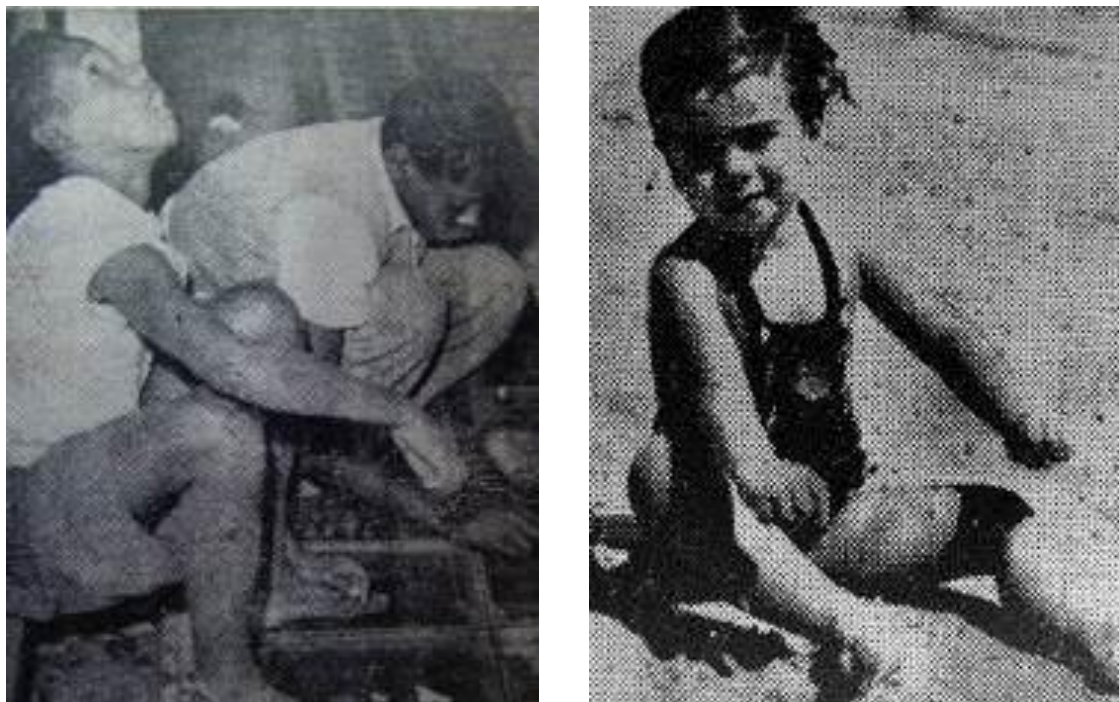
IMAGEM 43: Retratos sem Nomes: uma Família Anônima em Mosqueiro



No início do século XX, as crianças que perambulavam pelas ruas da cidade de Belém e apareciam freqüentemente nas notícias de jornais (imagem 44) foram objetos do medo e da ira de passantes e policiais, tornando-se temas centrais de discursos políticos e alvo de violências cotidianas. Segundo Viana (1999), formava-se, então, processo de metamorfose que transformou as crianças inocentes e desprotegidas em menores que deveriam ser salvos para exercer seus papéis de futuros cidadãos. Desta forma, “as crianças fora da família, abandonada ou na rua, ganhou então, no fim do século XIX e início do século XX, um grande destaque na sociedade brasileira” Rizzini (1997, p. 36).

Portanto, a criança fora da família, abandonada ou na rua, ou seja, aquelas que não tinham acesso aos bens produzidos socialmente e que colocavam em risco o “bem estar” da sociedade foram representados, sobretudo nas revistas paraenses, pela a figura do menor, sendo lançado sobre elas um olhar de preocupação, firmando-se a convicção da necessidade de “salvar” o menor. Criou-se um discurso em cima da imagem da infância como a fase da vida em que o indivíduo – a criança – deveria estar cercado de cuidados especiais, já que é o período de maior vulnerabilidade física e moral, portanto, perigoso, tanto para o próprio indivíduo quanto para a sociedade. Uma infância sem cuidados, incorreta, geraria um indivíduo delinqüente, criminoso, degenerado, ou seja, perigoso para a sociedade. Dessa degeneração nasceria a figura do *menor*. E esse *menor*, para não criar perigo à sociedade, deveria sofrer a intervenção da mesma. “*Assim é que eles vivem, caras e mãos sujas, pés descalços, vegetam. Conhecem a mãe, mas o pai não sabem se existe*”. Esta é a frase que está abaixo da fotografia (imagem 44), somente dela, podemos dizer que está explícita outra preocupação da sociedade paraense das primeiras décadas do século XX. A questão da desestrutura familiar, pois esta foi considerada alvo e meio da intervenção pública e privada em relação à infância desamparada, pois “a decomposição da família e a dissolução do poder paterno, são os principais responsáveis de tal situação” (LONDOÑO, 1991, p. 135). Para essas crianças não há infância, somente a representação de uma criança infeliz.

IMAGEM 45: Infâncias opostas



Fonte. Fotografias de crianças em espaços diferentes, publicadas lado a lado. Fonte: Revista Amazônia, 1959. Acervo da Biblioteca Arthur Viana – CENTUR.

Na imagem 45 vemos, de um lado, duas crianças pobres e desvalidas, de outro lado, uma criança feliz, uma fonte de alegria. A ideia de alegria exclui a possibilidade de conflito familiar, pois a criança idealizada é doce e cheia de ternura, o que faz com que ela seja associada à perfeição. Segundo Chartier (1990), as representações elaboradas pelos grupos sociais “descrevem a sociedade tal como pensam que ela é ou, como gostariam que ela fosse”. É importante compreender como o fotógrafo, enquanto sujeito social descreve a sociedade elaborando representações através da imagem fotográfica, ou seja, na ausência de um “ser perfeito”, constrói-se ou recria-se a sua imagem. Percebe-se, ainda, a analogia estabelecida no texto com entre o sentido do acontecimento com o nascimento de Jesus- menino. Visto que este é modelo de perfeição a ser seguido.

A criança retratada na imagem 45 da menina na praia é retratada com chamada de futura “miss Pará” é tão somente a criança branca e da elite, a foto combina com a frase escolhida, pois falam da beleza que só a criança da elite pode ter. Não há tristeza e nem abandono há a representação de uma infância feliz, de uma criança saudável com boas condições de alimentação e vestimenta. Pode-se afirmar a partir da percepção das

imagens, uma ausência do “menor”. Que também é criança, mas que pertence a outro universo, o da pobreza.

2.1.5. Fotografia de Crianças da Elite em Revistas

Sobre a fotografia da infância da elite, alguns tipos de retratos infantis eram feitos muito comumente pelos fotógrafos do início do século XX. Havia recorrentemente, de um lado, a prática de fotografar a criança com a intenção de miniaturização do adulto, caracterizada em crianças de meia idade, e de outro lado, de fotografar a nudez angelical criança da até dois anos de idade aproximadamente.

Determinadas publicações, em 1919, nas revistas “A Semana”, nos deixaram intrigados quanto ao gênero da criança e seu comportamento aparente, como constatamos na imagem 46. Era muito comum nesse período nas primeiras décadas do século XX, as crianças serem fotografadas imitando determinados gestos de pessoas adultas, não importando muito com o que se pensaria a respeito da divulgação de tal imagem ou que tipo de comportamento essas ações pudesse desencadear nas futuras gerações. A publicação da fotografia abaixo (imagem 46) é exemplo de que a elite paraense tinha sempre espaço nos jornais e revistas nas primeiras décadas de 1900.

No raiar da República a sociedade paraense almeja chegar à civilização a partir das crianças, e não qualquer criança, mas sim as crianças da elite seria a chave para o futuro, pode-se notar que a infância é algo extremamente importante para a eugenia. A criança do futuro da sociedade paraense deveria viver e crescer em um ambiente saudável, tendo a mãe o papel de transmitir o cuidado com a cria, isto é, no seio da família harmoniosa, pois é o lugar mais adequado para a criança se desenvolver de forma saudável. Em ambas as fotografias representadas na imagem 45 não se encontra nenhuma das crianças sujas ou mal vestidas, nem na rua, nem em situação de risco, não se encontra o “menor”, se encontra a “criança” bem vestida e bem nutrida, como se as crianças pobres não fossem crianças e nem possuísse infância, pois este ser, o menor, não dispõe de relações estáveis, nem familiares, nem sociais. Desta forma, abandono e pobreza nunca aparecerão em álbuns de famílias desse período.

IMAGEM 46: Layout da Publicação das Fotos

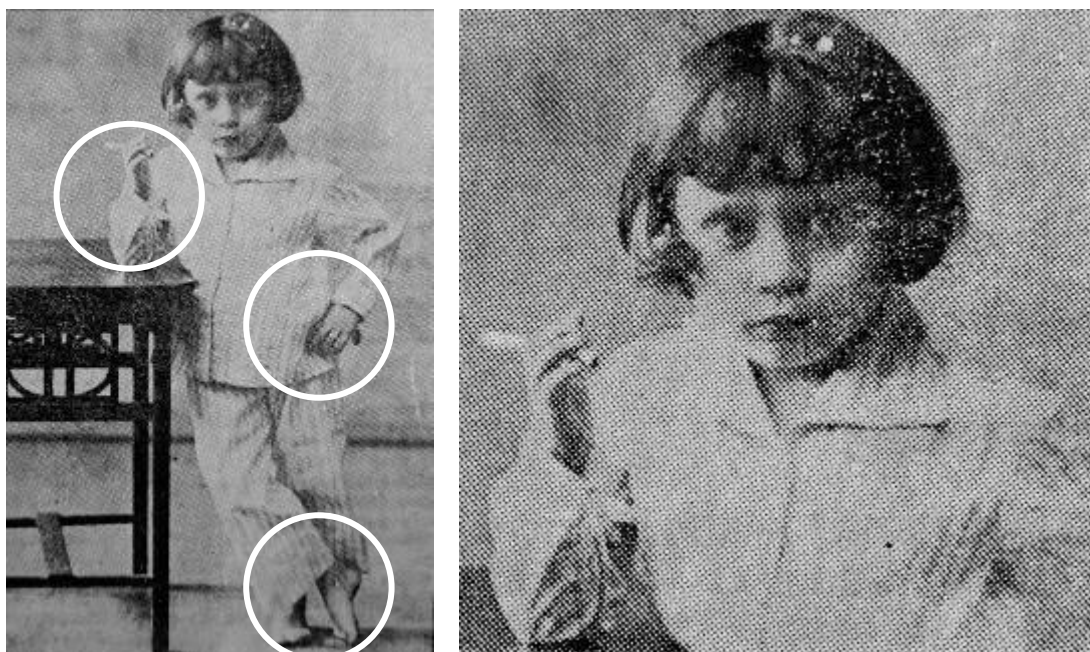
“Os meninos Abelardo e Eunice, interessantes filhinhos do ‘nosso’ amigo solicitador Abelardo Condurú, estimado funcionário municipal.”

Fonte: Revista *A Semana*, Pará, Carnaval de 1919. Acervo da Biblioteca Arthur Viana – CENTUR.



Na imagem 46, não sabemos exatamente, qual foto foi produzida por primeiro, entretanto a segunda na imagem 47: com a jovem criança Eunice nos faz refletir sobre algumas questões: primeiro, a escolha da atitude sugerida ou imposta a uma criança que impunha um cigarro, apagado, na busca da autoafirmação como um adulto em miniatura. A segunda questão é justamente o oposto aos hábitos da época, nesse caso, uma tentativa masculinizar a postura e vestimenta da menina Eunice.

IMAGEM 47: Menina Eunice



Fonte: Revista *A Semana*, Pará, Carnaval de 1919. Acervo da Biblioteca Arthur Viana – CENTUR.

A primeira questão, nesse caso, é quanto à atitude induzida à criança mediante de uma câmera, uma pose que infere uma possível atitude adulta onde enfatiza uma suposta intelectualidade ou autoafirmação. Os três pontos de interesses circulos na imagem 47, além dos olhos da criança, são completamente descontextualizados do olhar dela... Pois a inocência do olhar da criança fala bem mais do que toda a tentativa de transmissão de atitude e de postura independente registrados na fotografia.

A segunda questão vai de encontro aos hábitos da época, onde era notória a acentuação do aspecto efeminado da criança pequena, não importando o gênero sexual. Obviamente aqui, há uma tentativa de criar uma atmosfera de independência na atitude e na masculinização das roupas de uma menina pequena. Acreditamos assim, que talvez, a fotografia da menina tenha sido feita antes do nascimento do menino. Com o intuito de transmitir, no caso, à primeira filha, um determinado ar de domínio para justificar a sua primogenitura.

Era mais do que comum à presença de fotos de filhos de “pessoas ilustres” nas revistas da primeira metade do século XX em Belém. Do material fotográfico com imagens de crianças, garimpado nas revistas do acervo da Biblioteca Arthur Vianna, pouco detectamos a publicação de filhos de negros ou mestiços. O que enfatizava cada vez mais a presença de um grupo dominante como senhor e mantenedor de todo domínio sociocultural da época.

A publicação de crianças fora do seio da família era muito difícil, apenas uma imagem foi encontrada em nossa pesquisa e dava ênfase à situação de meninos de rua jogados ao acaso da vida. Entretanto, a imagem da infância no seio familiar era muito comum. Meninos e meninas ocupavam o mesmo espaço de importância dos adultos numa fotografia feita para álbum de família. Determinadas vezes tinham fotografias única e exclusivamente para eles.

A ideia de infância que as revistas transmitiam com seus textos e imagens bem compostas eram a de infância coberta de cuidados de família harmoniosa. Entretanto, é preciso ressaltar que uma fotografia produzida não é uma foto espontânea, coberta de valores reais, mas sim, uma imagem repleta de valores idealizados e almejados, tanto pelo fotografado quanto por quem está fotografando. Devemos então levar isso em consideração diante de uma leitura específica da imagem, compreendendo que o realismo da imagem fotográfica possui obstáculos que precisam ser considerados para que não se comprometa a sua análise.

O espaço de exclusividade nas fotografias vinha comprovar que o universo infantil começava a ganhar olhares, atenção dos adultos. A criança exposta na fotografia é o retrato do adulto de amanhã, um projeto de um ser íntegro e promissor. Entretanto, como podemos perceber nas fotos em álbum de família, o contexto de pessoas fotografadas era composto por pessoas brancas e de classe nobre. Essa discussão vem se dissolvendo ao longo dos anos, graças ao avanço tecnológico das câmeras e sua portabilidade, entretanto, no início do século XX essa discrepância étnico-racial na fotografia publicada era extremamente notada e ignorada por quase todos.

Independente disso, o mundo adulto necessita do mundo infantil, é uma forma de se descontraír e de “brincar” com “bonecos e bonecas reais”, tornar a vida mais feliz, mais colorida... Isso é uma característica da vida de criança, do universo lúdico das brincadeiras. Não podemos perceber a cor nas imagens capturadas nessa época, mas, sabemos que ela estava ali diante dos olhos do fotógrafo, e que ele tinha a difícil missão de encontrar a variação certa dos tons de cinza causados pela combinação de cores numa fotografia em preto e branco. Transmitindo tranquilidade e paz familiar através das imagens em PB. Onde, as crianças, sempre foram os pontos de harmonia numa imagem de família. A organização dessas composições é comentada por Mauad:

Sobre o que a fotografia ‘fala’? Sobre os trajes, os penteados, as pose,, os objetos e as paisagens relacionados a uma imagem adequada de criança e adolescente. Somente com a fotografia portátil e instantânea, na virada do século, se poderá flagrar o desalinho dos trajes e penteados da rotina doméstica. O que a fotografia mostra é um enquadramento do olhar adulto para o objeto do olhar: a criança e o adolescente (DEL PRIORI. 1999, p.142).

Sobre o olhar de um fotógrafo, o olhar adulto, Mauad comenta que era muito comum, numa foto para álbum de família, a presença de bebês, meninos e meninas, moças e rapazes dividindo o mesmo espaço fotográfico reservado aos adultos, homens e mulheres individualmente. Sobre isso ela diz que na maior parte das vezes eram retratados sozinhos com roupas de sair – saia de babado, meia, botinha e laçarote para as meninas e calças curtas, meia e jaquetinha para os meninos – bem penteados e sentadinhos em cadeiras ou apoiados em algum aparador, não era raro uma foto tremida, e mesmo assim, guardada (DEL PRIORI. 1999, p.142).

IMAGEM 48: Apenas crianças



Fonte: Conjunto de Fotografias feitas aproximadamente entre 1905 e 1946.

Na imagem 48, a diversidade de situações em que as crianças apareciam em fotografia é bem interessante, algumas crianças demonstravam alegria, outras, serenidade ou exprimiam uma postura mais sérias, aparentemente algumas posavam alheias a tudo o que se passava ao redor da cena, sem entender porque tinha que ficar parados diante de uma “máquina de tirar retratos”.

Outra questão interessante de se observar na imagem 48 são os trajes das crianças retratadas nas fotografias de álbum de família. Os hábitos de arrumar as crianças diferentes dos adultos, como nós percebemos nas meninas das fotografias, os laços nos cabelos nos revelam uma nova preocupação que era diferenciar as crianças, separá-las através de roupas e adereços infantis.

2.1.6. *Fotografia de Criança como Imagem do Menino Jesus*

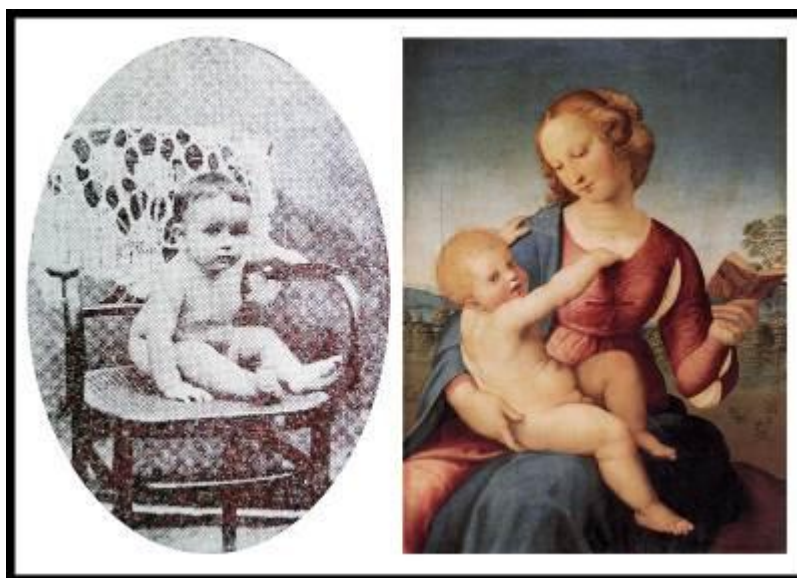
Todos os padrões de composição e de comportamento eram importados da Europa e consignadamente as ideologias por trás da imagem. Portanto, a imagem da inocência e da pureza é amplamente retratada nas fotografias de crianças contidas na pesquisa. Onde há infância, há uma tentativa indicial de tranquilidade, de harmonia e meiguice, retirando da imagem qualquer condição de contrariedade, fazendo com que as pessoas sejam contagiadas pelos afetos e “doçura” que as imagens produzem.

A infância da elite em Belém do Pará, retratada na primeira metade do século XX, era uma infância cheia de esperança, repleta de agrados e admirações pelos seus familiares e seus comungados, porém, uma infância segmentada onde apenas as crianças brancas e filhos da “elite” é quem se serviam de tais regalias, assim como as publicações de seus retratos nas mídias impressas exaltando-os de modo claro e direto, mostrando e aquela era a “criança perfeita”, a criança de pele branca e cabelos macios. Percebemos também que a mídia impressa deste período afirma ainda mais quem dominava quem... Com o poder de suas ideologias determinavam suas diretrizes para estabelecerem seus princípios e serem os comandantes das classes mais pobres.

A palavra infância vem do latim, *infantia*, e refere-se ao indivíduo que ainda não é capaz de falar. Essa incapacidade, atribuída à primeira infância, estende-se até os sete anos, que representaria a idade da razão. Sabe-se que a concepção de infância é fruto de construções culturais e históricas imbricadas por conceitos que em um primeiro momento tem contribuído significativamente para revelar hoje que as crianças são sujeitos sociais que constroem saberes, competências e comportamentos partilhados com seus pares.

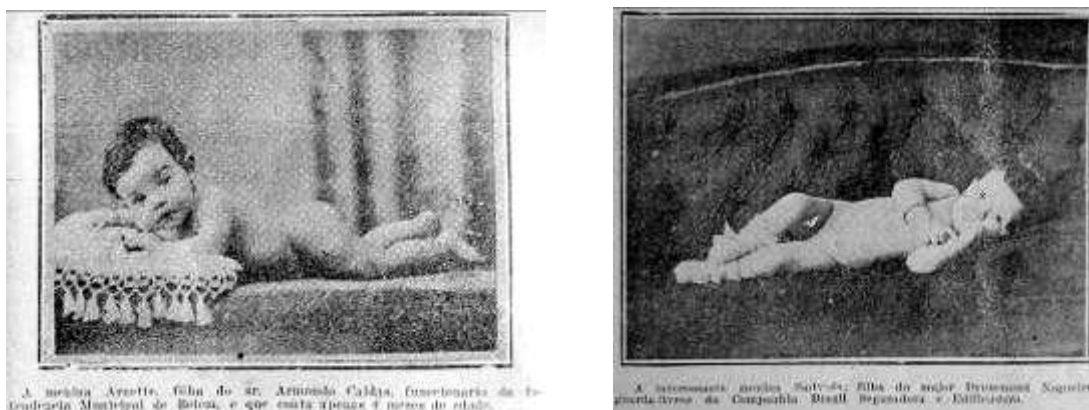
Nas fotografias encontradas em álbuns de famílias tradicionais da sociedade paraense detectamos uma tendência de retratar os bebês como a imagem do “menino Jesus” (imagem 49).

IMAGEM 49: Referências ao Menino “Jesus”



Fonte: Revista *A Semana*, Pará, Carnaval de 1919. Acervo da Biblioteca Arthur Viana – CENTUR. / *Madona com Menino*, Rafael Sanzio, 1505.

IMAGEM 50: Meninos “Jesus”



Fonte: Revista *A Semana*, Pará, Carnaval de 1919. Acervo da Biblioteca Arthur Viana – CENTUR.

A história da infância está toda interligada a categoria social a partir de estudos na área da Sociologia, da Psicologia e da Educação. Para aprofundamento da concepção de infância nos permite apreender as várias infâncias a partir de autores como Ariès, Heywood, Sarmiento & Pinto, Kincheloe & Steinberg, Quinteiro, Kramer e outros.

Ariès (1981) foi o precursor nos estudos sobre a infância. Em sua obra clássica, *“A História Social da Criança e da Família*, o autor nos apresenta o conceito de infância e que este evoluiu através dos séculos, oscilando entre as sociedades em que as crianças eram consideradas ora um “Bibelô”, ora um “adulto em miniatura”, ora meramente “objeto” (imagem 50). O estudo histórico de Ariès nos mostra ainda que durante parte da Idade Média as crianças eram consideradas meros seres biológicos, sem estatuto social e muito menos identidade específica.

Segundo Ariès, o “grande acontecimento” em tempos modernos foi a concepção de infância. As crianças na Idade Média por volta de cinco aos sete anos de idade eram consideradas capazes de sobrevivência sem a ajuda da mãe ou da ama e logo ingressava de imediato a convivência com os adultos. As crianças participavam cotidianamente de todas as atividades da família, do mundo do trabalho, dos jogos e outras atividades desenvolvidas pelos adultos. A infância era adultocêntrica, a criança não era vista como ser humano carregado de vontade, sentimentos e especificidades. Para Ariès (1981) é o século XVII, que nos demonstra fortes indícios de sentimentos infantis, logo nas primeiras décadas.

No século XVII, entretanto a criança, ou ao menos a criança de boa família quer fosse nobre ou burguesa, não era mais vestida como os adultos. Ela agora tinha um traje reservado á sua idade que a distinguiu dos adultos. Esse fato essencial aparece logo ao primeiro olhar lançado às numerosas representações de crianças do início do século XVII (ARIÈS, 1981, p. 70).

Este século foi decisivo quanto à concepção do ser infante em uma sociedade que outrora desconhecia este sentimento, a diferenciação do traje da criança quanto o traje do adulto revelam uma preocupação que não havia na idade média do século XIII. Como nos diz Ariès (1981 p.22), a criança era considerada algo muito “frágil, sem movimento e sem alma”. A criança era vista como objeto frágil, esse sentimento era comum nas famílias, os pequenos nascidos não existiam, eles apenas mamavam, dormiam, choravam entre outros movimentos das crianças, considerados indiferentes. Portanto, qualquer forma de sentimento de felicidade para a mãe era indiferente. A presença da criança era indiferente à família nos seus primeiros anos de vida, por necessitar de cuidados específicos e, de certa forma, não interagir com as outras pessoas. A existência da criança será de fato reconhecida enquanto ser a partir dos sete anos de idade.

Para Ariès (1981) no final do século XVI aparece à prática de representação da criança nua, essa representação da nudez é chamada de “putto” (imagem 49). As crianças nuas foram representadas em obras de vários pintores, principalmente no século XVII, servindo de decoração e ornamentos nas galerias de arte. Vejamos a imagem a seguir, um exemplo típico do *putto*.

Observamos que as crianças representadas nuas nesse período, como na imagem 48, nunca existiram na realidade, eram mitológicas, até então era muito raro uma criança histórica ser retratada nua. O primeiro uso do *putto* foi como decoração, ornando aposentos inteiros com tapeçarias das criancinhas nuas. Elas eram quase sempre representadas brincando. As pinturas sacras foram invadidas por esse tipo de representação, onde o artista muitas vezes evitava a nudez completa cobrindo a criança com um tecido fino (imagem 51).

IMAGEM 51: “Madonna do Grão Duque”

“Madonna do Grão Duque”, 1506. Raphael (1483-1520). Óleo sobre madeira, 33x25cm. Palácio Pitti, Florença. Fonte: Os Grandes Artistas – Gótico e Renascimento. (p.14)



Porém, a criança era um ser “tão insignificante”, com tão pouca entrada na vida, que não se temia, se após a sua morte ela voltasse para importunar os vivos. As condições demográficas das populações humanas revelem a pouca valorização em relação à infância, principalmente entre os séculos XIII ao XVII, pois a mortalidade infantil era considerada natural. O primeiro grande desafio das crianças nascidas nestes séculos era sobreviver, pois a fase mais crítica da vida das crianças situava-se nos dez primeiros anos. Todavia, a principal vítima era a criança com até um ano de idade, especialmente aquelas com menos de um mês de vida, período em que o indivíduo necessita de cuidados especiais no que se refere à alimentação, higiene e tratamento. Segundo Marcílio (2006),

Passadas as idades de maior risco de morte, entre os recém-nascidos e as crianças até 4 anos, que com muita probabilidade ceifavam de 200 ou mais bebês em cada mil nascimento, a mortalidade ainda mantinha-se entre crianças de 5 a 9 anos, voltando, como é natural a ser altíssima entre os de mais de 50 anos (MARCÍLIO, 2006, p.203).

Como percebemos, embora a mortalidade infantil tenha mantido-se durante os séculos XIII a XVII, uma nova sensibilidade atribuiu a esses seres frágeis e ameaçados uma particularidade que antes ninguém se importava em reconhecer. A infância que antes não passava de uma loteria entre a vida e morte, agora se encontra amparada no seio da família que então começa a perceber a importância de zelar pelo bem estar das crianças tendo a preocupação em vacinar seus filhos, como também a preocupação com a sua higiene e asseio.

Outros sentimentos abordados por Ariès (1981) é o de “paparicação”. Este sentimento se constrói quando os adultos começam a enxergar nas crianças ingenuidade, pureza, gentileza e graça, tornando-se uma fonte de distração e de relaxamento para o adulto, isto é, a criança era vista como uma coisa “engraçadinha”. Porém, o sentimento de paparicação logo foi criticado, pois deixava às crianças mal educadas, tornando-as alvos dos moralistas que surgiram e viam com maus olhos tamanha paparicação.

A preocupação deveria ser em disciplinar, usar a razão, moralizar os pequenos. Homens de lei e religiosos defendiam uma formação moral do ser imaturo, inocente e frágil. Desta forma, a criança passou a ser vista como incompleta nesse contexto, surge a escola para as crianças, para atender às demandas e anseios da sociedade em busca de formação moral. A concepção educativa do final do século XVIII e início do século XIX compreendia a necessidade de preparar a criança para a vida adulta, por meio de

uma disciplina constante e rigorosa, conseguida mais facilmente nas instituições. A infância foi valorizada em grande parte por seu potencial educativo e de intervenção do qual seria alvo. A escola seria um lugar que a protegeria do ambiente perigoso para a sua pureza – o convívio social. Os uniformes a tornava igual e como aluno (sem luz), deveria se sujeitar a escola (lugar do ócio) a homogeneização da sua natureza e domesticação do seu corpo e mente.

A infância durante alguns séculos exerceu os mais diversos papéis, ora uma criança não reconhecida, ora convivendo e praticando os trabalhos dos adultos, em outro momento sua inocência, pureza servindo de brinquedo e divertimento para os mais velhos. As etapas de uma infância perpassam várias práticas entre os séculos XVII até XIX.

Contudo, a ideia contemporânea de infância, como categoria social, emergiu somente com a Modernidade e teve como referência a escola e a família. Como diz Müller & Redin:

No entanto, recentemente, passamos a problematizar os conceitos de infância apoiados em estudos como de Ariès. Essas discussões têm pautado a grande parte das pesquisas na área da educação e da história, revelando diferentes representações da infância através dos tempos e espaços (2007, p. 11).

O sentimento de infância sofreu diferenciações históricas, políticas, culturais e sociais. Portanto, os significados da infância são construídos socialmente a cada época e conforme as mudanças nas sociedades. Isto aponta que esses significados nem sempre foram os mesmos e as modificações ocorreram e ocorrem por determinações culturais e mudanças estruturais na sociedade.

Existem variadas literaturas contextualizando a história da infância demonstrando sua dinâmica no decorrer dos tempos. E para iniciar nossa trajetória ao passado, podemos inferir que as referências históricas sobre as famílias obtidas em nossos dias, materializadas pela existência de pinturas, antigos diários de família, testamentos, documentos eclesiásticos e túmulos, constituem-se numa valiosa fonte de pesquisa para os estudos da sociedade, deixando um legado de impressões e vestígios úteis para a posteridade, auxiliando no desvelamento dos acontecimentos ocorridos no passado.

As crianças já foram comparadas como seres semelhantes aos adultos e dessa forma eram tratadas como tais. Para entendermos isso melhor, considerando a contextualização da infância e ou infâncias de Belém, na primeira metade do século xx;

a princípio sobre a importância da fotografia enquanto documento histórico e os matizes de sua utilização nas pesquisas no campo da educação; para então podermos situá-la enquanto discurso imagético, que media, uma vez que sendo linguagem, as significações da cultura, da sociedade e do representar da infância no respectivo período. Partindo de tais premissas, para podermos adentrar no revelar das infâncias pela fotografia é imprescindível compreender o conceito de infância e como o mesmo foi construído historicamente. Observando as imagens 52 e 53, a primeira do século XVII e a segunda do século XIX, nós percebemos que por meio dos trajes e dos elementos que compõe as cenas, há uma representação de infância diferenciada.

IMAGEM 52: “LA INFANTA



Fonte: PINTURA DE VELÁZQUEZ 1660. Museu do Prado, Madri.

IMAGEM 53: “As Filhas de Edward Boit”



Fonte: PINTURA DE John Singer Sargent, 1882. Museum of Fine Arts, Boston.

Na primeira pintura (imagem 52), a primeira vista, não conseguimos distinguir se é uma menina ou uma adulta pousando para o pintor, as vestes e a pose da infanta Margarida nos parece mais com uma mulher em miniatura. Dois séculos depois, percebemos outra representação de infância na pintura de John Singer em 1882 (imagem 53). A criança é representada menos adulta, as vestimentas têm a essência mais infantil, os cabelos não estão ornados. Além disso, a menina sentada no chão nos parece brincar com sua boneca, brincadeira típica dessa fase da infância.

É neste contexto, e embasados no trabalho pioneiro de Philippe Ariès intitulado: “*história social da criança e da família*” publicada em 1981, que desvelaremos a infância paraense no início do século xx, por meio da fotografia. que infância ou infâncias estão representadas nessas fotografia? Em consonância com Ariès (1981), a infância é um acontecimento moderno, sendo produto de uma série de condições que, antes de uma realidade biológica, é um fator cultural por excelência.

Segundo Ariés, se interessar pelas crianças, circunscrever o âmbito das experiências que lhes são próprias transformação em cidadãos úteis e ajustados à em cada idade, descrever os cuidados de que elas devem ser objeto, estabelecer critérios para seu desenvolvimento sadio, sua normalidade, tomar as ações necessárias para garantir sua ordem social e econômica vigente tornam-se preocupações sociais relevantes (ARIÉS 1981, p. 320).

Foi através da obra de Ariès que os estudos sobre a criança se intensificam na Europa, logo esta preocupação a cerca da infância também ganha força no Brasil. “a fascinação pelos anos da infância, um fenômeno relativamente recente” (HEYWOOD, 2004, p.13), fez com que o conceito de infância sofresse alterações significativas ao longo da história. Para Ariès (1981), o anonimato da criança como ser específico vai se alterando, a partir do século XIII, com o aparecimento de três tipos de representação na iconografia religiosa- o anjo, o menino Jesus e a Nossa Senhora menina e, ainda a criança nua (imagem 51). No final da Idade Média, o menino Jesus seria desnudado. Antes Aparecia “castamente enrolado em cueiros ou vestido com uma camisa ou camisola” (ARIÉS, 1981, p.53).

As crianças eram modelos de perfeição, de divindade, onde uma forte analogia com o “Menino Jesus” em sua manjedoura era totalmente explícita, como se fossem anjos.

Difundiam-se então duas representações infantis: a da criança mística e a da criança que imita Jesus. Exaltando aquelas cuja fé as ajuda a suportar a dor e a agonia física, os pequenos místicos chamavam atenção para as qualidades individuais da Criança. Constitui-se assim o mito da criança santa [...] (DEL PRIORI. 1996, p. 12).

Geralmente, fotografadas nuas, com um semblante puro e comovente, os meninos e meninas, ainda recém-nascidos, eram expostos como se estivessem em suas manjedouras, exibindo toda a sua pureza, toda a sua “divindade” (imagem 51).

A família moderna, ao contrário, separa-se do mundo e opõe à sociedade o grupo solitário dos pais e filhos. Toda a energia é consumida na promoção das crianças, cada uma em particular, e sem nenhuma ambição coletiva: as crianças, mais do que a família (ARIÈS, 1981, p.189).

Retornando à representação de uma infância diferenciada, encontramos muitos exemplos também nas fotografias pesquisadas. Nas revistas “A Semana” e “Amazônia”, crianças brancas que muitas vezes eram as especiarias fotográficas de promoção da família, sempre em nome de seu genitor. Infância que também era exibida, como o futuro da humanidade, como retrato da esperança, como modo de crescimento vindouro de uma nação. Tudo de belo faz parte do universo infantil dentro das imagens produzidas para determinados álbuns de família e quando publicadas em revistas trazem como legenda, elogios e paparicos a infância “nobre”, filhos de pessoas supostamente importantes para a sociedade paraense, na visão da mídia social impressa das primeiras décadas do século XX.

Mesmo sendo o retrato de uma infância feliz, pouquíssimos semblantes sorridentes encontramos nas imagens pesquisadas (imagem 54). A seriedade está mais presente na maioria das imagens analisadas, isso não quer dizer que eram menos alegres ou harmoniosos. A presença do automóvel como parte do cenário revela a intenção do fotógrafo ou da família na construção da ideia de ostentação de uma classe social mais elevada e possivelmente mais feliz e como um modelo de infância a ser desejado.

IMAGEM 54: Crianças Sorridentes



Fonte: Família Chermont, Memória Histórica e Genealógica, ano impreciso. Acervo da Biblioteca Arthur Viana – CENTUR. Fotografias de E. Girard, Paris.

Revelando a Fotografia: a conclusão

Estar diante de várias histórias imagéticas, através de retratos fotográficos de crianças nos diversos contextos sociais e no âmbito familiar, publicados em revistas, livros de famílias e álbuns escolares, dentro de um recorte da primeira metade do século XX em Belém do Pará, fez-nos ver a infância desse período com mais clareza e evidência.

Historiar a infância através das fotografias do início do século XX, produzidas por olhares de diversos fotógrafos, nos permitiu perceber como a criança paraense era retratada nas fotos construídas nas primeiras décadas do século. Tanto em estúdios fotográficos, quanto em ambientes privados, fechados ou ao ar livre, feitas para álbuns de famílias ou para publicações em periódicos. Essa leitura visual nos possibilitou percebermos algumas características bem peculiares ao modelo europeu de infância nobre.

Nas revistas pesquisadas: “A Semana” e “Amazônia”, somente fotografia de crianças brancas, filhos de importantes personagens sociais na opinião das revistas, eram exibidos como propaganda da família, sempre promovendo o nome do varão da casa, o homem da família, no caso o pai. Não encontramos imagens de filhos com citação às mães, uma infância que também era exibida, como a esperança familiar e consequentemente o futuro promissor da Nação Brasileira.

O universo da beleza é intrínseco à imagem da infância, as crianças cobertas de pompas nas produções fotográficas para álbuns de família tornam-se especiarias quando publicadas nas páginas de revistas e como se não bastassem às pompas ainda trazem como legenda, os elogios e os paparicos aos filhos da “nobreza paraense”.

Mesmo sendo retratada como um exemplo de infância feliz a ser almejada, encontramos pouquíssimos semblantes sorridentes nos rostos das crianças fotografadas e publicadas nas revistas. A seriedade está mais evidente na maioria das imagens analisadas, isso se justifica como uma possível imposição de postura adulta às crianças que posavam. Entretanto, em todas as imagens produzidas com o caráter de álbum de família, sem exceção, as crianças vestiam roupas de tons claros, que, para a fotografia em tons de preto, branco e cinza, significa branco, também fazendo uma associação da infância com aquilo que é puro, com o que é Divino.

Através da leitura de alguns signos não verbais presentes nas fotografias investigadas, podemos afirmar que o que percebemos quanto ao grupo étnico que é

representado nas imagens fotográficas publicadas nas revistas “A Semana” e “Amazônia”, é que as crianças de pele negra ou mestiças não eram divulgadas como modelo de infância feliz, próspera e sob nenhum aspecto retratavam a “criança de cor”. Em alguns cenários, como na foto central da imagem 53, algumas famílias exibiam seus bens materiais em cena, para promoverem além de seus filhos, a ostentação do poder financeiro da família.

Cada fotografia, individualmente traz seu narrador próprio: a família. Muitas vezes de comum acordo com o fotógrafo, que, pela sua experiência de vida no ramo da fotografia, conduz a composição para o enredo da cena mais adequada. Entretanto, o ponto de vista do fotógrafo é o da cena composta, enquanto que o da família é o futuro da cena, o “como” ela vai repercutir na sociedade.

Falando um pouco das tentativas de significação do divino presente nas fotografias de infância do início do século XX em Belém do Pará, onde, este significado não está apenas ligado às indumentárias vestidas pelas crianças de mais idade desse período, mas também, às crianças em seus primeiros anos de vida, que, por sua vez, por gosto da família, não eram vestidas diante de uma câmera, expondo-as nuas, como vieram ao mundo, dotadas de pureza e simplicidade, como a iconicidade do “Menino Jesus” em sua manjedoura, presentes na fábula familiar de que suas crianças trarão resignação e esperança aos dias vindouros da família. Consequentemente essa ideia se alastra, quando divulgadas essas fotografias de álbuns de famílias nas revistas, estendendo-se à sociedade como um todo: a criança como a esperança do País, dentro de uma padronização europeia dos retratos de família produzidos nas primeiras décadas do século XX, massificando ainda mais uma importação da mentalidade construída de família feliz, de família próspera: a família dos “nobres”. Esse contra senso torna-se visível nas revistas – o Divino – que é simples e humilde presente, apenas, nas pompas e luxo das ricas famílias da sociedade paraense e exibidas nas fotografias publicadas pelos periódicos desse momento histórico em Belém. Ficava definido então, o modelo de criança a ser seguido, o modelo de infância perfeita para serem publicadas nas revistas paraenses, com a “pureza” da criança branca, nem um pouco mestiça.

A intenção dessa pesquisa foi conhecer uma parte da história da infância por meio das fotografias encontradas no acervo público e publicadas entre os anos de 1900 e 1950 na cidade de Belém do Pará, com o intuito de, através desse conhecimento, entender

como se davam as narrativas imagéticas nas fotografias de crianças em álbuns de família, álbuns escolares e publicações em periódicos e com isso compreender como a infância era vista e vivida em uma parte promissora da Amazônia.

Sentimos que, mesmo ao final da pesquisa, ainda há muito a ser feito. Há inúmeras possibilidades de avanço investigativo sobre a história da infância na Amazônia, muitos desdobramentos a serem tomados, como um grande rio e seus braços, onde sentimos que ainda há muito a fluir.

A escolha da linguagem fotográfica como narrativa nos permitiu ver um mais além do que imagens impressas no papel nos fizeram ver que as fotografias, além de meros adereços exemplificadores e ilustradores de textos, são também ricas fontes de informações históricas, culturais e sociais de uma determinada sociedade e por isso são documentos reais da nossa história, e que juntas falam bem mais do que palavras.

A infância em Belém do Pará sofreu fortes transformações sociais e educacionais dentro de sua história, sempre, em sua maioria, partindo de modelos europeus como eram todas as outras coisas no início do século XX na capital da Amazônia que nas primeiras décadas do século passado tinha a intenção de ser uma cidade moderna nos trópicos. Onde as fotografias de crianças nunca foram de total espontaneidade dentro do seio familiar ou em estúdios, sempre se espelharam em biótipos importados de comportamentos e postura. Isso foi se perdendo, não totalmente, com o final do século XX.

As reflexões aqui desenvolvidas sobre as percepções de infâncias no Pará nas primeiras metades do século XX apontam para uma visualização de diferentes faces de infância, pois de acordo com sua situação social, receberam certos estigmas. Procurou-se primeiramente demonstrar a importância das fotografias para a construção da história da infância paraense. Posteriormente, partiu-se para a análise das imagens fotográficas de crianças; a grande maioria era a figura da “criança ideal”, o que para nós, não deixa de ser uma representação elitizada. Além disso, visualizamos, a ameaça sentida pela sociedade paraense nas primeiras décadas dos novecentos com a presença indesejada do “menor desordeiro” e, respectivamente, o discurso de salvar esses menores.

As pesquisas históricas com uso de material iconográfico, com fotografias que nos dão inúmeras possibilidades interpretativas. Como perspectivas para novos trabalhos a partir deste. Finaliza-se este trabalho na trilha de Priore (1996): “parece-nos evidente que querer conhecer mais sobre a trajetória dos comportamentos, das formas de ser e de pensar das nossas crianças, é uma forma de amá-las todas, indistintamente melhor”.

Assim, acredita-se que esses sujeitos históricos anônimos podem ser colocados de forma singela, um pouco mais próximos do nosso olhar.

Esperamos com essa pesquisa imagética documental seja possível abrir novas fendas para que futuro pesquisadores que estuda a história da infância através de narrativas fotográficas dentro do âmbito amazônico que é extremamente carente nessa área de pesquisa a nível regional.

Referências

ALBUQUERQUE, Marli Brito; KLEIN, Lisabel Espellet. **Pensando a Fotografia como Fonte Histórica.** Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/csp/v3n3/v3n3a08.pdf>>. Acesso em: 27 out. 2010.

ALVES, Antonia. A Semiótica da fotografia. Disponível em: <http://www.recantodasletras.com.br/ensaios/629946>. Acesso em 13 nov. 2011.

AMAR, Pierre-Jean. **História da Fotografia.** Lisboa: Edições 70, 2001.

ARIÈS, Philippe. **A História social da criança e da família.** 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981. 196p.

BARBOSA, Marina Vasconcelos. **Fotografia: a arte da integração.** Disponível em: <<http://dominiopublico.qprocura.com.br/dp/106292/fotografia-a-arte-da-ntegracao.htm>>. Acesso em: 03 nov. 2010.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BIANCO, B. F.; LEITE, M. M. **Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais.** 5 ed. Campinas: Papirus, 2006.

BITTENCOURT, Luciana Aguiar. Algumas considerações sobre o uso da imagem fotográfica na pesquisa antropológica. In: FELDMAN-BIANCO; MOREIRA LEITE (Org.). **Desafios da imagem.** Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais. Campinas: Papirus, 1998. p. 41

BORDIEU, Pierre et al. **Un Moven: Essai sur les Usages Socieuses de la Photographie**. Paris: Minuit, 1965. p.36

BRASIL. Constituição da Republica Federativa do Brasil de 1988. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constitui%C3%A7ao.Htm>. Acesso em: 30 dez. 2011.

BRASIL. **Estatuto da Criança e do Adolescente.** Brasília: CBIA, 1990.

BRASIL. **Lei n. 4.024, de 20 de dezembro de 1961.** Disponível em: <<http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaTextoIntegral.action?id=75529>>. Acesso em: 30 dez. 2011.

BRASIL. LEI n.º 9394, de 20.12.96: Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. **Diário Oficial da União,** Brasília, v. 84, n. 248, 23.12.96.

CARDOSO, Ciro Flamarion; MAUAD, Ana Maria. História e imagem: os exemplos da fotografia e do cinema. In: CARDOSO, Ciro; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). **Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia.** Rio de Janeiro: Campus, 1997. p. 55

CHARTIER, Roger. Por uma sociologia histórica das práticas culturais. In: **A História Cultural entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990. 245p. p.59

CARVALHO, Eronilda Maria Góis. **Educação infantil: percurso, dilemas e perspectivas**. Ilhéus, BA: Editus, 2003.

CIAVATTA, Maria. **O mundo do trabalho em imagens: a fotografia como fonte histórica (Rio de Janeiro, 1900-1930)**. Rio de Janeiro: DP&A. 2002.

CIAVATTA, Maria (Org.); ALVES, Nilda (Org.). **A Leitura de imagens na pesquisa social: história, comunicação e educação**. São Paulo: Cortez, 2008. v. 1. 136 p.

DEL PRIORI, Mary (Org.). **História das Crianças no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1999.

DUBOIS, Philippe. **O Ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1993.

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico**. 8.ed. Campinas: Papirus, 2004.

FISCHMANN, Roseli. (Org.). **Ensino religioso em escolas públicas: impactos sobre o Estado Laico**. São Paulo: Factash, 2008, v. 1, p. 109-122.

FROEBEL, F. **A Educação do Homem**. Passo Fundo: UPF, 2001.

HEYWOOD, Colin. **Uma história da infância: da Idade Média á época contemporânea no Ocidente**. Porto Alegre: Artmed, 2004. p. 52

HUGHES, John. **A Filosofia da Pesquisa Social**. Rio de Janeiro : Zahar Editores, 1980. p: 11-24, 1980.

JOLY, Martine. **A Imagem e os Signos**. Lisboa, Portugal. Edições 70, 2000. p.42

JOVINO, Ione da Silva. **Entre o sentimento da infância e a invisibilidade das crianças negras: ambigüidade no Século XIX**. Disponível em: <<http://www.anped.org.br/reunioes/31ra/1trabalho/GT21-4281--Int.pdf>> Acesso em: 03 nov. 2010.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. (1998), “Fotografia e a questão da indiferença”, in: _____ (org.). **Imagens & ciências sociais**. João Pessoa: Editora Universitária, 1998. p. 67-86.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. 3. ed. Ateliê Editorial, 2009.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e Memória: reconstituição por meio da fotografia**. In: **Fotomundo**, Buenos Aires, n.º 342, out. 1996, p.78-81.

_____. **Os Tempos da Fotografia: o efêmero e o perpétuo**. 2. ed. Ateliê Editorial, 2007.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de metodologia científica**. 3. ed. São Paulo: Atlas, 1996. 270 p.

LEITE, Miriam Moreira. Retratos de Família: imagem paradigmática no passado e no presente. In: SAMAIN, Etienne (Org). O fotográfico. São Paulo: Ed. Hucitec, 1998.

LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de família**: leitura da fotografia histórica. 3. ed. Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

LONDOÑO, Álvaro Sierra. **Educación de La Afectividad**. Santafé de Bogotá: Editores e Impresores, 1998. p. 58

MANIFESTO dos pioneiros da educação nova. **Revista de Estudos Brasileira Pedagógico**, n. 70, p. 108 – 127, 1960.

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da fotografia e da imagem**. São Paulo: Contexto, 2008.

MAUAD, Ana Maria. **Poses e flagrantes: ensaios sobre história e fotografia**. Niterói: Eduff: 2008.

MULLER, Tânia. **A fotografia como instrumento e objeto de pesquisa**: imagens da imprensa e do estado do cotidiano de crianças e adolescentes do serviço de assistência ao menor-sam (1959-1961). Disponível em: <<http://www.anped.org.br/reunioes/29ra/trabalhos/trabalho/GT02-1796--Int.pdf>>. Acesso em: 03 nov. 2010.

OLIVEIRA, Gil Vicente Vaz. Flashes do passado: a fotojornalismo como fonte de história. **Revista Eletrônica de História do Brasil**. Juiz de Fora, v.1, n.2, p.5-20, dez. 1997. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/~clionet/rehb>>. Acesso em: 03 out. 2010.

PAIXÃO, Cândida Gomide. **Retratos**: a criança e a fotografia na sociedade dos anos 50. Disponível em: <http://www.faced.ufu.br/nephe/images/arq-ind-nome/eixo1/completos/retratos-a-cranca.pdf>. Acesso em: 14 nov. 2011.

PARÂMETROS Curriculares Nacionais: história e geografia. Secretaria de Educação Fundamental. Rio de Janeiro: DP&A, 2000, p. 79-81.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

REDIN, Marita; Miller, Fernanda ; REDIN, Euclides(Orgs.). **Infâncias**: cidades e escolas amigas da criança. Mediação, 2002. 152p.

RIZZINI, Irene; **A criança no Brasil hoje** - desafio para o terceiro milênio. Rio de Janeiro: Editora Universitária Santa Úrsula, 1993. p.57

SCHAEFFER, Jean Marie. **A Imagem Precária**. Campinas: Papirus, 1996.

SILVA, Armando. Álbum de família: a imagem de nós mesmos. São Paulo: Sesc, Senai, 2008. p.38

SONTAG, Susan. **Ensaio Sobre Fotografia**. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1986.

VIANNA, Adriana de R. B. **O Mal que se Adivinha**: policia e minoridade no Rio de Janeiro, 1910-1920. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999. p. 57

VIDAL, Diana Gonçalves; ABDALA, Rachel D. A Fotografia como fonte para a História da Educação: questões teórico-metodológicas e de pesquisa. In: **Revista do Centro de Educação**, v.30, n.2., 2005. Disponível em: <<http://coralx.ufsm.br/revce/revce/2005/02/a11.htm-99>>. Acesso em: 15 nov. 2010.

VON SIMSON, O. R. de M. Imagem e Memória. Em O Fotográfico. Etienne Samain (org.), São Paulo: Editora Hucitec/Editora Senac. 2005.