

# A fotografia como documento histórico

LUCAS VIEIRA BAETA NEVES<sup>1</sup>

**RESUMO:** O uso de imagens - e em especial a fotografia - como fonte de conhecimento histórico é prática que acompanha os avanços relativos à análise documental na História, inclusive no Brasil. As fontes imagéticas não devem ser interpretadas como ilustração, nem como reflexo do real, mas como sua representação. Assim, elas devem ser, por meio de uma crítica externa e interna, decifradas, descobertas, de forma a permitir devolver às imagens congeladas o tempo delas abstraído, bem como apreender os significados nelas contidos.

**PALAVRAS-CHAVE:** História, fotografia, imagem, representação, conhecimento.

É a fotografia um intrigante documento visual cujo conteúdo é a um só tempo revelador de informações e detonador de emoções.<sup>1</sup>

As fotografias estão a exigir um estudo comparativo de sistemas de significados, das mediações entre a realidade que se quer compreender e a imagem dessa realidade.<sup>2</sup>

Começo este ensaio propondo uma reflexão a respeito do documento histórico, em especial do iconográfico, e mais especificamente do documento fotográfico. Este vem ganhando cada vez mais espaço no meio acadêmico por meio de estudos que o utilizam ou priorizam-no enquanto fonte de conhecimento histórico, assim como outras formas de iconografia.

Essa ampliação do uso na disciplina histórica do gênero documental em que as imagens se enquadram foi de certa forma tardia se comparada ao que ocorreu em outras ciências sociais, como a antropologia e sociologia, e se considerarmos que a Escola dos Annales já vinha defendendo, desde sua formação, a diversificação dos documentos na pesquisa histórica “que podem e devem ser utilizados pelo historiador”<sup>3</sup> para enriquecimento do campo de estudo. O que levou a uma “revolução documental”, que se processou principalmente nas últimas décadas – a partir de 1960 – abrindo “novas trincheiras nos solos cansados”<sup>4</sup> e renovando os estudos históricos com a utilização de novas fontes, entre elas as

---

<sup>1</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília (PPGHIS/UnB).

imagens. Assim, “com o alargamento do conceito que o termo ‘documento’ passou a ter, a fotografia começou a ser tratada de forma diferenciada”.<sup>5</sup>

Porém, esses estudos mostram-se ainda muito insuficientes e até hoje a imagem é tratada pelo historiador, normalmente, apenas como fonte de informação<sup>6</sup>. É o que confirma Miriam Moreira Leite, ao identificar o uso desse tipo de fonte enquanto documento que fala, que transmite “clara e diretamente informações”, ou ainda, igualado ao documento escrito, como “representações que aguardam um leitor que as decifre”<sup>7</sup>. Acrescentando a isso a “voracidade” com que as ciências sociais e históricas têm buscado agregar as fontes fotográficas a seus estudos, principalmente, apesar de utilizá-las, na maior parte das vezes, enquanto espelho da realidade ou como o próprio real.

Essa “fé na veracidade fotográfica”<sup>8</sup> remete aos seus usos no momento de seu advento, no século XIX, quando surge em meio ao ambiente cientificista da época e, desde já, serve de apoio às pesquisas nos diferentes campos da ciência, sendo muito comum enquanto instrumento nas expedições científicas próprias daquele período. Contudo, nesse caso, é compreensível que os estudiosos da época não estivessem atentos/interessados em perceber a subjetividade presente nas fotografias. Pois, além de estarem em um ambiente propenso a tomar documentos aparentemente próximos da realidade, que enxergavam como objetivamente reais, a imagem fotográfica era uma novidade com a qual eles estavam ainda começando a ter contato. A isso, acrescenta-se ainda o fato da luz ser a responsável pela impressão da imagem, colocando os fotógrafos em uma posição bem menos direta que a dos pintores na produção de sua obra. Como estudos a respeito da crítica da produção de imagens estavam por vir, creditava-se a obra fotográfica, principalmente, ao trabalho da natureza.

Os historiadores atuais, ao contrário, já poderiam ter superado o uso das imagens enquanto reflexo do real. O problema é que estudos desse tipo são muito recentes, e, além disso, não vão procurar auxílio em outras áreas como a História da Arte ou a Antropologia ou Sociologia Visual que, segundo Ulpiano Bezerra Meneses, assim como as demais ciências sociais e humanas, estão bem à frente da História nesse tipo de esforço. O autor afirma, ainda, que os trabalhos históricos continuam privilegiando a função da imagem apenas como ilustração, como

mera confirmação muda de conhecimento produzido a partir de outras fontes ou, o que é pior, de simples indução estética em reforço ao texto, ambientando afetivamente aquilo que de fato contaria. Caso ‘criar clima’ tiver que ser a função única ou primordial da imagem, para o historiador, é melhor alocá-la de vez numa História meteorológica.<sup>9</sup>

Assim, as imagens não devem ser utilizadas nos trabalhos históricos apenas para corroborar o conhecimento já construído, mas deve-se, por outro lado, tratá-las como outro documento qualquer, “avaliando mensagens que podem ser simples e óbvias ou complexas e pouco claras. Nunca contêm toda a verdade e muitas vezes se limitam a registrar aspectos visíveis, de matéria-prima a ser elaborada”<sup>10</sup>. Logo, as imagens, como outras fontes, não falam por si só, são mudas: são os historiadores que as fazem falar e, desse modo, podem também acabar silenciando-as<sup>11</sup>. O que, de certa forma, sempre acontece pelo menos em alguns aspectos, pois o historiador realiza, necessariamente, inclusões e exclusões no fazer de seu ofício. Mais do que isso, para fazê-las falar, o pesquisador precisa decifrar seu conteúdo e, para isso, ir além dos limites das imagens, fazer uma crítica externa – de suas condições de produção – para ser capaz de analisá-las como um todo de forma eficaz: relacionando a última a uma crítica interna.

Contudo, para melhor refletir a respeito da documentação fotográfica, que é o tipo de iconografia priorizada em meus estudos, é preciso enquadrá-la melhor em meio aos outros tipos de fontes, ressaltando suas especificidades, para delinear melhor as formas de tratamento adequado dessas. Por isso, achei por bem fazer algumas considerações a respeito da minha idéia de documento histórico e, dentro dela, de fotografia.

Chartier, ao se referir à prova/evidência utilizada pelo historiador em seu ofício, utiliza o termo “pegada”<sup>12</sup>. Um termo muito bem escolhido, a meu ver, para esse fim, pela riqueza de significados possíveis ligados à idéia de vestígio do passado. E, ainda, por remeter a certas imagens (como imagens visuais) que permitem chegar a outras significações, tornando mais visível a importância e o lugar da evidência na construção historiográfica. O exemplo disso seria a imagem que, provavelmente, a palavra “pegada” nos leva a pensar de imediato: aquela produzida por um membro inferior de algum animal ou de alguém que por ali esteve. Pelo tipo de marca, pelo seu formato característico, pela superfície em que foi feita, um observador atento para tal fim utiliza toda a astúcia e conhecimento que conseguir reunir para tentar decifrar sua origem, o contexto/condições em que foi produzida, o porque de sua produção e os fatos anteriores e posteriores a essa, procurando descobrir como ela se encaixa entre eles. O historiador, por analogia, se transforma em uma espécie de rastreador.

Outra imagem à qual a palavra em questão pode remeter é a de um caminho percorrido ou a ser percorrido, levando o pesquisador – por comparação – a imaginar, a partir apenas de uma prova, quais caminhos poderiam ser esses ou qual a probabilidade de encontrar outras “pegadas”, outros passos que possam compor esse caminho e possibilitar a construção de uma história (ou de histórias). Assim, para deixar mais claras essas afirmações, julguei melhor

tomar emprestado o termo em questão e analisá-lo de acordo com o que propus. Vou me ater, então, à marca em si.

Vamos tomar como exemplo um viajante que em algum momento de sua jornada pisa em um tipo de solo composto de areia. Um humano que, com o pé calçado ou descalço, em contato com o solo, deixa neste uma marca, produzida pela pressão exercida sobre a superfície, deformando-a ou deixando impresso o formato do membro na substância com a qual teve contato, compondo um desenho ou imagem, no caso, na areia. Dessa forma, com certeza uma coisa a pegada revela: alguém esteve ali e produziu aquela marca. Porém, a forma como isso foi feito, em que circunstâncias, por que motivos e quais foram os resultados que essa ação implicou exigem não apenas uma análise mais profunda e rigorosa dessa pegada, mas também dos elementos externos a ela, que influenciaram em sua produção.

Entre outras coisas, podemos perceber que o vestígio deixado pelo passado, ao contrário desse, é concreto. Cada grão de areia que compõe o desenho da pegada imprimida ali, assim como cada ponto sensibilizado no filme fotográfico por um raio de luz, ainda está ali, mas o passado que o construiu não pode ser recuperado. Todo conhecimento do passado é “indireto” e, logo, “o historiador, por definição, está na impossibilidade de ele próprio constatar os fatos que estuda”<sup>13</sup>. Assim, como afirma François Simiand, o conhecimento histórico é “um conhecimento através de vestígios”<sup>14</sup>, de marcas perceptíveis aos sentidos deixadas “por um fenômeno em si mesmo impossível de captar”<sup>15</sup>.

Diante disso, resta ao historiador tentar reconstituir possíveis existências para as pessoas do passado e os contextos em que estavam inseridas, como faz o diretor Peter Howitt no filme “De caso com o acaso” (Sliding Doors, UK/USA, 1998, 99 min), criando dois caminhos prováveis na vida de uma mulher, baseado na mudança de um pequeno acontecimento: ela conseguir ou não pegar a condução do metrô para voltar para sua casa. Obviamente, o trabalho de um historiador é bem mais complicado do que esse exemplo, pois envolve um número muito maior de contingências, dentre outros problemas. Porém, o exemplo serve pelo menos para lembrar duas coisas: os fatos não têm significados definidos, eles são dados pela interpretação do pesquisador; e também a dificuldade intrínseca à tarefa de levantamento de possibilidades, já que uma pequena escolha feita pelo historiador na interpretação dos fatos e/ou documentos analisados pode provocar uma infinidade de conseqüências.

Além disso, por maior que seja o seu esforço, as histórias produzidas pelo historiador nunca passarão apenas de possibilidades, pois ele não tem acesso real ao passado, mas

somente às pistas que esse deixou, não podendo abarcar a totalidade dos fatos que ocorreram. Sendo assim, Keith Jenkins acerta ao afirmar que “a história é menos do que o passado”<sup>16</sup>.

O que poderia parecer uma exceção, o caso do historiador do tempo presente confirma as afirmações feitas, pois mesmo convivendo com os fenômenos que estuda, ele não pode, assim mesmo, analisar todo o presente. A história que escreve continua sendo menos que a realidade. Seu trabalho é constituído também por inclusões e exclusões, na medida em que escolhe, assim como outros historiadores, os aspectos do passado a contemplar em suas pesquisas e deixa de lado os que não lhe interessam. E, de todo modo, também acompanha os eventos por meio dos vestígios e marcas que esses deixam no presente, que se torna passado em seguida. Confere significados a esses fenômenos e espera por novos acontecimentos para dar prosseguimento a seu ofício, dar continuidade à análise das marcas que selecionou e poder “rastrear” o sentido que segue seu objeto de estudo.

Mas como estudar um vestígio como uma pegada? Como ler uma prova que é, ao mesmo tempo, uma imagem? Não foi despropositadamente que usei a metáfora da pegada relacionando-a com o documento, e o trabalho do historiador com a investigação desse vestígio. Nada melhor do que uma imagem, mesmo que aludida mentalmente, para fazer analogia ao tipo de documento que é o fotográfico. Este, composto por imagens mudas e imóveis, deve ser trabalhado, assim como outras pistas, de forma a “dar vida a algumas delas”<sup>17</sup>. Ou melhor, nas palavras de Ulpiano Bezerra de Meneses:

(...) As imagens não têm sentido em si, imanentes. Elas contam apenas – já que não passam de artefatos, coisas materiais ou empíricas – com atributos físico-químicos intrínsecos. É a interação social que produz sentidos, mobilizando diferencialmente (no tempo, no espaço, nos lugares e circunstâncias sociais, nos agentes que intervêm) determinados atributos para dar existência social (sensorial) a sentidos e valores e fazê-los atuar.

Criar essa interação social, essa existência, é tarefa do historiador, que deve formular perguntas flexíveis que sirvam de “ímã às limalhas do documento”<sup>18</sup>, “pois os textos ou os documentos arqueológicos, mesmo os aparentemente mais claros e mais complacentes, não falam\* senão quando sabemos interrogá-los”<sup>19</sup>. E nossos questionamentos devem incidir não apenas sobre certos aspectos do conteúdo do documento fotográfico ou externos a esse, como, por exemplo, no caso das imagens que procuravam ser transmitidas tanto pelas pessoas das fotos como pelos fotógrafos ou no formato e suportes sensibilizados.

As perguntas devem ir além das poses, enquadramento, vestes e indumentárias, ou tipo, tamanho, data e local dessas obras. É primordial que uma análise de fotografias considere também o que foi escondido, em oposição ao que é ressaltado, os sentimentos e

representações que não transparecem facilmente por meio desses documentos e, ainda, as formas de aceitação, usos e circulação desse tipo de imagem.

Nesse sentido, pode-se fazer referência ao estudo de Carlo Ginzburg, *Indagações sobre Piero*, no qual ele aplica o seu método indiciário somado a sua erudição e conhecimento de arte e da época por ele estudada para decifrar os traços iconográficos da obra de Piero de la Francesca<sup>20</sup>. Ou, então, a pesquisas alinhadas à chamada história vista de baixo (“history from below”), que defendem o uso imaginativo de fontes pouco exploradas, como as imagens, para “esclarecer muitas áreas da história, que de outra forma poderia se supor estarem mortas ou condenadas a permanecer na escuridão”<sup>21</sup>.

Porém, fica patente àqueles que trabalham fontes imagéticas as dificuldades de formulação de um método específico para realizar tal intento. A necessidade de aliar duas formas de linguagem, a verbal e a visual, ainda não foi superada devido às diferenças de códigos que permitem que certas palavras continuem a “conservar mistérios que só a imagem revela”<sup>22</sup> e que, por outro lado, “a imagem não se comunica totalmente por si só”<sup>23</sup>. A esse respeito, Alberto Manguel questiona a possibilidade de “um sistema coerente para ler as imagens, similar àquele que criamos para ler a escrita (um sistema implícito no próprio código que estamos decifrando)”<sup>24</sup>, mas que, ao contrário desse, seria criado após a imagem se constituir.

De qualquer forma, para uma análise satisfatória de imagens, mostra-se necessária a articulação da linguagem verbal, de textos orais ou escritos, com a linguagem visual; no caso das fotografias, da “compreensão mais ampla dos fatos fotogênicos pelos não-fotogênicos”<sup>25</sup>. Tal articulação se realizaria durante a leitura dessa documentação. Por isso a importância do historiador ter consciência das implicações que esse processo envolve e preparar-se suficientemente para colocá-lo em prática de forma adequada.

Assim, inicialmente, deve-se fazer um levantamento sistemático do conteúdo, considerando o possível desenrolar do tempo – abstraído daquele instante congelado na foto – e o espaço em questão. Após isso, é primordial que se articule essas informações de forma analítica com o conteúdo externo às fotos (amplitude, tamanho, tipo, data, local, fotógrafo, publicação, instituição de conservação, formação da coleção). Deve-se somar ainda a essas considerações as formas e condições de leitura da imagem fotográfica, pois elas também influem muito em seu conteúdo.

Nesse sentido, e primeiramente, nunca ninguém poderá entender um documento fotográfico como uma pessoa da época em que este foi produzido o fazia, pois “nunca olhamos apenas uma coisa, estamos sempre olhando para as relações entre as coisas e nós

mesmos”<sup>26</sup>. A forma como nos relacionamos com o mundo não é a mesma que a dos nossos antepassados, como não é igual também à de pessoas de culturas diferentes da nossa. Possuímos outras formas de interpretar as imagens ao nosso redor e construímos representações distintas e singulares da realidade. Esses mesmos problemas são discutidos por Alberto Manguel em seu livro *Lendo Imagens*, em que ele considera-os para a obra de pintores, o que não impede, contudo, sua aplicação para o caso específico das fotografias – e logo também para aquelas referentes ao século XIX no Brasil<sup>27</sup> – pois a intenção do autor é fazer uma análise da leitura de imagens no geral:

Vemos uma pintura como algo definido por seu contexto; podemos saber algo sobre o pintor e sobre o seu mundo; podemos ter alguma idéia das influências que moldaram sua visão; se tivermos consciência do anacronismo, podemos ter o cuidado de não traduzir essa visão pela nossa – mas, no fim, o que vemos não é nem a pintura em seu estado fixo, nem uma obra de arte aprisionada nas coordenadas estabelecidas pelo museu para nos guiar.

O que vemos é a pintura traduzida nos termos da nossa própria experiência. Conforme Bacon sugeriu, infelizmente (ou felizmente) só podemos ver aquilo que, em algum feitio ou forma, nós já vimos antes. Só podemos ver as coisas para as quais já possuímos imagens identificáveis, assim como só podemos ler em uma língua cuja sintaxe, gramática e vocabulário já conhecemos.

Dessa forma, para esse trabalho de leitura de documentos, para bem traduzir os fenômenos humanos, penetrando-os da melhor maneira, é necessário, como afirma Marc Bloch, uma finesse de linguagem, um “tato das palavras”, uma sensibilidade que permita mais sugerir do que calcular. Uma habilidade que possa tratar as fotografias como o operário fresador que utiliza “instrumentos mecânicos de precisão”, e, ao mesmo tempo, com um maior empirismo, como o luthier que também trabalha no milímetro, mas utiliza a “sensibilidade do ouvido e dos dedos”.<sup>28</sup> Embora, ao usar esse “tato”, o historiador deva estar atento à subjetividade presente em seu ofício, revelada pelo relato acima. E também lembrar-se que “os historiadores transportam para todos os acontecimentos passados o seu próprio modo de pensar, que é ‘programado’ no presente”<sup>29</sup>, não lhes sendo possível livrar-se de seu raciocínio histórico e passar a pensar na perspectiva do passado, dos seus atores.

Todavia, por mais que seja impossível “entrar na cabeça” das pessoas presentes nas imagens fotográficas, ao meu ver, é dever do historiador procurar apreender as possíveis mentalidades dessas pessoas, porém, sem esquecer-se de assumir a subjetividade de seu trabalho, que não passa de um construto, mesmo que baseado em fontes reais. Não deve necessariamente procurar a verdade histórica em um documento, até porque essa não é alcançável. Mas, levantar probabilidades, desdobramentos e explicações possíveis para

determinados acontecimentos, enquadrando-os em seu contexto, conferindo-lhes significados, é uma tarefa válida.

É necessária a consciência de que, como afirma Jenkins, “o que fazemos quando estudamos história é estudar não o passado, mas o que os historiadores construíram acerca do passado”, e assim, toda história pode ser vista “como a história da mentalidade dos historiadores”.<sup>30</sup> E, mesmo sabendo que as pessoas do passado só aparecem na cabeça dos historiadores, acreditar na busca por essa “compreensão provisória e incerta”<sup>31</sup>, que sempre caracterizará o ofício do historiador. Pois, além disso, mesmo esse estando fadado a ser eternamente anacrônico, pelo menos um pouco, em suas interpretações, isso não o impede de tentar minimizar tal anacronismo e não invalida sua tarefa. Pelo contrário, pode servir para defini-la melhor.

Não se deve, então, definir o passado como a realidade que acreditamos que ele tenha sido, pois essa sempre constituirá uma seleção por parte do pesquisador que envolve inclusões e exclusões de apenas frações do real. Nós devemos sim, pelo contrário, dar-lhe significações: “o tempo é escorçado; os detalhes, selecionados e realçados; a ação, resumida; as relações, simplificadas, não para alterar (de caso pensado) os acontecimentos, mas para (...) dar-lhes significado”.<sup>32</sup> E, assim, significar também as imagens fotográficas, as relações entre as pessoas nelas retratadas e suas representações.

Contudo, apesar de todas as evidências a respeito da sua qualidade enquanto documento histórico, ainda existem muitos preconceitos em relação ao uso da fotografia como fonte histórica ou instrumento de pesquisa na historiografia, mesmo fora do Brasil. Boris Kossoy explica essa situação ligando-a ao fato de ser a tradição escrita a forma principal de transmissão do saber, e de produção de conhecimento histórico. A resistência à análise desse tipo de documento estaria, então, no fato dele não se enquadrar no sistema de signos da escrita tradicional. Assim, a fotografia

(...) ainda não alcançou plenamente o status de documento (que, no sentido tradicional do termo, sempre significou o documento escrito, manuscrito, impresso na sua enorme variedade) (...) as múltiplas informações de seus conteúdos enquanto meios de conhecimento têm sido timidamente empregadas no trabalho histórico.<sup>33</sup>

O que leva a uma dificuldade na disciplina histórica de produção de sistematizações para trabalhar as informações contidas nas fotografias. Ivan Gaskell, estudioso do uso de materiais visuais nas ciências sociais, ao abordar o uso de imagens entre os historiadores, lamenta “que poucos até agora tenham demonstrado suficiente percepção das questões



necessariamente envolvidas, ou das habilidades particulares necessárias para se enfrentar tal material”<sup>34</sup>.

Miriam Moreira Leite aponta essas mesmas dificuldades de utilização de fotografias especificamente no que diz respeito à análise do conteúdo dessas, que é deixada de fora, em favor de uma maior análise externa. Ulpiano Bezerra Meneses, por outro lado, talvez por escrever uns dez anos depois de Miriam, considera consistentes as iniciativas em torno da história que prioriza as fotografias, tanto no exterior como no Brasil, sendo

o campo que mais tem demonstrado sensibilidade para a dimensão social e histórica dos problemas introduzidos pela fotografia, multiplicando-se os enfoques: ideologia, mentalidades, tecnologia, comercialização, difusão, variáveis políticas, instituição do observador, standardização das aparências e modelos de apreensão visual, quadros do cotidiano, marginalização social, etc., etc.

Essa divergência de opiniões provavelmente se deve ao momento em que esses autores escreveram seus trabalhos, pois, na última década, houve um interesse crescente nesse tipo de documento no Brasil. Ulpiano por escrever, assim, uma década depois, inclui em seu estudo os grandes avanços das pesquisas históricas baseadas em fontes fotográficas, dado o alargamento do conceito e uso de fontes na historiografia. Porém, o mesmo autor identifica, comparativamente ao desenvolvimento em relação às fotografias, um uso ainda muito falho de outros tipos de imagens nos estudos históricos, produzindo pesquisas que são, na maioria das vezes, muito gerais e superficiais, e isso também no Brasil. Faltam estudos nesse sentido que enfatizem os usos e funções das imagens.

Ana Maria Mauad e Ciro Flamarion Cardoso são mais otimistas: consideram grande a distância dos estudos históricos de hoje em relação à época “em que as imagens apareciam nos livros escritos por historiadores unicamente como ilustrações”<sup>35</sup>. Porém, a verdade é que, na grande maioria das vezes, os trabalhos de historiadores que utilizam a imagem como fonte de pesquisa, ou consideram os documentos como os objetos de pesquisa, desconsiderando os contextos situacionais, ou empreendem análises muito gerais relacionadas a esse tipo de fonte. Logo,

não se estudam fontes para melhor conhecê-las, identificá-las, analisá-las, interpretá-las e compreendê-las, mas elas são identificadas, analisadas, interpretadas e compreendidas para que, daí, se consiga um entendimento maior da sociedade, na sua transformação.<sup>36</sup>

Assim, mesmo com a posição da pesquisa histórica fotográfica à frente daquelas voltadas para outro tipo de imagem, aqui como em outros países, o historiador não deve

esquecer que o objeto da história deve ser “o homem na sociedade” e não os documentos em si. E também lembrar que as fotografias, por representarem fragmentos do real, devem ser articuladas ao todo social, já que, “até certo ponto, a fotografia reproduz as diferentes partes de uma cultura que, ainda que seja composta dessas diferentes partes, é vivida como um todo. Sua leitura fragmenta essa unidade, mas não pode esquecê-la para não destruir a inserção dos aspectos isolados em seu contexto”.<sup>37</sup>

## Notas

<sup>1</sup> KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 28.

<sup>2</sup> LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de Família*. São Paulo: Edusp / FAPESP, 1993, p. 26. Texto & Arte, vol. 9.

<sup>3</sup> CAIRE-JABINET, Marie-Paule. “A história em questão: os grandes debates do século 20”. In: CAIRE-JABINET, Marie Paule. *Introdução à Historiografia*. Bauru: São Paulo: EDUSC, 2003, p. 120.

<sup>4</sup> BLOCH, Marc. *Apologia da História ou O Ofício de Historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002, p. 75.

<sup>5</sup> KOSSOY, Boris. *Op. cit.*, p. 31.

<sup>6</sup> MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. “Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares”. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, nº 45, p. 11-36, 2003.

<sup>7</sup> LEITE, Miriam Moreira. *Op. cit.*, p.23.

<sup>8</sup> Idem, *Ibidem*.

<sup>9</sup> MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Op. cit.*, p. 21.

<sup>10</sup> LEITE, Miriam Moreira. *Op. cit.*, p. 26 e 27.

<sup>11</sup> JENKINS, Keith. *A História Repensada*. São Paulo: Contexto, 2001, p. 28.

<sup>12</sup> CHARTIER, Roger. “Uma crise na história? A história entre narração e conhecimento”. In: PESAVENTO, Sandra J. (org.). *Fronteiras do Milênio*, Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS, 2001, p 135.

<sup>13</sup> BLOCH, Marc. *Op. cit.*, p. 69.

<sup>14</sup> *Ibidem, Ibidem*, p. 73.

<sup>15</sup> *Ibidem, Ibidem*.

<sup>16</sup> JENKINS, Keith. *Op. cit.*, p. 34.

<sup>17</sup> BLOCH, Marc. *Op. cit.*, p. 74.

<sup>18</sup> Idem, *Ibidem*, p. 79.

<sup>19</sup> Idem, *Ibidem*. O \* indica uma nota presente na citação que seria uma possível inserção de uma palavra na frase anotada por Étienne Bloch: ]verdadeiramente[

<sup>20</sup> PESAVENTO, Sandra. “Esta história que chamam micro”. In: PESAVENTO, Sandra J. (org.). *Op. cit.*, p. 222.

<sup>21</sup> SHARPE, Jim. “A história vista de baixo”. In: BURKE, Peter (Org). *A escrita da história. Novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992, p. 59. Ver também: CASTRO, Hebe. “História Social”. In: CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo (Org). *Domínios da História. Ensaios da Teoria e Metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997, p. 51.

<sup>22</sup> KUROSAWA, Akira. Apud. LEITE, Miriam Moreira. *Op. cit.*, p. 30.

<sup>23</sup> CARTIER-BRESSON, Henri. *L’ Homme et la machine*. Apud. LEITE, Miriam Moreira. *Op. cit.*, p. 30.

<sup>24</sup> MANGUEL, Alberto. “A imagem como narrativa”. In: *Lendo Imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 32.

<sup>25</sup> LEITE, Miriam Moreira. *Op. cit.*, p. 41.

<sup>26</sup> BERGER, John. *About Looking*. Apud. LEITE, Miriam Moreira. *Op. cit.*, p. 31.

<sup>27</sup> Trata-se do período no qual se enquadra o meu objeto de estudo.

<sup>28</sup> BLOCH, Marc. *Op. cit.*, p. 55.

- 
- <sup>29</sup> JENKINS, Keith. *Op. cit.*, p. 69.
- <sup>30</sup> Idem, *Ibidem*, p. 78.
- <sup>31</sup> Idem, *Ibidem*, p. 72.
- <sup>32</sup> LOWENTHAL, D. *The past is a foreign country*. Apud. JENKINS, Keith. *Op. cit.*, p. 34.
- <sup>33</sup> KOSSOY, Boris. *Op. cit.*, p. 28.
- <sup>34</sup> GASKELL, Ivan. “História das imagens”. In: BURKE, Peter (Org). *Op. cit.*, p. 268.
- <sup>35</sup> MAUAD, Ana Maria & CARDOSO, Ciro Flamarion. “História e imagem: os exemplos da fotografia e do cinema”. In: CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo (Org). *Op. cit.*, p. 417.
- <sup>36</sup> MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Op. cit.*, p. 26.
- <sup>37</sup> LEITE, Miriam Moreira. *Op. cit.*, p. 44.