

Desafios na identificação e organização de fotografias:

abordagens teóricas e boas práticas nos arquivos brasileiros

Telma Campanha de Carvalho Madio
Bruno Henrique Machado
Maria Leandra Bizello
(Organizadores)



**CULTURA
ACADÊMICA**
Editora



DESAFIOS NA IDENTIFICAÇÃO E ORGANIZAÇÃO DE FOTOGRAFIAS:

abordagens teóricas e boas práticas nos arquivos brasileiros

TELMA CAMPANHA DE CARVALHO MADIO
BRUNO HENRIQUE MACHADO
MARIA LEANDRA BIZELLO
(Organizadores)

DESAFIOS NA IDENTIFICAÇÃO E ORGANIZAÇÃO DE FOTOGRAFIAS:

abordagens teóricas e boas práticas nos arquivos brasileiros

Marília/Oficina Universitária
São Paulo/Cultura Acadêmica

2022



**CULTURA
ACADÊMICA**
Editora

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS - FFC
UNESP - campus de Marília

Diretora

Dra. Claudia Regina Mosca Giroto

Vice-Diretora

Dra. Ana Cláudia Vieira Cardoso

Conselho Editorial

Mariângela Spotti Lopes Fujita (Presidente)

Adrián Oscar Dongo Montoya

Célia Maria Giacheti

Cláudia Regina Mosca Giroto

Marcelo Fernandes de Oliveira

Marcos Antonio Alves

Neusa Maria Dal Ri

Renato Geraldi (Assessor Técnico)

Rosane Michelli de Castro

Parecerista:

Prof.^a Dr.^a Vânia Mara Alves Lima

Professora Doutora do Departamento de Informação e Cultura da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP).

Ficha catalográfica

D441 Desafios na identificação e organização de fotografias: abordagens teóricas e boas práticas nos arquivos brasileiros / Telma Campanha de Carvalho Madio, Bruno Henrique Machado, Maria Leandra Bizello (org.). – Marília : Oficina Universitária ; São Paulo : Cultura Acadêmica, 2022.

449 p. : il.

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-5954-276-5 (Impresso)

ISBN 978-65-5954-277-2 (Digital)

DOI: <https://doi.org/10.36311/2022.978-65-5954-277-2>

1. Fotografias. 2. Documentos arquivísticos. 3. Arquivos – Organização e administração. I. Madio, Telma Campanha de Carvalho. II. Machado, Bruno Henrique. III. Bizello, Maria Leandra. IV. Título.

CDD 370.7

Andre Sávio Craveiro Bueno – Bibliotecário – CRB 8/8211

Imagem capa: <https://stock.adobe.com/br> - Arquivo nº 489329912. Acesso em 16/08/2022

Copyright © 2022, Faculdade de Filosofia e Ciências

Editora afiliada:



Associação Brasileira de
Editoras Universitárias

Cultura Acadêmica é selo editorial da Editora UNESP
Oficina Universitária é selo editorial da UNESP - campus de Marília

SUMÁRIO

Apresentação -----	9
Como saber do que estamos a falar”: a fotografia, a Análise de Domínio e a discussão sobre o contexto no âmbito da Organização do Conhecimento.--	17
A era digital e seu impacto na gestão de acervos fotográficos-----	39
Autenticidade e veracidade no registro fotográfico do suicidicídio de VladImir Herzog*-----	63
A fotografia no ambiente de arquivo: compreendendo o passado e refletindo sobre o presente -----	91
Descrição e fotografias: reflexões para a organização da informação em fundos e coleções fotográficas -----	113
Do vapor de mercúrio ao digital: tributo histórico e desenvolvimento tecnológico a partir do daguerreótipo-----	135
O álbum de fotografias em tempos de pandemia e isolamento social -----	161

Liberdade de expressão, direito autoral e direito de imagem na disseminação da informação através da fotografia.-----	181
Avaliação arquivística e os documentos fotográficos produzidos pelo estado no Brasil.-----	195
A dimensão afetiva do documento fotográfico: contraponto ou complemento no tratamento arquivístico?-----	209
Avaliação como processo fundamental na organização dos acervos fotográficos-----	223
Entre a imagem e o escrito: significantes para a contextualização de documentos-----	239
Fotografias e a aplicação do modelo DILAM -----	261
Compartilhando práticas - a experiência de elaboração do modelo unificado de descrição do acervo do Instituto Moreira Salles-----	277
Fotografia Digital: melhores práticas e fluxos, uma abordagem histórica ----	297
Criação e gerenciamento de um banco de imagens brasileiras, do analógico ao digital. Um relato sobre a Pulsar Imagens -----	311
Organização e tratamento técnico do acervo fotográfico da Biblioteca Doutor Eduardo Durão Cunha-----	325
Processos empíricos da organização e identificação de fotos: um relato da vivência diária do profissional da imagem-----	349
A guarda e o tratamento aplicado às fotografias em arquivos pessoais: o caso dos fundos do Arquivo IEB - USP -----	357
Contatos Fotográficos e a mensagem que se elabora através do tempo.-----	391

O que fazer com o que já fiz? Organização, digitalização, acesso e
preservação de um arquivo pessoal de negativos e diapositivos 35mm----- 405

Sobre os autores ----- 437

APRESENTAÇÃO

A fotografia é um documento de arquivo. Esse é o fio condutor deste livro e sobre o qual o leitor caminhará. Este fio condutor levará o leitor para duas vias: Reflexões e Vivências, elas refletem, por sua vez, como observou Philippe Dubois¹ a diversidade de abordagens, do pensamento e da prática da fotografia.

A abordagem privilegiada, nesse caso, é a da arquivologia, ou ainda, uma abordagem interdisciplinar que contempla a fotografia como documento de arquivo relacionada a ciência da informação, a diplomática, a história, a sociologia, a linguística, a tecnologia. Esta interdisciplinaridade, não está tão somente na via das Reflexões, ela também é aspecto presente na via das Vivências. Há, então, uma tessitura criada por cada autor no sentido de proporcionar um amplo campo do conhecimento sobre o fotográfico, é, afinal, dele que se fala, escreve, lê, pratica.

Um dos muitos legados que ainda temos do século XIX é a fotografia. No século XX, houve um intenso desenvolvimento tecnológico da fotografia com máquinas fotográficas mais leves, menores, os suportes para negativos e positivos se transformaram de maneira incrível até o suporte digital, as câmeras fotográficas e de vídeo foram acopladas aos celulares. O desenvolvimento tecnológico como o de lentes, por exemplo, ampliou o uso da fotografia para todas as áreas do conhecimento. Da antropologia até a medicina a fotografia expandiu e modificou a visualização das coisas,

¹ DUBOIS, Philippe. De l'image-trace à l'image-fiction. Le mouvement des théories de la photographie de 1980 à nos jours. *Études photographiques* [En ligne], 34 | Printemps 2016, mis en ligne le 01 juin 2016, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3593>.

das pessoas, dos acontecimentos, das populações e de seu cotidiano. Proporcionou novas maneiras de ver e conhecer.

A intensidade do uso das câmeras fotográficas produziu inúmeros registros que acumulados geraram coleções e compuseram fundos de arquivo, pessoal ou institucional. No entanto, e apesar da relação estreita estabelecida com a imagem fotográfica, ainda assim ela é tratada com estranheza nos arquivos.

Por outro lado, sempre houve um fascínio, talvez um fetiche pela imagem do passado. Essa relação ambígua, arquivo - fotografia, teve como primeira preocupação o suporte: os negativos de vidro, os papéis fotográficos, as películas dos negativos; todos especiais por serem materialmente diferentes do papel, suporte dos documentos manuscritos e impressos. Portanto, mereciam um tratamento diferente por causa de sua materialidade, visando muitos mais um empenho para sua preservação e/ou restauração.

No entanto, a presença cada vez maior da fotografia nos arquivos, em fundos e coleções, proporcionou outras possibilidades de reflexão e prática sobre o seu tratamento arquivístico. O aprofundamento das reflexões se desloca da materialidade para a compreensão da imagem fotográfica a fim de torná-la acessível para pesquisadores e cidadãos. Esse movimento está nessa obra que tem como principal característica a multiplicidade de olhares sobre a fotografia como documento de arquivo e no campo da arquivologia.

Apresento o caminho traçado nessa coletânea salientando que os textos foram escritos exclusivamente para essa obra e refletindo a temática proposta pelos organizadores. No entanto, o leitor observará a liberdade conferida a cada autor e autora para refletir sobre o tema.

A primeira parte, Reflexões, diz respeito ao pensar a fotografia nos arquivos de maneira interdisciplinar. Os textos de Ana Cristina de Albuquerque e André Malverdes discutem a fotografia na perspectiva da Ciência da Informação em sua relação com a Arquivologia ampliando-as sem a perda de aspectos consistentes de cada uma delas.

Consolidando a presença da fotografia nos acervos e a necessidade de tratá-la igualmente aos documentos manuscritos e impressos no que se refere à gestão de documentos, os textos de Aline Lopes de Lacerda, Bruno de Andrea Roma e Izângela Maria Sansoni Tonello e Regina Aranda da Cruz Galo avançam significativamente nessa discussão. Aqui incluo o percurso intelectual traçado, por Bruno Henrique Machado e Telma Campanha de Carvalho Madio, da compreensão que os manuais de arquivos tinham e ainda tem da fotografia como documento de arquivo.

André Porto Ancona Lopez e Sonia Troitiño em seus textos debatem o contexto e o percurso da produção de documentos fotográficos e refletem sobre a veracidade e autenticidade assim como o seu uso em outras temporalidades. A questão do contexto perpassa ainda outros textos, sob diferentes perspectivas, como a de Anna Carla Almeida Mariz e Roberta Pinto Medeiros, Marcelo Nogueira de Siqueira. Nessa interlocução, somam-se as relações da fotografia com o tempo presente, sobretudo a pandemia da COVID-19, a subjetividade e a memória.

As contribuições de Rubia Martins e Miriam Paula Manini alargam a fronteira da arquivologia com o direito, ao refletir sobre os direitos autorais, de imagem e liberdade de expressão, temas sempre muitos delicados e sensíveis para fotógrafos e usuários de imagens fotográficas; e o revisitar a história da fotografia via a tecnologia, Miriam Manini nos apresenta uma outra perspectiva da gênese fotográfica.

Na segunda parte, *Vivências*, os autores debruçam-se sobre experiências e práticas com o documento fotográfico em instituições que tradicionalmente preocupam-se não apenas com a restauração/preservação da materialidade fotográfica mas investem no conhecimento e prática no tratamento arquivístico das fotografias em seus acervos: Fabiana Costa Dias e Roberta Mociaro Zanatta apresentam o conhecimento e as práticas de descrição que desenvolveram no Instituto Moreira Salles, instituição que tem a fotografia como um campo teórico e prático com abordagem interdisciplinar reconhecida internacionalmente; Laura Maria Del Mar Lourenço relata sobre o banco de imagens brasileiras da Pulsar Imagens, destacando sua experiência no gerenciamento das imagens, ponto de confluência entre a arquivística e a informática.

A organização e tratamento de fotografias são preocupações de outros três artigos: o de Elisabete Marin Ribas, do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, explana sua experiência com fotografias em arquivos pessoais; André Malverdes e Geovane José de Oliveira debruçam-se sobre o acervo fotográfico da Biblioteca Doutor Eduardo Durão Cunha; e temos ainda a narrativa de Cristal Magalhães da Rocha que relata seu trabalho como arquivista no acervo do Estadão mais especificamente com as folhas de contato fotográfico. É um relato que permeia aspectos do fotojornalismo e da arquivologia, combinando-os, acentuando questões práticas com as quais todos nós nos deparamos algum dia, quando trabalhamos com fotografias em s acervos.

O ambiente digital está evidente como cenário de fundo de quase todos os textos, e nos é apresentado em Vivências, de maneira incontornável, em experiências e reflexões que nos mostram o quanto a fotografia e a arquivologia estão intrinsecamente ligados: Ana Carolina Simionato Arakaki apresenta o *DILAM app* desenvolvido para imagens de acervos das unidades de informação, arquivos, bibliotecas e museus; o fotojornalista Marcos Issa traça uma importante perspectiva histórica da fotografia digital, que se difundiu e dominou a produção de fotografias individuais, coletivas e institucionais; Sérgio Ranalli parte de sua prática como fotojornalista e nos faz conhecer a relação do fotógrafo com o acervo que constrói ao longo de sua vida profissional, sobretudo o trabalho com a fotografia digital; Rubens Ribeiro Gonçalves da Silva nos apresenta o percurso de trabalho desenvolvido em um arquivo pessoal muito peculiar, de diapositivos e negativos em 35mm com reflexão sobre a digitalização mas sobretudo o caminho percorrido da organização à preservação.

O leitor perceberá que a divisão Reflexões e Vivências é meramente didática. Os textos refletem sobre as vivências e experiências, o trabalho manual estimula o pensar e o refletir. A prática não está destituída de forte e densa reflexão e análise, não é um ato mecânico. A divisão entre trabalho manual (separar fotografias, empregar técnicas de restauração e preservação) e o trabalho intelectual, cai por terra nos textos dessa coletânea. O que temos aqui é a interdisciplinaridade, a minuciosa tessitura do fazer e do pensar.

Finalizo essa apresentação, prestando homenagem à Miriam Paula Manini, como amigas que fomos no Programa de Pós-Graduação em Multimeios na Unicamp nos anos 1990. A amizade sempre renovada nos encontros em congressos, conferências e reuniões. Sua atuação nos campos dos conhecimentos fotográfico, cinematográfico, arquivístico, sempre foi reconhecida, assim como sua competência como professora, pesquisadora, influenciando muitas gerações. Cedo partiu, ficamos consternados, mas a seguir, nos fortalecemos na leitura de seus textos, na reflexão refinada de seu legado intelectual e militante.

Enfim...deixo ao leitor/leitora uma citação do autor muito caro à Miriam Manini e a todos nós que amamos fotografia, Roland Barthes, em a *Câmera Clara*: “No fundo a Fotografia é subversiva, não quando aterroriza, perturba ou mesmo estigmatiza, mas quando é pensativa”.

Maria Leandra Bizzelo

REFLEXÕES

COMO SABER DO QUE ESTAMOS A FALAR”¹: A FOTOGRAFIA, A ANÁLISE DE DOMÍNIO E A DISCUSSÃO SOBRE O CONTEXTO NO ÂMBITO DA ORGANIZAÇÃO DO CONHECIMENTO.

*Ana Cristina de ALBUQUERQUE*²

INTRODUÇÃO

Em um dos subtítulos de seu livro, “O demônio da classificação: pensar/organizar”, Georges Vignaux (1999), indaga sobre a evidência de que sempre se nomeia. Desde a mais tenra idade até a experiência científica e tecnológica, dar nome às coisas faz parte da vida e do modo de comunicação das pessoas. A partir da nomeação, da linguagem, é possível evocar, de acordo com o autor, o abstrato e o concreto, mostrando que a linguagem tanto mostra o que existe como o que não é palpável. O autor dialoga com Platão e se detém em Aristóteles, para afirmar que nem sempre se sabe do que se fala, mas os discursos são imbuídos de matéria, forma e

¹ Vignaux (1999, p. 25).

² Departamento de Ciência da Informação da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Londrina/PR.

<https://doi.org/10.36311/2022.978-65-5954-277-2.p17-38>

atos e estes se materializam. Desta forma: “O objecto, ou o que pensamos dele, faz parte da realidade, mas também é construído pela linguagem e produzido pela experiência.” (VIGNAUX, 1999, p. 20).

A partir dessa reflexão, o argumento do presente trabalho começa a se delinear no sentido de perceber as diferentes experiências que materializam os objetos e que fazem que estes sejam nomeados, o que será chamado de contexto. O objeto em questão são as fotografias e a proposta é pensá-las a partir da perspectiva metodológica da Análise de Domínio no âmbito da Organização do Conhecimento.

O objetivo da Organização do Conhecimento, é se dedicar, a partir de fundamentos científicos, sobre princípios teóricos-metodológicos, que possibilitam incursões quanto ao processo de sistematização da organização, representação e recuperação do conhecimento, através da elaboração e do estudo dos Sistemas de Organização do Conhecimento, que podem ser compreendidos por meio das listas de cabeçalhos de assunto, sistemas de classificação, tesouros, taxonomias e ontologias. Desta forma:

Esses sistemas armazenam, tratam e recuperam documentos criados e preservados pela humanidade para testemunhar seus atos e transmitir seus conhecimentos, garantindo sua conversão em informação capaz de gerar novo conhecimento. (MIRANDA, 2009, p. 5).

Assim se dá a organização do conhecimento que é gerado de maneira planejada ou não, mas que, quando institucionalizado a partir dos suportes informacionais, necessita de tratamento para que as informações contidas nos documentos possam ser recuperadas. A Organização do Conhecimento trabalha, justamente, com as representações e ordenamento conceitual do conhecimento.

Na OC, o conhecimento está histórica e epistemologicamente vinculado ao estudo das estruturas conceituais que, de acordo com Dahlberg (1993), é uma unidade do conhecimento, representado, entre outras formas, através das classificações.

Em estudos sobre as perspectivas teóricas referentes a OC, Hjørland (2008, 2016), explica que há dois modos de compreensão sobre esta que, por vezes, podem se inter-relacionar pelo sentido em que são analisados: o primeiro, no sentido geral, tem-se a “organização intelectual do conhecimento ou organização cognitiva”, que se caracteriza pela organização do conhecimento em teorias, conceitos e sistemas conceituais; e tem-se a “organização social do conhecimento”, que trata da organização social do trabalho, das disciplinas, instituições de pesquisa, ou seja, se centra nos sistemas sociais de Organização do Conhecimento, que fazem parte do todo e do cotidiano das relações (HJØRLAND, 2003).

O segundo modo de compreensão é o sentido restrito ou específico, onde a OC trata das atividades de descrição de documentos, indexação, classificação em diferentes tipos de “[...] instituições de memória” (HJØRLAND, 2008, p. 86), considerando o conhecimento registrado e materializado pelo documento.

Em um paralelo entre as duas formas de compreensão propostas pelo autor, pode-se perceber que, quanto à OC compreendida de forma mais ampla, o elemento documento decorre do desenvolvimento dos processos constituídos pelas interfaces sociais. Na definição mais restrita, essa interface se caracteriza pela ligação do documento aos processos constituídos na tradição da Ciência da Informação, que o considera como termo de forma abrangente, com reflexões desde Otlet (1934) e seu Tratado de Documentação, que amplia o sentido do conceito, até os estudos dos documentos digitais em suas diversas apresentações.

Um documento, e toda a documentação que é produzida sobre ele, tem caracterizações diversas, mas sempre materializam e contém os registros da capacidade humana de se documentar e de classificar, de deixar os rastros de suas ações fixadas de diferentes formas. Dodebei (2011), deixa esse fator claro quando explica a importância de se refletir sobre o documento como um agente social.

A fotografia enquanto documento que, como todos os documentos, carrega particularidades em sua constituição, preserva e narra as formas como foi elaborada a partir das relações que emergem dos sujeitos sociais,

ou, nas palavras de (HJØRLAND, 2008), das comunidades discursivas, em suas diferentes formas, se caracteriza como um meio de expressão, informação, comunicação e documento que, com sua complexidade, se fez essencial. A disseminação e consumo de imagens torna impossível a não observância da presença desta em todos os lugares, ilustrando, vendendo, influenciando e documentando o cotidiano com uma força que seus primeiros estudiosos talvez não imaginassem.

Seus usos e funções, tão discutidos por autores como Freund (2010), Fabris (1991), Leite (2001), Kossoy (2014), passam do público ao privado desde as fotografias publicitárias e documentais até as que remetem a emoção e particularidade, como álbuns, redes sociais, coleções particulares e testemunhas de acontecimentos históricos.

Por outro lado, tem-se a fotografia no âmbito da arte e a discussão, e consolidação, desta em museus e galerias. Assim, perpassa por ângulos como o sociológico, histórico, estético, semiológico, científico, informacional.

De forma didática e apontando os principais autores referentes em cada modalidade, Augustin Lacruz (2015), explica que as imagens fotográficas são objetos de estudo eminentemente interdisciplinares e demarca os diferentes marcos teóricos ou científicos que alocam diferentes estudos, como:

1. o marco historiográfico, caracterizado pela Escola dos Annales, História das Mentalidades e História do Tempo Presente, onde a fotografia pode ser percebida como documento histórico e fonte de informação;
2. o marco referente a história das técnicas fotográficas, onde a fotografia é localizada através de seu desenvolvimento tecnológico;
3. o marco filosófico que estuda as perspectivas ontológicas e epistemológicas da imagem, assim como sua complexidade verbal relacionada a ética;
4. o marco artístico que localiza a fotografia nas formas e significados visuais da arte;

5. o marco antropológico e da antropologia visual, que utiliza a fotografia como importante instrumento para a análise e registro da realidade humana e social, auxiliando nos trabalhos etnográficos;
6. o marco psicológico, que estuda as percepções visuais;
7. o marco semiótico e semiológico, que proporcionam estudos referentes ao signo, a comunicação visual e aos diferentes discursos que emergem da imagem fotográfica;
8. o marco sociológico, que possibilita estudos referentes a investigação de modos culturais e sociais e tem na fotografia uma ferramenta importante que demonstra as relações dali oriundas.
9. O marco educativo, que estuda as formas de alfabetização visual, transmissão de conteúdo, desenvolvimento de competências midiáticas e a comunicação através das experiências visuais.

Neste trabalho, as atenções serão voltadas ao marco sociológico e em face do exposto, o objetivo do estudo é discutir o tratamento da fotografia enquanto elemento constituído socialmente, com influências do ambiente e dos sujeitos que a produzem, seu contexto e de como este faz parte do estudo que deve ser realizado para que seu tratamento seja coerente com sua função e uso em uma unidade informacional.

Para tanto, a reflexão é tecida com base nos apontamentos de duas metodologias: 1) da Análise de Domínio proposta como uma abordagem por Hjørland e Albretchen (1995) e como percurso metodológico por Tennis (2012); 2) do quadro que determina as fases e operações documentais para análise de conteúdo de uma imagem, proposto por Augustín Lacruz (2015), que vai ao encontro das reflexões, no âmbito da OC, da determinação de conceitos para a análise de fotografias.

O estudo sobre o contexto e contexto de produção de documentos não é algo inédito. Em relação aos documentos de arquivo a discussão é necessária e se faz em muitos estudos, especificamente sobre fotografia se

tem Mariz e Cordeiro (2018), que fazem importante revisão sobre o que é um contexto e sua importância para a análise de fotografias de arquivo.

O presente estudo também traz a fotografia para as perspectivas sociais e discute suas características documentais. Este ensaio parte de trabalho anterior de Albuquerque (2017), quando utiliza a Análise de Domínio como aporte de proposta metodológica para indexação de fotografias.

Considera-se, que as discussões em torno de cada ponto que auxilie no tratamento e compreensão destes documentos seja relevante e contribua para a atenção de elementos que podem determinar e, principalmente, neste caso, amparar as definições sobre o que se fala quando uma ou um conjunto de fotografias são analisadas e disponibilizadas.

A FOTOGRAFIA NO MARCO SOCIOLÓGICO

Etimologicamente a palavra fotografia significa arte de escrever com a luz, foto = luz grafia = escrita. A tecnologia fotográfica vai além da escrita com a luz e permite o registro de acontecimentos que, captados pelo olho humano e o olho máquina, expõe uma realidade visual que, por vezes, poderia não ser percebida nem vista, se não fosse pelo registro.

A experiência do fotografar, além de registrar, constrói realidades e capta fragmentos do real. Igualmente, é construída por uma série de circunstâncias em que o fotógrafo coloca sua visão e conhecimento para compor a cena. Consciente ou não de seu papel, quem fotografa leva para a superfície bidimensional o arcabouço cultural, cognitivo, ideológico que o influencia. Como uma via de mão dupla, o receptor também irá desvelar sua interpretação a partir de sua cultura e crenças, portanto, vendo e sentindo a realidade como está registrada e como cada um a conhece.

Há muito, as discussões sobre o fator realidade na fotografia são feitas e refeitas sempre voltando ao ponto de que, as armadilhas do que é mostrado e o que não é, são imbuídas de relações intencionais e de poder. A contextualização, descontextualização e recontextualização da fotografia se desenvolve em um mecanismo que, quando da institucionalização destas, promove uma importante construção do sentido da imagem, que,

acredita-se, deve ser estudada conforme o contexto temporal, espacial e de uso que foi criada.

Autores que desvelam o papel da fotografia e de suas intencionalidades na esfera social são aliados para a compreensão de fatores externos junto a composição destes documentos.

Nos estudos sobre a fotografia no âmbito das práticas sociais situa-se o já clássico livro de Pierre Bourdieu, que em 1965 publica “Un art moyen”, uma obra coletiva que discute a identidade, álbuns fotográficos, estética, mas principalmente a fotografia como objeto de estudo da sociologia, o que demonstra a construção histórico social e a integração dos sujeitos no processo fotográfico. As incursões reflexivas ao longo do livro evidenciam principalmente a proposta teórica que o autor assume, ao lançar reflexões sobre as relações de dominação intrincadas nas esferas sociais.

Assim, Bourdieu (2003), explica que, ao qualificar a fotografia no âmbito dos estudos sociológicos, em um primeiro momento é preciso estabelecer como cada grupo social se organiza em suas práticas, quais são seus interesses e quais as funções que este grupo confere a si próprios com ressalva a não considerar somente o indivíduo, assim:

Solamente la decisión metodológica de estudiar primero a los grupos reales permitiría apreciar (o impedir que se olvidara) el hecho de que la significación y la función que se atribuye a la fotografía están directamente ligadas a la estructura del grupo, a su menor e mayor diferenciación y, sobre todo, a su posición en la estructura social. (BOURDIEU, 2003, p. 46).

Desta forma, o autor coloca que as relações estabelecidas entre o indivíduo e a fotografia, por exemplo, são reflexos das relações estabelecidas no seu meio, inseridos historicamente na sociedade moderna (BOURDIEU, 2003).

O autor dá especial atenção à atividade de fotografar e da relação das pessoas com essa atividade, e faz uma expressiva análise do papel da fotografia como elemento que agrupa consumo, identificação social e modo de expressão, reverberando de maneiras distintas entre as classes sociais.

Nos estudos sobre a fotografia e sua caracterização enquanto um documento, Tagg (2005), explica que a compreensão de uma conjuntura política e econômica capitalista e de um estado de vigilância imanente sobre os corpos e vidas de determinada classe social, no caso o autor trata do período oitocentista, faz com que seja percebido o processo técnico, cultural e histórico em que se insere o status de documento fotográfico.

Em um trabalho minucioso, o referido autor expõe seus argumentos acerca da política, da fotografia como elemento de identificação nos âmbitos policial e médico, do Estado documentar fatos de populações pobres e relaciona a forma e os códigos fotográficos com moduladores de determinado discurso complexo, que vai ter como consequência o controle e a vigilância (TAGG, 2005).

Explicando o argumento do livro e como a fotografia será tratada como prova e documento, o autor se remete Barthes quando emprega o termo “fuerza constativa” como um complexo resultado histórico, onde a fotografia se insere dentro de práticas institucionais e relações históricas concretas, sendo que, as concepções somente estéticas e fenomenológicas não terão lugar. Desta forma: “Es una historia que implica técnicas y procedimientos definidos, instituciones de poder -. Es a partir de este contexto más amplio que debemos analizar la historia de la evidencia fotográfica. O problema es histórico, no existencial.” (TAGG, 2005, p. 11).

Este problema histórico vem permeado de uma padronização técnica, que impõe posicionamento, enquadramento, iluminação, arquivamento, códigos, sob regência dos que detinham o poder, ou seja, o ato de representar, de mostrar, é exercido pelas classes e instituições dominantes. Isso implica em uma modelização das construções das classes menos abastadas.

Sometidos a una mirada escrutadora, forzados e emitir signos, pero apartados del control del significado, esos grupos eran representados e intencionadamente mostrados como incapaces de hablar, actuar u organizarse por sí mismos. [...]. Como estrategia de control, su éxito se ha exagerado em excesso; pero como estrategia de representación, sus argumentos y consecuencias permanecen en buena parte vigentes. (TAGG, 2005, p. 20).

O autor chama a atenção para a mudança no final do século XIX e para a crise econômica acentuada no início do século XX, onde a partir de democracias capitalistas mais desenvolvidas tem-se uma massificação e uma consolidação da fotografia como documento oficial, mas ainda uma representação modulada e dirigida pelas relações de poder.

Em Gisele Freund (2010), encontra-se um minucioso estudo sobre os antecedentes técnicos da fotografia e seu desenvolvimento ligados ao desenvolvimento e mudanças culturais e econômicas da burguesia francesa, pós-revolução, tanto no fato de popularizar o retrato quanto no caráter de comercialização.

As condições de mercantilização e as mudanças culturais dentro de uma sociedade capitalista, são analisadas levando ao direcionamento de que, as facilidades de manipulação e execução da fotografia na época e a grande procura, levou a uma fundamentação estética da imagem fotográfica, moldada pelas necessidades sociais.

Por intermédio destes autores, a fotografia é composta não só pelos fatores técnicos, mas estes fatores são moldados pelo ambiente e pelos atores sociais. Cada época e cada intencionalidade, coletivo e particularidade, são determinantes para que a fotografia se constitua e absorva os contrapontos que fazem parte da dinâmica social vigente.

SOBRE ANÁLISE DE DOMÍNIO E A CONDIÇÃO DO CONTEXTO

A análise de domínio é apresentada por Hjørland e Albretchsen (1995) como um modelo teórico e metodológico que defende o estudo dos domínios do conhecimento ou de comunidade discursivas (*discourse communities*) como a melhor forma de compreender os processos informacionais no campo da Ciência da Informação.

Comunidades discursivas são segmentos sociais ou grupos de trabalho que desenvolvem processos de organização do conhecimento, concebem linguagem própria, padrões e sistemas de comunicação que refletem seus critérios de relevância no exercício dos seus papéis sociais (HJØRLAND; ALBRETCHSEN, 1995).

De acordo com os autores a análise de domínio é primeiramente uma abordagem inscrita nas Ciências Sociais, e, por conseguinte insere a Ciência da Informação nesse campo proporcionando em sua análise o uso de uma psicologia social, da sociolinguística, da sociologia do conhecimento e de uma sociologia da ciência.

É funcionalista porque tem a finalidade de compreender as funções implícitas e explícitas da informação e da comunicação. Por último a abordagem é filosófico realista, pois não se limita ao entendimento de percepções subjetivas, individualistas, estendendo seu interesse à realidade exterior (HJØRLAND; ALBRETCHSEN, 1995).

Os referidos autores afirmam que a análise de domínio não se trata de uma abordagem nova, pois, reconhecem a sua concepção latente em estudos contemporâneos da área, a exemplo da influência de Jesse Shera, na sua defesa por uma Ciência da Informação aberta à leitura da interação entre conhecimento e atividade social. Com incursões acerca de Henry E. Bliss e Ranganathan, demonstram que a limitação de assunto em um sistema de classificação bibliográfica ou a análise de assuntos ou domínios no processo de definição de facetas, já propõe aspectos considerados na abordagem.

De acordo com Hjørland e Albretchsen (1995) a análise de domínio pode ser sintetizada pelos seguintes princípios:

1. O homem vive e age num mundo bio-físico, sociocultural envolto de subjetividade;
2. Viver e agir nessas esferas: biofísica, sociocultural e da subjetividade constitui *a priori* o conhecimento humano;
3. Quando o conhecimento se torna parte de um sistema de atuação, esse funciona como uma ação interna;
4. Há uma interação contínua entre conhecimento e ação desde a criação do conhecimento até o final da ação. Da mesma maneira que as experiências podem influenciar outras ações posteriores;
5. Existem três tipos de conhecimento: conhecimento de valor, conhecimento factual e conhecimento procedimental, a esses estão relacionados três tipos de fatores determinantes da ação. O conhecimento de valor é saber quais os critérios

que constituem os bons valores. O conhecimento factual é possuir crenças verdadeiras sobre os três mundos em que se está vivendo. O procedimental se trata do conhecimento de como realizar um ato específico ou um ato sequencial.

6. O conhecimento pode ser desarticulado ou articulado. O desarticulado representa o conhecimento tácito, a familiaridade por algo e o conhecimento pelo conhecimento. Ao conhecimento articulado pertence à linguagem, arte e a ciência.

Diante dos princípios citados, pode-se afirmar que a análise de domínio situa os estudos em informação no âmbito das relações sociais, e na tarefa de compreender o sujeito no complexo de suas interações com o mundo. A abordagem lança olhar para a ação, a comunicação e as estruturas informacionais, dessa forma faz o profissional voltar-se para o cotidiano onde estão os significados, antes do domínio das técnicas e dos padrões.

A análise de domínio admite que a partir dos sujeitos o conhecimento se reveste de uma dimensão ética, contextual e um modo de agir na prática. E que esse mesmo conhecimento pode ser formal, assim como uma tradição que perdura pelo tempo ou a arte que são igualmente construtoras de conhecimento.

Para Hjørland (2002), as comunidades discursivas, ou domínios de conhecimento, não podem ser encarados de forma similar, e devem se desenvolver habilidades que reconheçam as diferenças relacionadas a tais domínios integrantes da sociedade.

Swales (1990), discorre em relação a esses grupos e propõe alguns aspectos que auxiliam no reconhecimento de uma comunidade discursiva:

1. objetivos comuns: uma comunidade discursiva tem um conjunto combinado de metas compartilhadas, podendo se apresentar em documentos ou em conhecimento tácito;
2. mecanismos participativos: uma comunidade discursiva tem formas de intercomunicação entre os membros, seja por encontros, correspondência, newsletter ou simples conversas;

3. troca de informação: a comunidade discursiva usa mecanismos para prover informação com propósitos definidos como, por exemplo, melhorar *performance*, fazer dinheiro, aumentar a capacidade produtiva;
4. estilos específicos: uma comunidade discursiva usa e possui um ou mais estilo de comunicação para atingir seus objetivos, identificados por seus tópicos de discussão, forma, posição de elementos e mensagens;
5. terminologia especializada: uma comunidade discursiva tem um vocabulário específico;
6. alto nível de especialização: uma comunidade discursiva tem um mínimo de membros com um nível adequado de conteúdo relevante e expertise discursiva.

É interessante perceber que todo o tempo em que os autores supracitados definem a análise de domínio, também se referem ao contexto do que pode ser analisado. De acordo com Dias (2015, p. 8),

A análise de domínio pode ser considerada um processo para identificar os objetos existentes em um determinado domínio, entender o contexto de tal forma que seja possível representar e organizar o conhecimento e torná-lo pronto para ser utilizado.

A análise das comunidades de discurso e de seu contexto, são essenciais para que os propósitos da análise de domínio possam ser executados, levando-se em consideração que se ligam totalmente á perspectivas das Ciências Humanas e Sociais, podendo assim, compreender os aspectos sociológicos e antropológicos de tal domínio para que seja executada.

De acordo com Abbagnano (1998, p. 199), contexto são: “[...] os elementos que condicionam, de um modo qualquer, o significado de um enunciado.”. Um contexto pode aparecer como entidades que se apresentam com as mesmas características ou ligadas pela mesma relação. O autor exemplifica, a partir de uma situação literária, onde palavras, fatos, acontecimentos, ideias, ocorrem em determinado lugar, determinando também a ação de um indivíduo dentro de uma situação e que pode

ocorrer repetidamente. “Em todo caso, é o conjunto linguístico de que o enunciado faz parte e que condiciona seu significado (de modos e em graus que podem ser muito diferentes).” (ABBAGNANO, 1998, p. 200). O contexto se atém ao conteúdo manifestado por grupos sociais, onde os elementos são isolados e liga o sentido das ações à frequência.

O contexto na análise de domínio se faz relevante no sentido em que um certo fenômeno pode ter uma interpretação que, em um outro tempo ou espaço histórico transmitiria um conjunto diferente de alusões.

Em uma discussão sobre a linguagem, Alencar e Ferreira (2012), propõe uma discussão *ad infinitum* sobre o conceito de contexto. As autoras argumentam que os sujeitos, historicamente localizados e ao mesmo tempo singularizados interagem linguística e socialmente e que a teorização do contexto deve dar lugar também à sua desconstrução, que ajudaria no entendimento das dinâmicas dos indivíduos.

Considerando, portanto o conjunto de fatores para a análise de domínio, Hjørland (2002) explica que ela pode fornecer um método de treinar profissionais especialistas em informação, por esse motivo apresenta onze contribuições da análise de domínio a serem aplicadas em diferentes áreas da Ciência da Informação que não pretendem ser exaustivas nem mutuamente exclusivas, e sim demonstrar o estado da arte:

1. Guias de literatura e portais especializados a função desses instrumentos são de organizar listagens de fontes de informação dos domínios de conhecimento, podem mostrar os pontos fortes ou fracos das obras, a complementaridade entre os temas, e apoiar a gestão pelo usuário da literatura especializada;
2. Classificações especiais e *thesaurus* são vocabulários específicos de um domínio, organizados de acordo com relações semânticas, relações de sinonímia, razão pela qual as metodologias para a construção devem ser fundamentalmente relacionadas;
3. Especialidades da indexação e recuperação com objetivo de organizar documentos únicos ou coleções para melhorar a recuperação e a visibilidade de aspectos epistemológicos potenciais;

4. Estudo empírico de usuários busca conhecer o comportamento de busca, as preferências, as estratégias cognitivas dos utilizadores da informação em contextos específicos;
5. Estudos bibliométricos são as métricas da produção de conhecimento que indicam as conexões entre os documentos individuais, entre os pesquisadores, entre os assuntos e até as relações de abrangência geográfica;
6. Estudos históricos contribuem para as investigações acerca das origens, fundamentações, epistemologia e documentos dos domínios de conhecimento;
7. Documentos e estudos de gêneros abordam as diferentes disciplinas ou comunidades discursivas desenvolvem tipos especiais de documentos a exemplo de adaptações às suas necessidades específicas que podem ser pesquisados;
8. Estudos críticos e epistemológicos, tal conhecimento proporciona a distinção entre os paradigmas, abordagens, técnicas e metodologias dos domínios;
9. Estudos terminológicos, de linguagem e de discurso para visualização de problemas sobre a eficiência da linguagem controlada e/ou natural, das relações semânticas, de pontos críticos para recuperação da informação;
10. Estudos de instituições e estruturas das comunidades científicas de modo a conhecer os indivíduos e as especificidades concernentes ao domínio;
11. Cognição profissional e inteligência artificial fornecem modelos mentais de um domínio ou métodos para organizar o conhecimento na concepção de sistemas peritos.

Desta forma, considerando o domínio e o contexto em que se insere, a análise de domínio, no âmbito da Organização do Conhecimento, pode gerar a tendência de discutir a informação sob o viés sociológico, abrindo-se a possibilidades que vão além das orientações e abordagens teóricas.

Igualmente o olhar social da informação direcionado especificamente para a fotografia, demonstra ser um campo valioso para reflexões epistemológicas

cada vez mais interessadas em encontrar fundamentos filosóficos que fortaleçam os processos da Organização do Conhecimento.

DO QUE ESTAMOS A FALAR? OS MÉTODOS E A PROCURA DA ELUCIDAÇÃO

A partir da abordagem apresentada por Tennis (2012), sobre o processo metodológico da análise de domínio e da discussão acerca das imagens fotográficas nos sistemas de informação proposta por Augustín Lacruz (2015), é possível pensar em algumas noções, com atenção aos processos de Organização do Conhecimento e a análise de fotografias de forma geral.

Abaixo tem-se um quadro ilustrativo que expõe as concepções de Tennis (2012). A análise se dará no segundo nível, ou seja, escopo e alcance:

Quadro 1: Elementos que fazem parte do gênero da Análise de Domínio.

Baseado em Tennis (2012).

Elementos no gênero	O que deve ser contemplado
Definições	- o que é um domínio? - qual sua forma de análise? - qual o seu verdadeiro domínio?
Escopo e alcance	- <i>extensão</i> e a <i>intensão</i> do domínio - <i>níveis de especialização</i> - <i>áreas de modulação</i> : nome, extensão e exclusões
Propósito	- Descritiva - Instrumental

Fonte: Albuquerque (2017, p. 27).

O modelo metodológico para elaboração de uma análise de domínio proposto por Tennis (2012), coloca que devem estar claros os elementos: *definição, escopo e alcance e propósito* (TENNIS, 2012).

Quanto ao *escopo e alcance*, objeto da presente análise, Tennis (2012) coloca que a *extensão* e a *intensão* do domínio são dois pontos que devem ser esclarecidos, pois vão determinar o conhecimento da estrutura de um domínio juntamente com os *níveis de especialização* (TENNIS, 2012). Determinar a extensão é perceber até onde esse domínio deverá avançar considerando as devidas exclusões.

Tennis (2012) fala em resumo das áreas de modulação: nome, extensão e exclusões como o primeiro eixo que se deve enfatizar para que o escopo e alcance sejam conquistados (TENNIS, 2012). O autor dá o exemplo do conceito (ou rótulo, como prefere chamar) “Religião”, onde deve ficar explícito o que será considerado ou não em sua análise que inclui uma extensão e exclusão.

Referente ao nível de especialização, Tennis (2012) indica que é um fator que deve ser levado em conta pois:

[...] quanto mais de perto se analisa um problema, mais complexo ele se torna, ou seja, quanto mais observarmos um domínio sem restrições quanto ao olhar *especializado* que adotarmos, podemos construir um critério arbitrário, ou pelo menos *post hoc*, par se parar. (TENNIS, 2012, p. 8, grifo nosso).

Entende-se, neste ponto, o caráter cuidadoso em propiciar a uma Análise de Domínio todos os elementos que garantam que não restem dúvidas em relação ao conjunto de assunto e o contexto do objeto em análise.

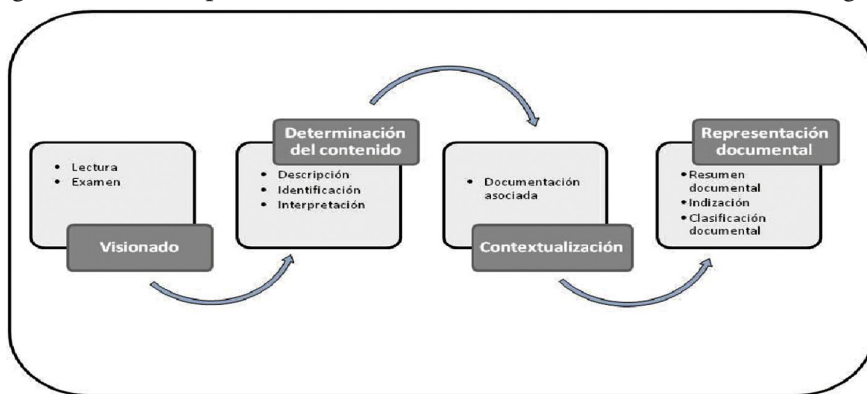
Seguindo os marcos em que se enquadram os estudos sobre a fotografia, conforme descritos acima, Augustín Lacruz (2015), propõe, fixada na leitura das imagens fotográficas, um processo referente às imagens em um sistema de informação que, compreende-se neste trabalho, pode ser combinado ao processo metodológico da análise de domínio para melhor definir a fase contextual, fornecendo subsídios para a definição de conceitos.

A autora discorre sobre o valor e a riqueza informativa das imagens e sobre o papel essencial dos profissionais em unidades de informação, que têm a responsabilidade de tratar os registros fotográficos conservando seu

significado e mensagem para recuperação das informações pelos usuários (AUGUSTÍN LACRUZ, 2015).

Na figura a seguir, a autora aponta os processos realizados nos sistemas de informação para que a análise documental de fotografias possa ser realizada:

Figura 1: Fases e operações documentais da análise de conteúdo da imagem



Fonte: Augustín Lacruz (2015, p. 61).

São elencadas quatro fases que, de acordo com a autora, podem parecer separadas, mas se retroalimentam, pois não podem funcionar de formas separadas.

Quanto a primeira fase, *visionado* ou uma primeira visualização, estão a leitura e o exame da fotografia que são realizadas pelos profissionais e se dedicam a compreensão dos signos visuais e a mensagem que a imagem passa.

A segunda fase, determinação do conteúdo, é composta pela descrição, identificação e interpretação e versam sobre a análise do registro. Essa fase faz parte da investigação estrita da imagem.

Na terceira fase, está a contextualização, com a documentação associada, parte específica da análise aqui proposta, é determinada por Agustín Lacruz (2015, p. 61), como: “[...] marco o ámbito de la lectura propiamente dicha y conciernen de forma especial al lector o receptor de la imagen.”.

A quarta fase, representação documental, composta por resumo documental, indexação e classificação documental é a fase em que os produtos são originados mediante todo o processo realizado.

Em relação a terceira fase, a autora explica que pertence, de forma especial, ao leitor e ao receptor da imagem e indica a documentação que está associada à fotografia. No entanto, compreende-se que, no âmbito da análise de domínio e considerando-se as fotografias no marco sociológico, o contexto seja uma fase de pesquisa que compete ao profissional, que vai, de acordo com as possibilidades e atribuições das diferentes unidades informacionais, determinar os fatores que marcam a produção daquela imagem.

Se tem acordo com Augustín Lacruz (2015), quando esta menciona que o processo é integrado. Não se pode visualizar de forma separada, mas o que chama a atenção é a segunda fase, que complementa de forma muito especial a fase de contextualização.

A definição do conteúdo da fotografia é importante para também definir a contextualização e avançar no processo de identificação.

Assim, a proposta analítica se resume em:

Quadro 2: Proposta analítica baseada em Tennis (2012) e Augustín Lacruz (2015).

Análise de Domínio	Escopo e alcance <ul style="list-style-type: none">- extensão e a intensão do domínio- níveis de especialização- áreas de modulação: nome, extensão e exclusões
Análise de fotografias	Determinação do Conteúdo <ul style="list-style-type: none">- Descrição- Identificação- Interpretação Contextualização <ul style="list-style-type: none">- Documentação associada

Fonte: Elaborado pela autora.

A partir das considerações feitas para definir o escopo e o alcance de uma Análise de Domínio, considera-se que também é possível obter contribuições referentes a determinação do contexto, com maior ênfase, em relação à fotografias analisadas.

O primeiro ponto a ser observado é referente à extensão que pode ser pensado a partir também da determinação do conteúdo da imagem.

Quanto ao nível de especialização, é necessário observar o que especificamente é interessante à instituição e aos usuários e no processo de análise das fotografias, a descrição é importante para a definição do que exatamente será mencionado nos produtos documentais.

Quanto às áreas de modulação, também há ressonância principalmente quando se infere que pode contemplar tanto a parte física como intelectual da fotografia, permitindo assim que o profissional possa ter um arcabouço de escolhas que mais condigam com o que deve representar e, justamente por conta deste arcabouço, também é possível fazer as devidas exclusões privilegiando também o contexto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A fotografia, a análise de domínio e o contexto, aliados a métodos de análise de imagens podem fornecer elementos que vão ao encontro da importância da sua contextualização para promover uma coerência com o tratamento e recuperação das informações dispostas.

O contexto cumpre uma função efetiva neste tipo de análise pois, para que haja um processo que considere os fatores sociais das fotografias, o contexto deve estar explicitado de forma a dar subsídios ao profissional.

Assim, a pesquisa em relação ao marco sociológico das fotografias, que as considera elementos produzidos por sujeitos históricos e no meio da historicidade da dinâmica social, podem contribuir para determinar as características destas enquanto documentos, institucionalizadas e direcionadas a um público específico.

O retorno a autores que dão o suporte para compreender os processos imbricados na formação e formalização dos documentos é essencial para uma visão direcionada aos fatores constitutivos da imagem.

Seguindo Hjørland (2004), se a proposta é construir um catálogo e guia de fontes sobre arte, o estudo epistemológico das comunidades discursivas e dos atores que a compõe e das instituições teria de ser um pré-requisito para que este instrumento fique claro e baseado em princípios sólidos.

Neste ponto, a Análise de Domínio, combinada a pesquisa e a outros métodos de análise pode auxiliar na percepção e definição do contexto no processo de análise da fotografia e proporcionar maior segurança aos profissionais que ainda indagam do que estão a falar, quando do tratamento de um documento fotográfico.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicolau. **Dicionário de Filosofia**. Tradução de Alfredo Bosi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- AGUSTÍN LACRUZ, Maria. del Carmen. Leitura de imagens fotográficas orientadas para a representação documental. **Encontros Bibli**: revista eletrônica de biblioteconomia e ciência da informação, Florianópolis, v. 20, n. 1, p. 55-88, jan. 2015. DOI: 10.5007/1518-2924.2015v20nesp1p55. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/eb/article/view/1518-2924.2015v20nesp1p55>. Acesso em: 3 mar. 2021.
- ALBUQUERQUE, Ana Cristina. A perspectiva da Análise de Domínio como aporte à análise de documentos fotográficos: algumas considerações. *In*: ALBUQUERQUE, Ana Cristina; SIMINONATO, Ana Carolina. **Recursos Audiovisuais**: sua contemporaneidade na Organização e Representação da Informação e do Conhecimento. Rio de Janeiro: Interciência, 2017.
- ALENCAR, Claudiana Nogueira de; FERREIRA, Dina Maria Martins. CONTEXTO: CONSIDERANDO AD INFINITUM. **Cadernos de Linguagem e Sociedade**, Brasília, DF, v. 13, n. 1, p. 187–202, 2012. DOI: 10.26512/les.v13i1.11613. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/les/article/view/11613>. Acesso em: 4 abr. 2021.
- BOURDIEU, Pierre. **Un Arte Medio**: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.

- DAHLBERG, Ingetraut. Knowledge organization: its scope and possibilities. **Knowledge Organization**, v. 20, n. 4, p. 211-222, 1993.
- DIAS, Célia da Consolação. A análise de domínio, as comunidades discursivas, a garantia de literatura e outras garantias. **Informação & Sociedade: Estudos**, v. 25, n. 2, p. 17, 15 ago. 2015.
- DODEBEI, Vera Doyle. Memória e patrimônio: perspectiva de acumulação/dissolução no ciberespaço. **Aurora: revista de arte, mídia e política**, n. 10, p. 36-50, 2011. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/aurora/article/view/4614/3473>. Acesso em: 5 fev. 2020.
- FABRIS, Annateresa (org.) **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: Edusp, 1991.
- FREUND, Gisele. **Fotografia e sociedade**. Lisboa: Nova Veja, 2010.
- HJORLAND, Birger. What is knowledge organization (KO)? Knowledge Organization, v. 35, n. 2/3, p. 86-101, 2008. ISKO. **International Society for Knowledge Organization**. ISKO's mission. Disponível em: <http://www.isko.org/about.html>. Acesso em: 25 abr. 2020.
- HJORLAND, Birger; ALBRECHTSEN, Hanne. Toward a new horizon in information science: domain-analysis. **Journal of the American Society for Information Science**, New York, v. 46, n. 6, p. 400-425, 1995.
- HJORLAND, Birger. Concept in Knowledge organization. *In*: HJORLAND, Birger. **Lifeboat for knowledge organization**. 2008. Disponível em: http://www.iva.dk/bh/lifeboat_ko/CONCEPTS/concept_in_knowledge_organizatio.htm. Acesso em: 29 out. 2020.
- HJORLAND, Birger. Domain analysis in information science: eleven approaches: traditional as well as innovative. **Journal of Documentation**, London, v. 58, n. 4, p. 422- 462, 2002.
- HJORLAND, Birger. Knowledge Organization (KO). **Knowledge Organization**, v. 43, n. 6, p. 474-484, 2016.
- HJORLAND, Birger. Fundamentals of knowledge organization. **Knowledge Organization**, v. 30, n. 2, p. 87-111, 2003.
- KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. 5.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.
- LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de Família: leitura da fotografia histórica**. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- MARIZ, Anna Carla Almeida; CORDEIRO, Rosa Inês de Novais. A importância do contexto para as fotografias de arquivos: uma análise de literatura. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 19., 2018, Londrina. **Anais [...]**. Londrina: UEL, 2018. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/103030>. Acesso em: 18 abr. 2020.

MIRANDA, Marcos Luiz Cavalcanti de. A organização do etnoconhecimento: a representação do conhecimento afrodescendente em religião na CDD. **Revista África e Africanidades**, [S. l.], ano I, n. 4, fev. 2009. Disponível em: http://www.africaeaficanidades.com.br/documentos/A_organizacao_do_etnoconhecimento.pdf. Acesso em: 22 jan. 2021.

OTLET, Paul. **Traité de documentation**: le livre sur le livre: théorie et pratique. Bruxelles: Mundaneum, 1934.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart.; MARTINS, Bruno Guimarães; ANTUNES, Elton. Linguagem, sentido e contexto: considerações sobre comunicação e história. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, v. 24, n. 3, p. ID27047, 1 ago. 2017.

SWALES, John M. The concept of discourse community. *In*: SWALES, John M. **Genre analysis**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. p. 21-32.

TAGG, John. **El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005.

TENNIS, Joseph. T. Com o que uma análise de domínio se parece no tocante a sua forma, função e gênero?. **Brazilian Journal of Information Science: research trends**, Marília, v. 6, n. 1, 2013. DOI: 10.36311/1981-1640.2012.v6n1.02.p3. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/bjis/article/view/3026>. Acesso em: 18 abr. 2020.

VIGNAUX, Georges. **O demônio da classificação**: pensar/organizar. São Paulo: Instituto Piaget, 1999.

A ERA DIGITAL E SEU IMPACTO NA GESTÃO DE ACERVOS FOTOGRÁFICOS

*Aline Lopes de LACERDA*¹

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem por objetivo apresentar alguns pontos para reflexão que se encontram presentes no trabalho de um gestor de acervos fotográficos em instituições de memória. Em que pese minha trajetória na lida com fotografias de caráter permanente em instituições de arquivo, creio que nas bibliotecas, museus e centros de documentação e memória que tenham por vocação a custódia de acervos desse tipo os pontos aqui levantados estão igualmente presentes.

Há mais de três décadas, no Brasil, enfrentamos paulatinamente a transformação, inexorável e incontornável, do tipo de material fotográfico incorporado aos acervos das instituições de guarda. Se é verdade que o padrão de recebimento, por doação, de documentos fotográficos em arquivos ainda pode ser tipificado como de natureza analógica, temos consciência da mudança radical das condições de produção de imagens fotográficas na sociedade atualmente. Isso significa o crescimento de uma demanda reprimida por preservação de fotografias digitais que ainda não

¹ Casa de Oswaldo Cruz – FIOCRUZ alopeslacerda@gmail.com.

<https://doi.org/10.36311/2022.978-65-5954-277-2.p39-62>

chegaram a ser realidade na maioria de nossas instituições. O cenário, porém, vem aceleradamente se transformando.

Numa instituição como a que trabalho – a Casa de Oswaldo Cruz (COC)² – que mantém equipe de fotógrafos que produz imagens para a instituição, formando então seu próprio arquivo fotográfico, temos uma situação já bipartida: por um lado, o acervo fotográfico valorado como “histórico”, custodiado pela COC, de maioria analógico mas já contando com as primeiras doações de materiais nato digitais; e, de outro, seu próprio arquivo fotográfico (corrente, intermediário e permanente) composto de fotografias tanto analógicas quanto digitais.

Questões como a necessidade de uma ação de gestão de documentos fotográficos bem como de formulação de um plano de preservação digital para o acervo precisam ser enfrentadas. Junto a essas questões, outras embutidas: classificação de fotografias natodigitais (pensar fotografias sob o prisma do ciclo documental), descrição em metadados controlados; avaliação e seleção de imagens, manutenção de sua autenticidade e confiabilidade no tempo, entre outras.

De acordo com Rondinelli (2013, p. 235),

[...] do ponto de vista da Diplomática, o documento arquivístico digital, exatamente como o seu correlato em papel, apresenta as seguintes características: forma física, conteúdo estável, relação orgânica, contexto identificável, ação e o envolvimento de cinco pessoas, autor, redator, destinatário, originador e produtor.

Se no passado recente as fotografias, como outros documentos amalgamados em seus suportes, nos permitiam uma gestão em bases mais seguras para a perseguição dessa estabilidade (de forma e de conteúdo), atualmente a produção digital parece tudo transformar. É sobre essa sensação de total transformação que gostaria de assentar minhas reflexões.

² A Casa de Oswaldo Cruz (COC) é uma unidade da Fundação Oswaldo Cruz. Criada em 1986, configura-se como um centro de pesquisa, documentação e educação em história, memória, preservação do patrimônio cultural e divulgação em ciências e saúde. Ver, a respeito, <http://www.coc.fiocruz.br/index.php/pt/>.

Para iniciar, formulo uma pergunta que poderá me servir de guia: o que mudou nos acervos fotográficos e na sua gestão com a era digital? E como pressuposto, cito Heymann (2012, p. 50) quando nos lembra que uma mudança radical na forma de ver os documentos propiciado pela tecnologia digital, se comparada ao mundo analógico do período anterior, reside na ruptura da concisão entre documento e objeto. Os impactos dessa ruptura ainda estão sendo assimilados por todos nós, em que pese nossos muitos avanços. Heymann também observa de forma muito pertinente que a tecnologia (toda tecnologia) não é só um meio – ela também muda as formas de vermos os fenômenos nos seus sentidos e nas suas práticas. Me parece que essas novas formas de vermos os fenômenos e, sobretudo nossas práticas, vale ser debatido.

Para dar conta dessa tarefa, divido esse texto em dois momentos, investindo em dois cenários que trago da situação, já registrada, bipartida que vivencio na COC em relação à gestão de acervos fotográficos: o cenário da tecnologia digital como mediadora do acesso e da preservação de originais fotográficos analógicos e o cenário da tecnologia digital formadora dos documentos fotográficos digitais, objeto de gestão e de custódia em todo o seu ciclo de produção, uso e arquivamento. Nos limites da reflexão aqui proposta, os arquivos pessoais não serão incluídos, embora se configurem como verdadeiros desafios notadamente em relação à gestão e preservação do contexto digital de produção documental doméstica de um indivíduo³.

A TECNOLOGIA DIGITAL COMO MEDIADORA DO ACESSO E DA PRESERVAÇÃO DE ORIGINAIS FOTOGRÁFICOS ANALÓGICOS

A questão da preservação e do acesso aos documentos fotográficos sempre esteve presente para gestores desses acervos. Na era analógica era conduta prevista a reprodução paulatina do acervo e a conseqüente produção de cópias de segunda geração e de segurança, com o intuito de proteger os originais do manuseio constante e obter matrizes⁴ que poderiam gerar cópias para atender à demanda por usos diversos (CENTRO DE PESQUISA

³ Uma reflexão com literatura atualizada sobre o assunto pode ser encontrada em Abreu (2018).

⁴ No caso de acervos exclusivamente em cópias fotográficas em papel, a produção de um negativo e, no caso de arquivos de negativos, a produção de cópias contato e a duplicação dos mesmos, gerando matrizes de segurança.

E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL, 1998, p. 34; MUSTARDO 1997, p. 12). Nesse modelo já estavam previstas cópias de preservação e cópias para acesso.

Na passagem para a tecnologia digital, os arquivos que ainda não possuíam imagens digitais nos acervos tiveram sua aproximação com a nova ordem buscando aplicar a tecnologia digital à etapa de reprodução do acervo para acesso e preservação. A partir dos anos de 1990 e mais sistematicamente nos anos 2000 a digitalização de acervos fotográficos começa a ser difundida como uma saída para todos os problemas que, no período anterior, eram de solução mais morosa e cara. A ação de digitalização é direcionada para o atendimento a usuários e, nesse processo, tem início uma iniciativa de preservação digital sem parâmetros concretos e estabilizados.

Nesses primeiros tempos há uma ação descoordenada de digitalização. Os motivos são diversos: atendimento ao público (os documentos mais procurados eram digitalizados primeiro) e projetos de digitalização que visavam partes do acervo, partes de fundos etc. O tempo e a reflexão a partir dessas primeiras experiências – que superestimavam a capacidade da digitalização suprir as demandas de acesso e de preservação com eficiência e com poucos efeitos colaterais – foram responsáveis pelo surgimento de trabalhos analíticos que começaram a lançar luz sobre diversos aspectos da preservação e do acesso digitais de acervos analógicos⁵. Um dos aspectos presentes é a necessidade de planejamento para uma preservação digital de qualidade e que se sustente no tempo. Outro aspecto não menos central é a “herança” que nos cabe, gestores, de toda ação de preservação digital: o arquivo de representantes digitais fruto do trabalho de preservação – ele próprio demandante por planejamento de sua manutenção no tempo.

Um desses trabalhos, destaque, é o de Conway (2013, p. 13-30), no qual destaca o valor arquivístico dos representantes digitais resultantes de projetos de digitalização de acervos. Em paralelo à sua defesa do poder da digitalização, o autor expressa sua preocupação em relação à preservação aos representantes digitais, considerando os esforços custosos do processo.

⁵ Destaco a publicação resultante do V Encontro de Bases de Dados sobre Informações Arquivísticas, promovido pela Associação dos Arquivistas Brasileiros (AAB) em junho de 2013. Ver Oliveira e Silva (2013).

Para ele, esses novos conjuntos necessitam gerenciamento e manutenção como arquivos, já na perspectiva do que isso representa em termos de preservação digital. As decisões tomadas para uma ação de preservação digital não planejada vão cobrar seu preço na manutenção dos conjuntos de objetos digitais produzidos, se quisermos mantê-los de forma eficiente.

Se os representantes digitais de documentos fotográficos analógicos serão seus representantes disponíveis online, estes precisam ter todos os principais atributos documentais de seu original. Sendo assim, o código de localização dos documentos, registrado quando da finalização de sua organização (após arranjo e descrição) é atributo fundamental a ser compartilhado com o representante digital. Para que isso ocorra, no entanto, um arquivo só deve ser objeto de digitalização após o término de todas as etapas de sua organização. Somado a isso, os metadados técnicos do novo objeto digital serão acrescidos dos metadados descritivos do original no qual se apoia e do qual funciona como um representante. Se, em parte, a existência de um original alivia os receios de perda digital (na medida em que nova digitalização sempre poderá ser possível na maioria dos casos), esse alívio não chega a desobrigar os gestores de arquivos digitais a lutarem por sua manutenção em boas condições. Mas, para além dessa dependência em relação ao original, Conway chama a atenção para um outro fenômeno, dessa vez relacionado aos usos e interações que as imagens digitalizadas sofrem na sua “vivência” como representantes junto ao público. Ele se refere ao fato de que, com o tempo, os usuários mudam suas perspectivas e expectativas do original em direção aos representantes digitais e, quando isso ocorre, não mais procuram pelos originais⁶. Segundo ele, mais um motivo para tratar, como arquivos, os conjuntos documentais resultantes de projetos de digitalização (CONWAY, 2013, p. 16)⁷.

⁶ No original: “Access to digital surrogates generates de need for preservation because, over time, users shift their perspective and their expectations from original sources to digital surrogates. Onde that demand shifts, users will rarely, if ever turn to the original source”.

⁷ O argumento de Conway, de que os representantes digitais ganham autonomia em relação aos originais, ao ponto de deles de desvincularem nos seus usos e ressignificações a partir do acesso online, ganha contornos mais inquietantes a partir de Beiguelman (2021), que aponta o fenômeno da “gadgetização” da história por aplicativos que usam artifícios de inteligência artificial para promover colorização, três dimensões e movimentos às imagens do passado. Disponível em: <https://revistazum.com.br/colonistas/deep-nostalgia/>.

Tendo como marcos a serem observados, em qualquer iniciativa de digitalização de acervos fotográficos analógicos, tanto a sua situação de organização quanto um plano de digitalização estruturado em bases sustentáveis, partamos para discutir aspectos igualmente necessários à formulação desse plano:

O que digitalizar? Muito provavelmente os esforços por digitalizar acervos serão recompensados de forma paulatina. São mais raros os projetos que podem contar com orçamento para a completa digitalização de um acervo. Como é necessária a organização integral de um arquivo para a sua digitalização, também é raro uma instituição estar com todos os arquivos e coleções de seu acervo completamente organizados, o que torna um projeto amplo de digitalização menos frequente. Dessa forma, compete ao gestor estabelecer critérios que fundamentem a decisão pela escolha de parcelas do acervo a serem primeiro digitalizadas. Esses critérios explicitados integrarão o início de um plano de preservação digital.

Normalmente pesam na decisão por digitalizar um arquivo ou coleção critérios universais como estado de conservação e volume de consultas (que acarreta volume de manuseio dos originais na mesma proporção). Somados a esses, o nível de organização e descrição são também fatores centrais à tomada de decisão, como já explicado.

O ideal é que essa decisão seja resultado de diálogos interdisciplinares. Numa gestão de arquivo histórico existem diferentes racionalidades que ajudam a construir os cuidados com preservação e organização de acervos fotográficos. Os arquivistas e documentalistas são parte desse diálogo assim como os conservadores. Mais um interlocutor deve ser o representante do serviço de atendimento a consultas de uma instituição, aquele que lida com os usuários e conhece tanto os documentos e conjuntos mais procurados, quanto os que mais são submetidos a manuseio. Portanto, esse diálogo deve ser promovido para que bons critérios e escolhas sejam elaborados. O resultado deverá ser uma lista de critérios com as justificativas pertinentes que comporão o plano de preservação digital⁸.

⁸ Em artigo, a meu ver seminal, sobre a discussão de avaliação e seleção de fotografias, assunto pouco discutido por gestores de acervo fotográfico, Lobo oferece bons critérios que podem ser aplicados à fotografia. Escrito

Como digitalizar? Para que o representante digital de uma fotografia analógica possa bem representá-la, é necessário que se considere a imagem fotográfica para além de uma imagem, de um conteúdo puramente visual. Isso porque os documentos fotográficos são objetos resultantes, ao mesmo tempo, de suas condições de produção, de circulação e de consumo⁹. Ao final de sua trajetória, as fotografias ingressam nas instituições de guarda de acervo já apartadas desses contextos constitutivos de seu valor documental. Nesses espaços de preservação serão submetidos a tratamento de organização que visa recuperar essas informações de contexto, caras ao entendimento do documento e centrais para manter a força documental das imagens fotográficas após estarem disponíveis para acesso em bases de dados online.

As diferentes temporalidades dos documentos fotográficos em arquivos, se vistos em perspectiva ampla, me parecem um ciclo de dispersão, reunião e novamente dispersão. Nessa perspectiva há um passado de produção, circulação e consumo de imagens que formarão arquivos e coleções – ciclo esse realizado de forma mais ou menos sistemática, com graus variados de intencionalidade e sujeito ao acaso. Na sequência, há um tempo de reunião desses arquivos e coleções por meio da doação às instituições de guarda de acervo – quando as informações sobre aqueles contextos já estão dispersas e cuja motivação do tratamento técnico é a recuperação dessas informações. Por último, com a disponibilização dos documentos para acesso, há novamente um movimento de dispersão no qual os usos e ressignificações dos documentos fogem ao controle e podem ser feitos de forma contextualizada ou totalmente descontextualizada. Me parece que, nessa ideia de ciclo temporal, o papel dos documentalistas e dos arquivistas na tentativa de reunião do que era disperso é essencial

muito antes da mudança para o paradigma digital, ainda me parece um bom ponto de partida a nutrir uma discussão sobre o assunto. Ver Lobo (1986).

⁹ Em um artigo voltado a discussões metodológicas sobre o uso de fotografias nos estudos históricos, Meneses sinaliza aspectos que devem ser problematizados ao se trabalhar com fotografias e que podem orientar também aos que trabalham nos acervos de fotografias em instituições de memória, mesmo considerando os objetivos distintos de historiadores e documentalistas frente ao documento fotográfico. Segundo ele “trabalhar historicamente com imagens obriga a percorrer o ciclo completo de sua produção, circulação, consumo e ação. [...] não é possível continuar privilegiando o estudo da imagem em si, distinta de sua biografia, sua carreira, sua trajetória.” (MENESES, 2003, p. 148).

ao entendimento de como o valor documentário de uma fotografia é construído.

Aspecto digno de nota dessas diferentes temporalidades que coabitam um documento fotográfico é que elas podem ter deixado marcas registradas no objeto. Assim, no verso das fotografias não é raro existirem atributos documentais importantes, verdadeiros traços de seus diferentes contextos e que devem seguir com o documento digitalizado. Alguns desses traços comumente encontrados são assinatura do fotógrafo ou seu carimbo, dedicatórias, registros manuscritos com identificação parcial da imagem, códigos de tratamento arquivístico imprimidos pela instituição de guarda, selos etc. No caso de álbuns, a sua página de rosto, a sua capa e a disposição de cada imagem na sequência exibidora do mesmo são importantes informações sobre atributos documentais. Sendo assim, a pergunta sobre como digitalizar deve levar em conta a dupla captação digital – no caso das imagens em papel, frente e verso – e, também, a digitalização do álbum como unidade documental na qual a imagem é parte integrante. Sumarizando a questão, o documento fotográfico deve ser compreendido levando em consideração a sua configuração documental (se anexo a um outro documento, se colado a um cartão, se integrante de álbum ou portfólio etc) e, em um planejamento para digitalização, considerar não só a imagem (conteúdo visual), mas a fotografia como objeto, quando for necessário. Essa forma de abordagem pode significar aumento de custos mas me parece importante considerá-la como opção metodológica.

Outro aspecto a considerar em uma digitalização é a que diz respeito a uma possível etapa de preparo da documentação. Nessa ação, fotografias que ainda não foram codificadas a nível de item devem ser submetidas a essa notação, central para o controle arquivístico da digitalização. Nesse momento também podem ser verificados os itens que deverão ser digitalizados duplamente, como objeto documental, conforme discutido acima. A verificação da notação é objetivo dessa etapa de preparo por ser ela o vínculo necessário entre original e representante digital para o controle e a gestão da preservação. Outro objetivo dessa etapa é a verificação das condições dos itens documentais tanto em relação à conservação e conseqüente estabilidade do documento para a ação de digitalização

quanto em relação aos atributos documentais específicos que se queira preservar digitalmente.

Na sequência de aspectos centrais a serem considerados num programa de digitalização de acervos fotográficos está o de seguir diretrizes de preservação digital na produção de objetos digitais. Essas diretrizes já se encontram acessíveis por instituições de referência, como *Recomendações para Digitalização de Documentos Arquivísticos Permanentes (2010)*¹⁰, uma publicação do CONARQ, na qual estão disponíveis orientações sobre os principais aspectos que requerem decisões no processo de digitalização. Destacamos, dentre eles, a forma de captura digital, os padrões mínimos para essa captura, os formatos para os representantes digitais, os metadados imprescindíveis para seguirem com os representantes digitais, as formas de armazenamento do novo conjunto digital produzido e até mesmo orientações para o gerenciamento de um processo de digitalização terceirizado pela instituição de guarda do acervo. Em todos esses aspectos do trabalho há importantes decisões a serem tomadas que considerarão as condições da instituição custodiadora e o contexto do projeto ou programa de digitalização sendo executado. Na verdade, hoje existem protocolos bastante estruturados de ações orientadas por boas práticas já testadas e de consenso. Se de um lado oferecem segurança metodológica, de outro destacamos que, não raro, as instituições esbarram em dificuldades de seguir à risca esses protocolos por motivos diversos, fazendo com que o processo decisório seja mais frequente e envolva riscos que devem ser assumidos e reduzidos pelo gestor. Algumas dessas decisões podem envolver o tipo de captura, se por câmera ou por escâner; as formas de armazenamento (se em HDs ou servidores ou em nuvem) a estrutura que a instituição tenha de preservação digital, as cópias de preservação e acesso etc. Se a instituição já possui políticas e programas de preservação digital o quadro é mais favorável e normalmente há mais estrutura para seguir os protocolos. Na outra hipótese, o gestor precisa se preparar para a tomada de decisão, tendo em vista a sua realidade e a melhor opção na sua conjuntura.

¹⁰ Disponível em: http://conarq.gov.br/images/publicacoes_textos/Recomendacoes_digitalizacao_completa.pdf.

A verificação e registro dos metadados nos parece ponto fundamental para o controle arquivístico e a manutenção da força do objeto digital de seguir representando o seu original. Já são delineados os tipos de metadados e os mais centrais a serem registrados¹¹. Contudo, os metadados descritivos, aqueles que informam sobre conteúdo do documento, sobre seu controle arquivístico, sobre seu contexto, são dependentes de uma organização anterior do acervo. Instituições que busquem digitalizar acervos pouco identificados e não totalmente tratados tenderão a não explorar as potencialidades que esses metadados oferecem para a gestão da preservação digital a longo prazo. Em relação à força representacional do objeto digital em relação ao seu original, no contexto da era digital nos parece haver um deslocamento da autenticação do documento original para o rastreamento de suas características por meio dos metadados de seu representante. A compreensão do documento continua vinculada a seus metadados de origem e à sua organização e descrição e esse vínculo contribui para assegurar a autenticidade dos originais que se impregna no seu duplo digital.

A decisão por um projeto ou programa de digitalização de acervos fotográficos analógicos requer, em resumo, a organização do mesmo – identificação, arranjo e descrição já estabelecidos. Requer, ainda, um planejamento e uma discussão em torno dos critérios de avaliação e seleção dos documentos que serão prioritariamente submetidos ao processo (a não ser que se tenha condições de digitalizar a totalidade do acervo, estando ele organizado). Na sequência, implica na observância das diretrizes já estabelecidas para esse processo e que fazem parte de protocolos demarcados. Contudo, a instituição precisa ter condições de segui-los à risca. Nesse processo, não raro há decisões a serem tomadas de forma a adaptar esses protocolos levando em conta restrições orçamentárias, de infraestrutura tecnológica bem como de recursos humanos. No horizonte, é sempre bom considerar que representantes digitais serão consumidos de forma contextualizada ou não pelos usuários da informação online e, por isso, precisam ser bem qualificados como elementos de representação que são.

¹¹ Ver, a esse respeito o documento de referência *Padrão de metadados de documentos arquivísticos digitais da Fundação Oswaldo Cruz (Manual de aplicação para a fase produção de documentos)*, Rio de Janeiro, FIOCRUZ/SIGDA, 2020. Disponível em: http://www.sigda.fiocruz.br/images/pdf/Manual_Padrao_Metadados_SIGDA_VERSAO_FINAL_JUNHO_2020.pdf.

A TECNOLOGIA DIGITAL COMO FORMADORA DOS DOCUMENTOS FOTOGRAFÍCOS OBJETO DE GESTÃO E DE CUSTÓDIA PERMANENTE

A tecnologia digital, atualmente, é a forma hegemônica de produção de fotografias. Instituições e indivíduos lançam mão dela para o registro de suas vidas, de suas atividades. A facilidade de dispositivos de captura de imagens digitais – celulares, tablets – contribui para uma produção exponencial de imagens desse tipo nas famílias e nas empresas. Nessas últimas, em que pese o investimento na estruturação dos serviços de fotografia visando a uma produção profissional de imagens – aquisição de equipamentos fotográficos sofisticados e de hardware e software para processamento digital – é comum essa produção conviver com capturas realizadas por celulares e tablets. Isso porque a produção fotográfica sempre foi e continua sendo uma produção marcada pela informalidade¹². Essa característica, pouco debatida entre os gestores, me parece central para uma análise sobre gestão e preservação de fotografias nato digitais.

A informalidade como característica da forma de produção de imagens fotográficas, notadamente em instituições, se intensificou com a tecnologia digital, mas não nasceu com dela. Ainda que os processos institucionais de produção de fotografias sejam mais controlados e mais claramente intencionais do que os que regem a produção de registros visuais no ambiente doméstico, mesmo nas organizações a produção fotográfica, via de regra, tem seus mecanismos de produção marcados pela informalidade de procedimentos de registro e controle e pela dispersão – tanto das formas de arquivamento quanto das instâncias produtoras de imagem.

Com isso desejo caracterizar, de forma geral, os processos informais que regem o aparecimento de registros fotográficos em arquivos institucionais e, também, seu acúmulo e guarda. Em empresas que contam com setores estruturados de assessoria de comunicação, muitas vezes nesses espaços as imagens são produzidas e armazenadas. Essa produção pode ser realizada

¹² Uso o termo no sentido da atividade de produção fotográfica não estar submetida à normas e procedimentos definidos e controlados pela instituição. Isso significa uma produção normalmente sem registro sobre origem da demanda pelo serviço – e, portanto, sem responsabilidade produtora definida –, sem controle de fluxo de produção e, conseqüentemente, com pulverização e falta de normatização de formas de arquivamento dos registros resultantes da missão fotográfica.

por contratos com fotógrafos profissionais (por missão fotográfica) ou por produção doméstica, onde o próprio profissional de comunicação é encarregado da produção. Em ambos os casos, começa a ser acumulado um arquivo fotográfico sem bases definidas de gestão documental e de controle precário, em consequência tanto da inexistência de instrumentos e técnicas de gestão quanto do natural despreparo dos assessores de comunicação para cuidar de arquivos. Nas empresas que não possuem um setor de comunicação, as fotografias muitas vezes são produto de contratos com fotógrafos profissionais para registro de eventos. Nesses casos, o resultado da missão fotográfica se constitui em um portfólio de fotografias ou, em casos mais raros, na aquisição também dos negativos. Na era digital, as imagens são transferidas ou remetidas em HDs ou semelhantes. Em todos esses cenários chama a atenção a quebra de paradigma de produção documental preconizada pela arquivologia, aquela que estabelece que os documentos de arquivo têm produção natural, sistemática, e que as séries vão sendo formadas mediante “[...] processo sedimentar.” (CAMARGO; GOULART, 2015, p. 23). A produção de registros fotográficos também impõe desafios à noção de estrutura lógica e funcional dos arquivos como representação direta das funções do produtor (THOMASSEN, 2006, p. 5-16). No caso dos documentos imagéticos, será preciso contornar a escassez de elementos contextuais de produção tipicamente encontrados nos demais documentos de arquivo.

Em que pese haver de fato conexões das imagens produzidas com atividades e funções do produtor, com esse ambiente de produção tão desestruturado e informal não é a toa que os documentos fotográficos careçam de informações contextuais normalmente presentes em outros documentos mais tradicionais de arquivo e que, não raro, estejam armazenados em locais diferentes da maioria da documentação¹³. Apartados tanto da lógica de produção quanto da de guarda, os documentos fotográficos institucionais precisam de formalização na sua produção institucional que auxilie no seu controle e gestão durante todo o seu ciclo de vida.

¹³ Em artigo que apresenta interessante discussão sobre o documento fotográfico institucional na perspectiva de seu papel na organização do conhecimento institucional, os autores desenham formas de produção institucional de fotografias aqui apenas esboçadas. Ver Machado, Semidão, Madio, Martinez-Avila (2019).

Gostaria de discutir o aspecto apontado acima referente às diferentes instâncias de produção fotográfica numa mesma instituição. Tomarei como exemplo a instituição na qual atuo, a Casa de Oswaldo Cruz (COC). Ela tem como objetivos atuar nas atividades de pesquisa, ensino, documentação e divulgação da história da saúde pública e das ciências biomédicas no Brasil. No campo da documentação, é a custodiadora do arquivo histórico da Fundação Oswaldo Cruz, assim como de arquivos pessoais e de outras instituições ligados à área de sua atuação. Emprega fotógrafos que atuam no Departamento de Arquivo. Esse grupo de profissionais sempre esteve presente exercendo as atividades de registro de eventos e produções institucionais, de apoio à consulta ao acervo histórico (fornecendo cópias para usuários) e na consecução de programas de preservação do acervo. Produzem e guardam o arquivo da própria COC, que não se confunde com o acervo histórico, embora faça parte dele como mais um fundo custodiado em caráter permanente após gestão. Em que pese a existência de profissionais que atuam em três frentes de produção de imagens fotográficas, a COC possui arquivos fotográficos em vários de seus Departamentos (como o Museu da Vida e o Departamento de Patrimônio Histórico) além da Assessoria de Comunicação da instituição. Isso significa que existem vários arquivos fotográficos sendo produzidos e acumulados sem contar com normas de gestão documental. Demonstra a forma como as imagens fotográficas vão sendo produzidas diariamente a partir da facilidade de produção e das múltiplas funcionalidades que regem a sua produção. Pode-se alegar que nem todas essas imagens terão valor arquivístico. Mas para calibrar esse valor, é necessário considerá-las arquivo corrente para a necessária avaliação e seleção. Essa dispersão de produção e guarda é um desafio sob a perspectiva da gestão documental.

Na área de gestão de documentos temos tido a oportunidade de contar com boas publicações que buscam direcionar essa atividade sob o estabelecimento de boas práticas, notadamente no ambiente digital, mas não só. Do ponto de vista da gestão documental, e mais especificamente em relação aos documentos fotográficos destacamos a Resolução nº 41

do CONARQ, de 2014¹⁴, que dispõe sobre a inserção dos documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais em programas de gestão de documentos arquivísticos dos órgãos e entidades integrantes do Sistema Nacional de Arquivos - SINAR, visando a sua preservação e acesso. Nela se determina a gestão arquivística de documentos integrando todos os gêneros documentais objeto da resolução – com a sua classificação e avaliação, além do estabelecimento de procedimentos de produção, tramitação e uso –, a aplicação e padronização da descrição desses documentos pela NOBRADE, a implantação de políticas de preservação para essa parcela dos arquivos, a garantia de acesso a esses registros e o seu recolhimento sistemático às instâncias preservadoras.

Do ponto de vista da gestão de documentos digitais, mais recentemente temos a publicação das Recomendações para o tratamento de fotografias digitais no contexto da gestão de documentos, realizada pela Coordenação Geral de Gestão de Documentos do Arquivo Nacional (ARQUIVO NACIONAL, 2020). Esse documento, que aborda o tratamento de fotografias no contexto de gestão de documentos, incluídas as etapas corrente e intermediária, busca orientar a identificação de fotografias com valor arquivístico e a sua inclusão em um programa de gestão de documentos. Nesse sentido, propõe procedimentos para guiar a produção, a manutenção e a destinação desses registros num ambiente de produção institucional. Válido para fotografias analógicas, o documento é também importante especificamente para servir de guia às necessidades de gestão de imagens nato digitais. O documento defende a dimensão orgânica dos registros fotográficos uma vez que são produtos de atividades que também geram outros documentos e, assim, manteriam com esses os vínculos arquivísticos constituintes dos arquivos. Faltaria identificá-las e incluí-las no programa de gestão de documentos da instituição. O termo inclusão é central para exemplificar nosso argumento da falta de formalidade de produção e de guarda, aspectos que tem grande papel na

¹⁴ Disponível em: <https://www.gov.br/conarq/pt-br/legislacao-arquivistica/resolucoes-do-conarq/resolucao-no-41-de-9-de-dezembro-de-2014>. Ver também a Resolução nº 44, de 2020 que altera a redação de alguns pontos da Resolução nº 41, notadamente em relação à etapa de eliminação de documentos. Disponível em: <https://www.gov.br/conarq/pt-br/legislacao-arquivistica/resolucoes-do-conarq/resolucao-no-44-de-14-de-fevereiro-de-2020>.

descontextualização desses registros face às atividades e ações do produtor e, sobretudo, no vínculo com documentos produzidos pela mesma ação.

O documento acerta ao apontar alguns procedimentos que podem auxiliar a contornar esse modo de produção que nos parece ser constitutivo das imagens fotográficas. Um deles é a realização de um mapeamento de atividades e de processos e fluxos de trabalho, assim como de competências no decorrer das quais fotografias são produzidas. Esse desenho é fundamental para facilitar a inclusão das imagens na gestão, na medida em que as conexões desses documentos com as lógicas do produtor podem ser percebidas e, a partir de uma classificação correta, a sua manutenção torna-se orgânica e controlada. Identificar e controlar esses registros são os procedimentos básicos para seu arquivamento desde o seu nascimento.

O documento se estrutura nas etapas pelas quais uma fotografia institucional é submetida em sua trajetória documental. Busca orientar no registro e controle das etapas de produção das imagens fotográficas. Recomenda o uso de uma pauta fotográfica, registro das informações essenciais que deram origem à uma missão fotográfica para cobertura de evento. Já em relação à produção de imagens que participam de ações que geram outros tipos documentais (como relatórios, laudos, notas técnicas etc) o documento não orienta no mesmo sentido de registro que a existência de uma pauta assegura. Penso ser necessário uma maneira de formalizar a produção de qualquer registro fotográfico, ou por uma pauta de cobertura de eventos ou mesmo por uma ordem de serviço¹⁵, na qual fiquem evidenciados a origem da demanda pelas imagens (produtor institucional), os objetivos, data e autoria, entre outras informações consideradas relevantes. No caso de uma instituição que possua instância de produção fotográfica profissional, a ordem de serviço formaliza a produção fotográfica gerando registros que asseguram tanto o contexto de produção quanto os significados de uso e circuito da imagem. Nas atividades científicas, por exemplo, nem todas as imagens que participam

¹⁵ Uma ordem de serviço é um documento que formaliza o serviço a ser prestado para um cliente e serve como ponto de partida para a organização do trabalho. Podem ali constar o nome do cliente, o nome do funcionário que vai prestar o serviço, as atividades que deverão ser executadas, observações, data da solicitação, data da execução etc. De acordo com Camargo; Goulart (2007, p. 204), é “um instrumento mediante o qual se passam, a órgãos subordinados da administração, instruções pormenorizadas para a execução de serviços”.

de uma atividade são vinculadas de forma inequívoca a um documento, como no caso dos relatórios. Elas podem estar presentes em várias fases do trabalho científico e integrantes de vários documentos. Fotografias são encontradas em laboratórios, por exemplo, vinculadas de forma precária a inscrições em cadernos, em papéis soltos e em outros contextos. Portanto, além das imagens resultantes de cobertura de eventos e daquelas integrantes de outras espécies documentais, chamamos a atenção para uma variedade de situações nas quais fotografias estão presentes sem, contudo, apresentar mais dados de produção. Para essas, um controle desde a produção, com metadados registrados e associados a cada imagem pode ser uma conduta diferenciadora para um contexto de gestão institucional de registros fotográficos.

O documento do Arquivo Nacional também ressalta a necessidade de uma primeira triagem das imagens logo após a sua produção, ainda pelo fotógrafo e seguindo critérios técnicos; em seguida, aponta a necessária avaliação por parte do demandante da missão fotográfica visando nova triagem de forma a permanecer as imagens representativas do evento ou missão, considerando o exponencial volume de imagens digitais que pode ser gerado em poucas horas de cobertura.

A produção por celulares, que denota informalidade ou falta de instância profissional de produção, é também citada e deve ser submetida aos mesmos parâmetros de identificação e registro. Uma ideia é elaborar um protocolo de produção individual de fotografias institucionais no qual estejam contidas diretrizes de padrões mínimos para uma isonomia de qualidade de produção nesses casos, além de apontar os fluxos de encaminhamento desses registros se o desejo for o de essas imagens entrarem no circuito formal documental da instituição.

Outros elementos estão previstos nas recomendações: equipamentos, formato de arquivo, metadados, aspectos legais a observar, organização, ambiente de manutenção e preservação, além da destinação (com eliminação) dos documentos. Por todos os motivos trata-se de documento oportuno e de extrema utilidade pois ilumina os cantos sombrios e esquecidos nos quais os documentos fotográficos vêm sendo produzidos e mantidos, ao largo dos conjuntos documentais mais tradicionais dos

arquivos. Mas as instituições, ainda assim, precisarão estabelecer seus planos de ação em relação à sua cultura de produção documental e tomar decisões visando a estabelecer, elas próprias, padrões e instrumentos de gestão específicos.

Na COC, a experiência com uma instância profissional de produção fotográfica (fotógrafos atuantes no Departamento de Arquivo) não foi acompanhada pela formalização dessas demandas pelo serviço de fotógrafos. Portanto, a ideia de implantação de ordem de serviço para registrar e, dessa forma, formalizar as demandas por produção fotográfica com função documental na instituição tem sido debatida com vistas à sua implantação. Além disso, o manual de metadados, recentemente publicado¹⁶ também é outro instrumento fundamental à gestão das fotografias nato digitais. Esse manual prevê os campos de metadados técnicos e descritivos para documentos textuais, fotográficos, sonoros e audiovisuais produzidos em toda a instituição. Os metadados técnicos, gerados pela máquina de forma automática e encapsulados nos arquivos de imagem produzidos, asseguram a fidedignidade do registro e devem acompanhá-lo; os metadados descritivos são indispensáveis para assegurar as informações de contexto e de conteúdo e forma documental. A ideia do manual é servir para qualquer produtor institucional de fotografias, de modo que esses documentos não se apresentem mais desprovidos de informações que auxiliem na sua avaliação e gestão documental, da produção à preservação permanente, conferindo confiabilidade aos registros.

Recentemente a Fiocruz teve aprovados pelo Arquivo Nacional dois instrumentos centrais para gestão de documentos, o Código de Classificação de Documentos das Atividades Fim da Fiocruz¹⁷ e a Tabela de Temporalidade de Documentos¹⁸. Outro passo importante é a inclusão dos documentos fotográficos no CCD e na TTD da instituição. Parece óbvio apontar esta necessidade, mas a tarefa está longe de ser trivial. Incluir os documentos fotográficos num CDD implica o profundo entendimento de

¹⁶ Ver nota 10.

¹⁷ Disponível em: http://www.sigda.fiocruz.br/images/pdf/Codigo_de_classificacao_de_documentos_de_arquivo_da_Fiocruz_MEIO_FIM_dez2018.pdf.

¹⁸ Disponível em: http://www.sigda.fiocruz.br/images/pdf/TTD_PARA_ATIVIDADES_FIM_DA_FUNDACAO_OSVALDO_CRUZ.pdf.

suas funcionalidades em relação às atividades desenvolvidas, o mapeamento das inúmeras formas pelas quais o documento fotográfico vai sendo recontextualizado em cada novo uso e a visão de que as fotografias são muito mais maleáveis à uma categorização do que os documentos textuais. O exercício dessa inclusão será pedagógico ao aprendizado das razões da existência e dos usos dos documentos fotográficos institucionais.

Para além dos instrumentos essenciais de gestão de documentos, a COC tem atuado na produção de uma série de documentos normativos para servirem como diretrizes institucionais em áreas de sua competência como preservação de acervos. Fruto de discussões por instâncias de trabalho constituídas, esses documentos – alguns matriciais e chamados de Políticas e outros desenvolvidos para dimensões específicas de atuação, chamados de Programas – valem ser conhecidos e debatidos¹⁹, embora fujam ao escopo da reflexão aqui proposta.

Mais recentemente a Fiocruz publicou o Programa de Preservação Digital de Acervos da Fiocruz (FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ, 2020), fruto de discussão entre algumas de suas unidades envolvidas com gestão de acervos. Segundo o documento de referência são estabelecidas “[...] diretrizes para a constituição da infraestrutura física e lógica para o armazenamento de documentos digitais a longo prazo e de um sistema informatizado para preservação dos acervos digitais, bem como orienta a criação de planos de preservação digital específicos para os diferentes acervos.” (FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ, 2020, p. 6). Considerando o caráter abrangente de que se reveste uma iniciativa de preservação digital – que precisa ser planejada, estruturada e registrada, de modo a ser rastreável e controlada – o documento objetiva “[...] apresentar um conjunto de orientações e procedimentos técnicos relevantes para as ações de preservação dos objetos digitais nos acervos da Fiocruz, no intuito de sistematizar, documentar e padronizar o desenvolvimento de planos de preservação digital específicos para esses acervos.” (FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ, 2020, p. 10). O documento busca contemplar tanto os documentos nascidos digitalmente

¹⁹ São eles: Política de Preservação e Gestão de Acervos Culturais das Ciências e da Saúde; Programa de Incorporação de Acervos; Programa de Tratamento Técnico de Acervos; Programa de Conservação e Restauração de Acervos; Programa de Difusão Cultural; Política de Indexação dos Acervos da COC. Todos disponíveis em <http://www.coc.fiocruz.br/index.php/pt/patrimonio-cultural/politica-de-preservacao-e-gestao-de-acervos>.

quanto os representantes digitais oriundos de programas de digitalização de acervos físicos. Assim, seu conteúdo e estrutura se dedicam a tratar dos princípios básicos que regem essa preservação digital – como o modelo de referência para a arquitetura de dados e dos aspectos operacionais dos sistemas de gestão da preservação digital –, os formatos de arquivo; os modelos de metadados; as estratégias de preservação, os sistemas de gestão e as etapas de preservação e a gestão de riscos. Custos e financiamentos devem estar presentes no planejamento de preservação digital, além das necessárias redes de cooperação e das revisões sistemáticas do próprio plano visando análise e ajustes de rumo.

A operacionalização do Programa para cada acervo ou cada realidade institucional (no caso da Fiocruz, em cada uma de suas unidades técnico-científicas) será variada e precisará contar com programas de preservação específicos, validados por instâncias competentes.

Todos esses exemplos nos mostram a importância de elaboração de um pensamento e de formas de enfrentamento sobre o desafio da gestão de documentos digitais – e os fotográficos aí incluídos – nas instituições. Num nível de contexto macro institucional esses documentos de referência delineiam os horizontes a partir dos quais qualquer ação específica deve estar apoiada e referenciada. Mas as opções e escolhas no nível pragmático da gestão documental se faz sob o escrutínio do produtor, gestor e/ou preservador.

Assim, a aplicação desses instrumentos em arquivos fotográficos, como apontamos, produzidos de forma dispersa e acumulados sem uma lógica orientadora se constitui em desafio enorme à aplicação tanto de uma atividade de gestão quanto de uma iniciativa de preservação digital. Torna-se necessário a elaboração de um diagnóstico da situação de produção fotográfica institucional, na localização dos vários produtores de arquivos fotográficos e a implantação de medidas de normatização e controle dessa produção com base em ferramentas de gestão. É fundamental o mapeamento das atividades geradoras de imagem fotográfica, o planejamento e o acompanhamento dessa produção, do seu fluxo e da gestão desses documentos fotográficos.

O acompanhamento da produção fotográfica digital deverá se dar em etapas fundamentais: no nascedouro, origem institucional da produção com código de classificação; em seguida, avaliação inicial das imagens que, da câmera de captura serão de fato arquivadas pela primeira vez (avaliação técnica pelo fotógrafo); avaliação pelo produtor institucional (quem demandou pelo serviço de registro fotográfico); inclusão de metadados descritivos e técnicos com seu controle; e, no tempo, proceder às avaliações necessárias até seu encaminhamento ao arquivo permanente.

Chamamos a atenção para o incontornável aspecto da avaliação de fotografias e sua seleção visando a preservação a médio e longo prazo. Assunto historicamente tabu para gestores de arquivos permanentes, a avaliação e descarte de imagens semelhantes feitas em série nas instituições deve ser implementada, antecedida por estudo e discussão de critérios bem estabelecidos e por consenso entre as partes envolvidas. Um grupo de trabalho de avaliação integrado por arquivistas/documentalistas, historiadores, administradores e fotógrafos, todos com vínculo institucional, é uma boa alternativa. Se na era analógica já se podia defender essa avaliação, na era digital ela é absolutamente central.

À GUIA DE CONCLUSÃO

Iniciei esta reflexão com uma pergunta que me serviria de guia: o que mudou nos acervos fotográficos e na sua gestão com a nova era digital? Se não a responderei de forma completa, ao menos me posiciono em relação às dúvidas que enseja. É inegável as profundas mudanças nas formas de produção de fotografias e, por conseguinte, nas suas formas de manutenção. Em que pese esse horizonte de transformações, eu ousaria afirmar que, na essência, as necessidades centrais de tratamento técnico de acervos fotográficos se mantém – seja em um ambiente analógico ou em um ambiente digital de gestão e preservação de fotografias como documentos a serem mantidos no tempo.

Como salientou Heymann (2012, p. 50), citada no início do texto, nós estamos também sendo transformados por essas novas formas tecnológicas, nas nossas formas de ver os fenômenos e nas nossas práticas

sobre esses fenômenos. Talvez um dos maiores legados que poderão ser imputados à revolução da tecnologia digital em relação à forma com que interagimos com os documentos fotográficos nos arquivos será a absoluta necessidade de rastrear as imagens digitais desde o seu nascimento. Isso sempre foi necessário, mas igualmente negligenciado e parcialmente ofuscado pelo brilho da identificação do conteúdo da imagem fotográfica. Atualmente, contudo, é imperativo, sob pena de perdermos os arquivos fotográficos para o futuro.

Esse legado imposto pela era digital no tratamento das fotografias nato digitais acarretará em algumas boas consequências. Em primeiro lugar, em fotografias ancoradas nos seus contextos de produção institucional. Em segundo lugar, arquivos fotográficos avaliados e selecionados de forma a representarem as atividades e funções do produtor sem redundâncias e com menores custos de gestão. Em terceiro lugar, documentos fotográficos melhor identificados. O resultado será arquivos fotográficos mais organicamente incluídos no quadro geral de uma produção documental.

Dito de outra forma, os registros fotográficos numa instituição são produzidos por necessidades geradas pelas funções e atividades cotidianamente executadas. São documentos que se diferem dos tradicionais de arquivos principalmente na forma de sua produção e de sua acumulação e guarda, dado o caráter informal pelo qual vem sendo produzidos. Se não forem controlados do nascedouro e rastreados no seu ciclo documental, apresentarão lacunas importantes em relação a dados contextuais, sejam eles tecnológicos, de conteúdo, de gênese documental. Se a rastreabilidade é uma dimensão fundamental à gestão e à preservação digital, ela sempre esteve presente para a organização de fotografias. Nesse sentido, talvez as obrigações impostas pela tecnologia digital de produção de imagens tenham vindo para definitivamente mudar o curso das culturas institucionais nas formas de produzir e manter arquivos fotográficos autênticos, confiáveis e íntegros.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Jorge Phelipe Lira de. **Existir em bits**: arquivos pessoais nato-digitais e seus desafios à teoria arquivística. São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo, 2018.
- ARQUIVO NACIONAL. COORDENAÇÃO-GERAL DE GESTÃO DE DOCUMENTOS. **Recomendações para o tratamento de fotografias digitais no contexto da gestão de documentos**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2020. (Série Recomendações para gestão de documentos nos órgãos e entidades do Poder Executivo Federal, 5). Disponível em: <https://www.gov.br/arquivonacional/pt-br/centrais-de-conteudo-old/recomendacao-05-2020-a-pdf>. Acesso em: 20 fev. 2021.
- BEIGUELMAN, Giselle. Deep Nostalgia e o falseamento profundo da história pelas IAs. **Revista Zum**, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://revistazum.com.br/colunistas/deep-nostalgia/>. 14 abr. 2021.
- CAMARGO, Ana Maria; GOULART, Silvana. **Tempo e circunstância**: a abordagem contextual dos arquivos pessoais. São Paulo: Instituto Fernando Henrique Cardoso, 2007.
- CAMARGO, Ana Maria; GOULART, Silvana. **Centro de memória**: uma proposta de definição. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.
- CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS. CONARQ. **Recomendações para digitalização de documentos arquivísticos permanentes**. Brasília, DF, 2010. Disponível em: http://conarq.gov.br/images/publicacoes_textos/Recomendacoes_digitalizacao_completa.pdf. 4 abr. 2021.
- CONWAY, Paul. Traces and transformations: the case for the archival nature os digital surrogates. *In*: Oliveira, Lucia Maria Velloso de; Silva, Maria Celina Soares de Mello (org.). **Diferentes olhares sobre os arquivos online**: digitalização, memória e acesso. Rio de Janeiro: Associação dos Arquivistas Brasileiros, 2013. p. 13-30.
- CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTENPORÂNEA DO BRASIL. **Metodologia de organização de arquivos pessoais**: a experiência do Cpdoc/CPDOC. 4. ed. revista e atualizada. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ. **Programa de Preservação Digital de Acervos da Fiocruz/Fundação Oswaldo Cruz**. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2020. 33 p. Disponível em: <https://www.arca.fiocruz.br/handle/icict/44220>. Acesso em: 4 mar. 2021.
- FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ. SISTEMA DE GESTÃO DE DOCUMENTOS E ARQUIVOS (Sigda). **Padrão de metadados de documentos arquivísticos digitais da Fundação Oswaldo Cruz**: manual de aplicação para a fase produção de documentos. Rio de Janeiro: FIOCRUZ/COC, 2020.

HEYMANN, Luciana Quillet. Documentos express: desafios e riscos do acesso online a documentos de arquivo. **Arquivo & Administração**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 49-64, jul./dez. 2012.

LOBO, Lucia Lahmeyer. Avaliação e seleção de fotografias. **Arquivo & Administração**, Rio de Janeiro, v. 10-14, n. 1, abr. 1982/ago 1986, p. 34-40.

MACHADO, Bruno Henrique; SEMIDÃO, Rafael Aparecido Moron; MADIO Telma Campanha de Carvalho; MARTÍNEZ-ÁVILA, Daniel. A fotografia institucional na organização do conhecimento arquivístico: compreendendo o processo de evidencição documental como parâmetro de organização. **Informação & Informação**, Londrina, v. 24, p. 183-206, 2019.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A fotografia como documento – Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico. **Tempo**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 14, p. 131-151, jan./jun. 2003.

MUSTARDO, Peter; KENNEDY, Nora. **Preservação de fotografias**: métodos básicos de salvar suas coleções. Coordenação de Ingrid Beck; tradução de Olga de Souza Marder. Rio de Janeiro: Projeto conservação preventiva em bibliotecas e arquivos: Arquivo Nacional, 1997. 16 p.

OLIVEIRA, Lucia Maria Velloso de; SILVA, Maria Celina Soares de Mello (org.). **Diferentes olhares sobre os arquivos online**: digitalização, memória e acesso. Rio de Janeiro: Associação dos Arquivistas Brasileiros, 2013.

RONDINELLI, Rosely Curi. **O documento arquivístico ante a realidade digital**: uma revisão conceitual necessária. Rio de Janeiro: FGV, 2013. 280 p.

AUTENTICIDADE E VERACIDADE NO REGISTRO FOTOGRÁFICO DO *SUICIDIOCÍDIO* DE VLADIMIR HERZOG^{1*}

*André Porto Ancona LOPEZ*²

1. ARQUIVO COMO PROVA

A autenticidade e a veracidade relacionam-se diretamente ao conceito de arquivo. Remontando a história dos arquivos verifica-se que esta palavra se remete ao grego clássico *archeion* (ἀρχεῖον), que era o local onde se guardavam aqueles documentos que tinham a capacidade de manter operativa a sociedade, tal como ela estava funcionando. Eram documentos sobretudo ligados à manutenção e à definição de direitos, deveres, posses, propriedades, títulos e outras coisas similares. Havia uma pessoa específica encarregada de cuidar do *archeion*, denominada *archon* (ἄρχων). Em um paralelo simplista e instrumental da história grega com

¹ Texto resultante de aulas proferidas para o curso de Graduação em Arquivologia da UnB entre maio e junho de 2021, posteriormente editadas em vídeo (<https://www.youtube.com/playlist?list=PLS9g4ye9Tn4g49EyOdMdBSUH1z1vniWq9>), cuja transcrição feita por Douglas Francisco Cruz Paiva serviu de base para o texto atual. Agradece-se à Mariana Avramo pela leitura do manuscrito preliminar.

² Professor da UnB, membro do Photographical Archival and Audiovisual Group do Conselho Internacional de Arquivos, currículo <http://apalopez.info/cv> e-mail: apalopez@gmail.com.

os tempos atuais, essa instituição seria, *grosso modo*, o equivalente ao atual Supremo Tribunal de Justiça, no sentido de resguardar os direitos mais essenciais, expressos, sobretudo pela Constituição Nacional, onde estão as regras que permitem que a sociedade siga funcionando. No entanto esse paralelo não pode estar restrito ao poder judiciário, posto que há em outras esferas institucionais uma série de regras, direitos, deveres e outros elementos que dizem respeito à normatização das relações entre os cidadãos e suas interações com o Estado. Cabe lembrar que a atual divisão em três poderes surge com a Revolução Francesa, quando se inaugura, em uma perspectiva esquemático-instrumental, a Idade Moderna.

Não se trata aqui de tentar precisar esse conceito anterior de arquivo e nem de buscar uma aproximação, por similaridade ou paralelismo, com os tempos atuais. Busca-se, simplesmente entender, instrumentalmente, características básicas desse tipo instituição, especialmente no que tange a um local de guarda de documentos com finalidades probatórias, além de demarcar que tal acepção remonta à Antiguidade. Diferente do que se pode encontrar em alguns manuais de vulgarização do conhecimento arquivístico, o conceito de arquivo, como salvaguarda probatória do Estado e, por extensão das relações sociais, é bastante anterior ao século XIX. Não obstante, é no Século dos Estados Nacionais que essa acepção transcende os aspectos meramente técnicos, com a formulação conceitual do princípio da proveniência, em 1841, fundando as bases conceituais da disciplina arquivística, calcada em uma prática secular.

Aquele arquivo da Antiguidade — que além de representar uma atividade específica do Estado, também demandava uma pessoa responsável a sua gestão —, cujo objetivo era a guarda sistemática de documentos com capacidades probatórias, construiu também um jargão técnico, que se refletia no mobiliário específico para o armazenamento documental. Na mesma família das palavras *archeion* e *archon* está o ibérico “arca”, que também se vincula ao termo lusitano “arquivo” e ao castelhano “*archivo*”. Dito de outro modo, à noção do local e da instituição *archeion*, ao magistrado responsável por isso, o *archon*, somou-se a ideia de um mobiliário próprio, de um espaço adequado, para guarda dos documentos: a “arca”.

Em Toledo, na Espanha, a importância do mobiliário específico se torna evidente quando se observa, em meados do século XVI, a construção de uma arca mais elaborada, denominada Arquivo Secreto, especialmente destinada ao armazenamento desses documentos, com a máxima segurança.

Figuras 1 e 2: “Arquivo Secreto”, arca do Arquivo Municipal de Toledo (Espanha), séc. XVI



Foto: Apalopez (2013).

Não se trata da segurança hodierna, relacionada à conservação e à preservação. Eram soluções para evitar que os documentos fossem roubados, adulterados, e/ou consultados sem o devido conhecimento, sem a devida autorização, de seu responsável. O móvel Arquivo Secreto, de Toledo é recoberto com chapas de ferro, e tem seis vigorosos ferrolhos. Seu interior é bastante funcional, apresentando divisões com gavetas — e os respectivos identificadores de seu conteúdo —, além de uma bancada retrátil e armários na parte inferior.

A existência dos documentos de arquivo, que está inicialmente ligada ao valor de prova, se relaciona à sua função administrativa imediata. Em Arquivologia, esse termo inicial vai ser conceituado como valor primário (o primeiro elemento), aquilo que levou à criação do documento como documento de arquivo. Por exemplo, em um documento que garanta direitos de propriedade de um imóvel a uma pessoa, a função administrativa imediata seria registrar que o proprietário — seja por compra, doação, ou herança — passou a ter direitos sobre o bem. A função administrativa

imediate corresponde à fase corrente, isto é: o momento no qual o documento continua dando apoio direto à execução das ações por seu titular: nessa situação hipotética, enquanto a pessoa continuar proprietária.

A perda dos direitos sobre o bem, a partir do momento em que, por exemplo, ele seja vendido não anulará a necessidade de provar que, em momento anterior, o imóvel era de propriedade daquela pessoa e que o dinheiro resultante da venda foi aplicado na aquisição de outro bem, já que, eventualmente o Estado poderá questionar a transação, quanto a origem dos recursos para a aquisição do segundo bem. Por tal razão, o comprovante da venda do primeiro imóvel irá se converter em uma prova eventual — somente acionada caso haja algum questionamento posterior — tornando-se um documento da fase precaucional, o, que, em Arquivologia, é conceituado como documento de segunda idade, ou documento do arquivo intermediário. É um documento cujo uso é eventual, e somente ocorrerá quando houver uma demanda específica para que se prove direitos e ações anteriores³. Os documentos da primeira idade (fase corrente) colaboraram na consecução dessas ações, enquanto os de segunda idade têm sua utilização dependente de uma eventual necessidade de prova.

A necessidade de prova, mesmo após a consecução da ação, vai provocar que os documentos do *archeion* — e da *arca* também — sejam cada vez mais numerosos. No exemplo imobiliário é necessário o documento da venda do primeiro imóvel prova que a aquisição do segundo foi lícita. Além dos documentos de compra e venda de todos os imóveis deve-se conservar também os registros de propriedade. Aquele arquivo pessoal, no tocante à propriedade, passou de um único documento para quatro, por conta da capacidade contínua — e da necessidade eventual — de prova. Ao longo do tempo, os arquivos tendem a se responsabilizar por mais e mais documentos. Em períodos mais antigos, à acumulação crescente era mais problemática, já que não havia uma sistematização tão eficiente quanto a proporcionada pelos sistemas hodiernos de avaliação⁴.

³ Em uma analogia menos arquivística, pode-se dizer o documento de segunda idade equivale a manter em um carro o estepe e as demais ferramentas para proceder à troca de um pneu, em caso de necessidade.

⁴ Para evitar que a acumulação seja infinita e, portando sem condições de gestão, foram criados critérios e práticas de avaliação e de seleção documental, cuja explanação excede os objetivos deste texto. Ver, por exemplo, Duranti (1994).

Decorre daí outra palavra associada, comumente aos arquivos: “arcaico”, que tem a mesma raiz etimológica de arca, ligando-se, portando a *archeion* e a *archon*. O acúmulo constante dos documentos de arquivo transformará o sentido de arcaico, que deixará de estar relacionado com seu lugar de armazenamento, para significar velharia. No exemplo da transação imobiliária, cabe ainda imaginar que o registro dos direitos e deveres do imóvel não se restringe ao proprietário atual, ou aos seus futuros proprietários. O direito àquela propriedade — e aos direitos dela decorrente — dever ser resguardado pelo *archon*, em uma continuidade temporal que multiplica indefinidamente os documentos. Enquanto o imóvel existir o Estado necessitará guardar continuamente todos os registros que indicam os direitos de posse e de propriedade, não importando a frequência das transações, independentemente da quantidade de transferências realizadas, em qualquer momento.

2 HISTÓRIA E DOCUMENTOS DE ARQUIVO

A ideia de arcaico acabou resultando no senso comum, equivocadamente, de que o arquivo é um conjunto de papéis velhos e desorganizados. O adjetivo *arcaico*, em sua origem, não tem uma conotação depreciativa, porém uma acepção de antiguidade positiva, dada pela continuidade probatória. A distinção dos usos dos documentos, de sua capacidade — e necessidade — de prova, e de sua guarda contínua ao longo do tempo, dá origem a uma terceira idade, que costumou-se nomear, desde o final do século XIX até o final do século XX, de “arquivo histórico”. Esse sentido tem sido, desde os anos 1990, revisto com uma denominação mais atual, chamando de “arquivos de terceira idade” ou, também, de “arquivos permanentes”, aos documentos que não mais têm necessidade de prova.

Se, no exemplo hipotético, o imóvel fosse demolido para dar lugar a uma nova avenida, não haveria mais a necessidade de provar sua propriedade, dada sua inexistência. No entanto, o processo de urbanização e de transformação da sociedade, que muitas vezes é registrado em fotografia, pode ter a sua análise enriquecida com o estudo dos documentos que atestam, sob a ótica do Estado, as diversas titularidades e usos dos imóveis,

assim como as formas pelas quais essas modificações foram ocorrendo. A preservação permanente dos registros, alimenta a história, mas também, em teoria⁵, serve à sociedade como um todo; possibilita diversos tipos de uso, por um período Indefinido. Esse motivo levou à transformação conceitual do termo “arquivo histórico” para “arquivo permanente”. Com o término da vigência (característica da fase corrente) e a ausência da necessidade (ou desejo) de prova (típica da fase intermediária), esse documento perderia a sua função como documento de arquivo, exceto se houvesse algum outro interesse, que extrapolasse a ação probatória. Geralmente esse tipo de interesse liga-se à história, mas também pode ser vinculado aos anseios da coletividade. O corolário disso é o acesso à informação, a qual, de interesse histórico e social, que transcende à prova, está contida nos documentos, sendo necessário, portanto, viabilizar a consulta deles. O acesso à informação é a garantia de que os arquivos permanentes possam, de fato, servir à sociedade⁶.

Para melhor compreender o conceito de “história” aí imbuído, faz-se necessário remontar à reforma ortográfica brasileira na Língua Portuguesa, de 1971, que eliminou a distinção que havia entre história com “h” e estória com “e” minúsculo. Quando escrita com a inicial maiúscula representaria a disciplina, e se escrita em minúsculo representaria o conjunto dos fatos passados de uma sociedade; a estória com “e” representaria uma ficção. A frase “A História do Brasil estuda a história do regime militar pós-1964”, exemplifica a diferença entre a disciplina e os fatos por ela estudados. Na acepção fictícia, pode-se dizer, por exemplo que “antigamente as estórias de ninar traziam personagens do folclore brasileiro”. Essa estória de ninar seria grafada, antes da reforma ortográfica, com “e” minúsculo.

Outra distinção importante, responsável pela mudança na nomenclatura de “arquivo histórico” para “arquivo permanente”, é a ampliação de possibilidades de pensar, de entender e de estudar a história. Não se trata mais, como muitas vezes no passado foi tentado — sobretudo em regimes autoritários —, de se fazer uma narrativa de

⁵ A potencialidade está anotada em função de, historicamente, haver uma péssima e deficiente cultura de organização de arquivos no país.

⁶ Esse tema foi melhor aprofundado em texto anterior; ver Lopez (2011).

grandes feitos políticos — a conhecida “história oficial” — que, quase que automaticamente, saíria dos fatos descritos nos documentos de arquivo. Caberia ao historiador “oficial” selecionar os documentos que amparassem a narrativa desejada — sempre pensada a partir de feitos heroicos, que redundaram na conjuntura específica, na qual essa história está sendo escrita — e repetir trechos ou reproduzir os documentos, no intuito de corroborar a versão divulgada. Aprofundando o potencial explicativo do exemplo hipotético do imóvel, deve-se supor que ele fora demolido em função de uma ampliação urbanística, levada a cabo em uma data celebrativa⁷, construindo uma ampla avenida em seu lugar. Esse dado, se fosse real, não seria interpretativo e poderia ser extraído diretamente do próprio documento de arquivo. Não obstante essa informação, descontextualizada das demais relações da sociedade, não poderia ser chamada de história, estando muito mais próximo de uma possibilidade de narrativa factual. Em uma perspectiva direcionada pela História-problema, pode-se entender que, naquela data hipotética, o avanço da desigualdade social provocou que famílias de menor poder aquisitivo se deslocassem para setores mais periféricos da cidade. A expansão econômica do capitalismo — e dos altos custos Imobiliários — poderia haver estimulado que as empresas, e as fábricas, também se deslocassem até a periferia, inclusive porque ali estaria a mão de obra adequada e mais econômica — sob a ótica do empresário — para o aquele tipo de trabalho. Também se poderia especular que aquela evolução criou a necessidade de corredores de trânsito mais dinâmicos, urbanisticamente maiores entre essa área anterior e o setor periférico para onde as indústrias se deslocaram. A História-problema analisaria que tal transformação na concentração de renda ocasionou a demolição de antigas moradias, mais econômicas, para a construção de avenidas mais modernas. A “História Oficial”, se limitaria a narrar os mesmos fatos, a partir dos documentos de arquivo, sem traçar quaisquer ilações com as transformações sociais. A História-problema parte dos mesmos fatos e documentos, porém não exclusivamente, para buscar entender uma desigualdade social provocada pelo avanço do capitalismo com consequências para a população economicamente mais vulnerável, que não apenas perdeu a sua

⁷ A cidade de São Paulo, por exemplo realizou uma série de reformas e eventos para a comemoração de seus 200 anos de fundação, com ações que foram planejadas anos antes daquela data.

moradia como também teve que passar a viver em uma área mais periférica da cidade, sendo alijada do espaço de maior relevo decisório da cidade.

A ampliação conceitual da história também provoca a transformação terminológica do arquivo histórico em arquivo permanente, com implicações diretas no uso dos documentos de arquivo⁸. O arquivo intermediário, além de comprovar, quando acionado, ações passadas, alimenta a narrativa oficial. A História-problema é pautada a partir de uma perspectiva de interpretação ampla da sociedade, porém não exclusivamente histórica. O exemplo hipotético da desapropriação para a construção de uma avenida também poderia ser estudado sob a ótica da Economia, do Urbanismo, da Sociologia, da Política, e de muitas outras áreas, além da História. Tal tipo de abordagem somente é possível porque o conjunto de documentos arquivísticos utilizados — e de outras fontes de pesquisa — excedem aquela necessidade primária (ou desejo) de prova. O usuário típico dos documentos de terceira idade (ou documentos permanentes) é justamente o cidadão — incluindo o historiador —; uma pessoa interessada na compreensão do significado deles em relação à sociedade, transcendendo a preocupação de construir uma narrativa de fatos oficiais.

3. AUTENTICIDADE E VERACIDADE DOS DOCUMENTOS DE ARQUIVO

O documento para ser considerado arquivístico, além de ter seu vínculo direto com a prova da atividade que o gerou, tem uma característica bastante peculiar, que é a autenticidade; ou seja: ele tem que efetivamente ser aquilo que ele alega ser. O registro da transação Imobiliária aqui exemplificada, teria que ser efetivamente o registro daquela ação; isto é: as pessoas mencionadas como vendedora e compradora, efetivamente, teriam que haver desempenhado tais papéis. A garantia de que essas funções foram devidamente realizadas — pelos interessados ou por quem de direito — seria comprovada com a participação de outros sujeitos na transação, os quais, igualmente estariam registrados no documento (testemunhas e o pessoal do cartório). Um exemplo, muito comum no Brasil, infelizmente,

⁸ As relações entre história e arquivo estão didaticamente explanadas em material anterior de ensino à distância; ver: Lopez (2005).

é a grilagem de terras, que é o roubo de propriedades rurais por meio da falsificação de documentos oficiais. Cria-se, por exemplo, um documento não autêntico, no qual uma pessoa é indicada como compradora (ou herdeira) de uma porção de terra que não lhe corresponde, em uma transação fictícia. Trata-se de falsificação de documento oficial, uma vez que os fatos não correspondem à realidade: a transação nunca ocorreu, os personagens responsáveis por garantir a autenticidade do documento nunca existiram, ou nunca estiveram presentes com a capacidade administrativa de atestar juridicamente (ou cartorialmente) o ocorrido. Nesse caso, a principal falsificação é a da autenticidade, mesmo que o documento tenha absoluta similaridade com um documento legal, já que seus emissores não possuíam a capacidade legal para a geração⁹. De posse da falsificação, que indica inveridicamente um determinado cartório, como local da transação, o interessado promove o seu registro em um outro cartório, mais distante, e em cidade maior. “Misteriosamente”, então, o primeiro cartório, ou apenas seu arquivo, pega fogo. Deste modo, a certidão falsa perde a capacidade de ter a sua autenticidade contestada, já que o suposto livro de registro não mais existe. Esse documento, agora, se passa por um documento oficial e o grileiro, então promove seu registro em um novo cartório como uma segunda via, que passa a ter valor legal com a “autenticação” do novo cartório¹⁰. Uma transação de compra e venda de imóvel somente será autêntica se a transação realmente tiver acontecido, da forma como ela foi descrita, naquele exato cartório, e diante de todas as pessoas (ou seus respectivos procuradores), da maneira com a qual aquele documento indica que as coisas se deram.

O documento de arquivo, por conta de refletir uma transação efetiva, sempre é autêntico porque, em havendo qualquer possibilidade de que aquilo não tivesse acontecido, ele jamais poderá ser considerado um documento de arquivo. Caso seja, se tratará de fraude que, quando (e se) descoberta, deverá imputar sanções aos responsáveis pelo dolo.

⁹ Para obter maior similitude com um documento legal, busca-se usar o mesmo tipo de papel e de tinta, bem como carimbos, selos e assinaturas o mais parecido possível com os oficiais para uma transação que nunca houve. O termo grilagem vem do uso de grilos para forçar o desgaste do papel, como se ele fora mais antigo.

¹⁰ Atualmente, com a criação de um cadastro nacional de propriedades, esse tipo de golpe tem se tornado mais complexo, porém menos frequente.

Infelizmente, no Brasil, esse tipo de embuste é bastante usual e a punição dos infratores raramente se verifica. Por ser autêntico o documento de arquivo carrega no seu bojo a presunção de veracidade¹¹.

No exemplo poderia supor-se que o comprador e o vendedor tenham feito, por fora, o ajuste de um valor diferente do imóvel, para que isso não aparecesse nos registros oficiais, pensando em recolher menos taxas fiscais¹². Para efeitos arquivísticos aquela certidão será autêntica, porque registra a transação que ocorreu, de fato. Com ela se alteraram direitos e deveres, seja pela criação, transferência ou extinção, dependendo das partes da negociação. Por refletir uma ação realmente ocorrida e ser um documento autêntico, se presumirá que aquelas informações são as verdadeiras. Eventualmente os dados podem ser questionados — por exemplo, através do cruzamento de informações bancárias pela Receita Federal — até o ponto de comprometer sua veracidade. A perda da veracidade na informação de documentos oficiais faz com que, necessariamente, a autenticidade, igualmente, seja extinta. O que era um documento genuíno — ou seja: aquele documento que é, ao mesmo tempo autêntico e verídico —, torna-se uma falsificação, que, em tese, deveria trazer consequências jurídicas aos responsáveis pela tentativa de adulterar os fatos a serem registrados.

É importante entender que a autenticidade se relaciona com a essência do que é o documento; ela diz respeito ao próprio documento. A veracidade se refere à qualidade das informações e não deve ser confundida com a autenticidade. São qualidades distintas, porém relacionadas, que caminham juntas¹³. Uma situação bastante corriqueira no Brasil, até pelo menos meados dos anos 1970, era a anotação de datas de nascimento errôneas. Muitas pessoas têm (ou tiveram) familiares de gerações anteriores que, por conta da dificuldade do acesso a um cartório, ou pelo custo, à época, tardaram em registrar os seus filhos, de tal sorte que data de nascimento constante da certidão não correspondia à realidade. Não

¹¹ Sir Hilary Jenkinson (1966, p. 12-13), em 1922, delinea as principais características do documento de arquivo, incluindo a imparcialidade (ligada à veracidade) e a autenticidade. Posteriormente, Luciana Duranti (1994, p. 334-335, nota 20) de modo bastante explicativo detalha tais características.

¹² Imaginemos que a transação era de 200 dinheiros e que no cartório foi registrado apenas o valor de 100 dinheiros, os quais estarão invisibilizados em todos os documentos da transação, como se essa quantia não existisse.

¹³ Exemplos práticos dessas características com documentos atuais encontram-se em Lopez (2011).

obstante, tais certidões são autênticas, a despeito de informações não verídicas. Por exemplo: o meu avô nasceu em 1910, porém seu nascimento só foi registrado em 1914, criando, muito mais tarde, problemas para que ele pudesse se aposentar. As informações de sua certidão de nascimento, sendo considerada autêntica, por ser documento público oficial, sempre teve a presunção da veracidade e deu origem a todos os seus posteriores documentos de identificação. Por conta disso, ele somente pode se aposentar quatro anos mais tarde em relação à idade permitida pela Lei, porque, oficialmente, para o Estado, ele era quatro anos mais jovem.

A distinção entre autenticidade e veracidade tem uma implicação prática muito importante já que o arquivo tem que ter as condições de compreender a autenticidade do documento. Se o documento for considerado autêntico, portanto, apto para estar no arquivo, ele terá presunção de veracidade. No entanto, cabe anotar que o arquivo não faz análise de veracidade, e qualquer irregularidade identificada, mesmo que referente ao conteúdo aplicar-se-á à autenticidade. O documento chega ao arquivo permanente, pelo fluxo que parte do apoio administrativo (primeira idade), passando pela fase intermediária (segunda idade). Em todos esses momentos o arquivo deve ter a capacidade de compreender a autenticidade dos documentos que processa.

O primeiro nível de autenticidade encontra-se na gênese documental e seu respectivo fluxo: quem gera o documento tem que ter a capacidade de poder emití-lo. No exemplo da certidão de nascimento, o trâmite é fundamental para sua autenticidade: quem a assina tem que estar previsto na regulamentação legal atinente aos cartórios do Brasil, e ninguém mais. O trâmite e os documentos associados também importam: ao menos um dos pais tem que entregar o documento dado pela maternidade, que atesta o nascimento e apresentar seus documentos pessoais. Todos carregam sinais de validação, com uma estrutura física e lógica pré-definida (estrutura diplomática) que garantem que a certidão de nascimento, construída com base nesses documentos anteriores, somada à formalidade do cartório, seja efetivamente o que alega ser, ou seja, autêntica. A autenticidade verifica-se, ainda por elementos físicos, como o tipo de papel, o brasão do cartório, eventuais selos, carimbos e assinaturas, isto é: sinais de validação do

próprio cartório. As características internas também são fundamentais: o tipo de informação, a maneira como a informação está disposta, o tipo de linguagem etc. Em síntese, o trâmite, as características extrínsecas e as características intrínsecas são os elementos que permitem compreender — e confirmar — a autenticidade de um documento. Ao integrar o arquivo o documento é considerado autêntico e tem, conseqüentemente, presunção de veracidade.

É importante destacar que nem todos os documentos de arquivo têm a autenticidade formal, que foi verificada na certidão de nascimento. A autenticidade diplomática garante o valor legal, porém não é a única autenticidade possível. Por exemplo um casal pode registrar uma união estável, diminuindo trâmites burocráticos, produzindo a certidão de união estável, que terá iguais finalidades e capacidades de prova que uma certidão de casamento. Entretanto um casal pode optar em não se sujeitar à esfera formal do Estado e, entre eles mesmos, fazer comprovantes que apenas serão válidos no âmbito daquela relação. Naquele contexto terão autenticidade arquivística, mesmo que o Estado não os reconheça. Uma carta de amor, um objeto especial, servirá ao casal como uma prova do compromisso, porém restrita ao âmbito interno da relação. É uma prova que só serve a eles mesmos, apresentando autenticidade arquivística. É verificável de diferentes modos: se a letra de quem escreveu a carta é realmente da companheira (ou do companheiro), se seguiu o trâmite, se tem as características intrínsecas e extrínsecas — como por exemplo, um beijo com batom no papel, como sinal de validação — etc. A autenticidade arquivística para seu produtor arquivístico tem valor de prova, mesmo sem apresentar autenticidade diplomática, já que não seguiu os critérios formais. A autenticidade diplomática requer que os critérios formais sejam seguidos, incluindo a chancela e/ou assinatura de quem de direito. Com isso, o reconhecimento social é atingido, em função do aval das instituições do Estado, dando ao documento diplomaticamente autêntico efeitos legais iminentes. Os documentos de terceira idade se caracterizam por e servir aos interesses da sociedade como um todo e, ao longo do tempo, podem adquirir autenticidade histórica. Os documentos de valor permanente

funcionam para a sociedade como documento genuínos, e, por isso, têm a capacidade de ser social e historicamente utilizados.

O exemplo a seguir permite entender melhor os tipos de autenticidade e a relação dos documentos com a veracidade.

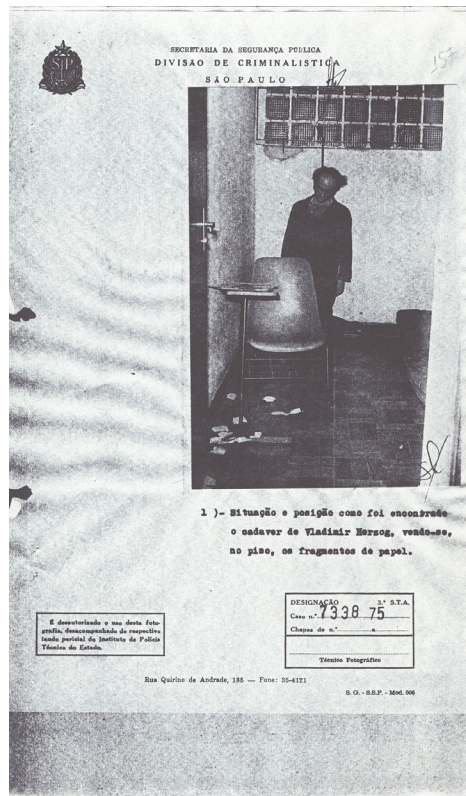
O RECONHECIMENTO DA FRAUDE NO SUICÍDIO DE VLADIMIR HERZOG

Em 1975 o jornalista iugoslavo, naturalizado brasileiro, Vladimir Herzog, uma personalidade do jornalismo da época, foi assassinado sob tortura nas dependências do DOI-CODI¹⁴. No contexto do regime militar, a tortura jamais seria reconhecida pelo Estado e, muito menos, o assassinato de um opositor. Na tentativa de falsificar a informação — ou seja: alterar a veracidade — o corpo foi colocado em uma posição tal que permitisse comprovar um suposto suicídio do jornalista. Como se tratava de um órgão público, foi chamado um fotógrafo do Instituto de Criminalística para fazer um registro oficial¹⁵. Diferentes veículos reproduzem a imagem, sem indicar uma fonte explícita. Muitas vezes a referência mencionada é “arquivo” ou “reprodução”, sem indicar precisamente a origem. A imagem foi distribuída à imprensa pelo DOI-CODI para tentar abafar a morte do jornalista. A mídia da época, para não colocar esse órgão como responsável pelo registro, valeu-se desse subterfúgio, que perdura até hoje, já que é altamente improvável que o II Exército e Silvado Vieira venham a fazer questão dos créditos direito de divulgação e de autoria, respectivamente. A autoria apenas foi formalizada oficialmente pela CMVVH em 2013.

¹⁴ Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna, órgão subordinado ao Exército, de inteligência e repressão do governo brasileiro no período de 1964 a 1985.

¹⁵ Detalhes da participação do fotógrafo Silvado Leung Vieira estão presentes ao resumo de seu depoimento no relatório da Comissão Municipal da Verdade Vladimir Herzog 2013-2014, da Câmara Municipal de São Paulo (2015, p. 155-160) (CMVVH).

Figura 3: Vladimir Herzog suicidado no DOI-CODI – Foto de Silvano Vieira (1975)



Fonte: APESP - Fundo SSP/DEOPS-SP - Série: Arquivo Geral; Dossiê 30-B-038 Pasta 06

A fotografia não apenas foi divulgada na imprensa, na intenção de dar veracidade a versão falaciosa do suicídio, como é provável que também tenha amparado o laudo do IML que acabou por embasar a emissão da certidão de óbito, indicando o suicídio.

Figura 4: Segunda via da certidão de óbito de Vladimir Herzog (2009)

REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL
OFICIAL DE REGISTRO CIVIL DAS PESSOAS NATURAIS DO
7.º SUBDISTRITO CONSOLAÇÃO
COMARCA DA CAPITAL - ESTADO DE SÃO PAULO

Bel. Aldegar Fiori
CERTIDÃO DE ÓBITO

C=E=R=T=I=F=I=C=O que em 27 de outubro de 1975, no livro C-0167, às folhas 271-V, sob número 88264, foi lavrado o assento de óbito de: **VLADIMIR HERZOG**, falecido no dia vinte e cinco de outubro de mil novecentos e setenta e cinco (25/10/1975), em hora ignorada, na rua Tomaz Carvalho, 1030, Perdizes, nesta Capital, residente e domiciliado na rua Oscar Freire, 2271, São Paulo, SP, de sexo masculino, profissão jornalista, estado civil casado, com 38 anos de idade, natural de Osijek, Iugoslávia, filho de ZIGMUND HERZOG e de ZORA HERZOG. O atestado de óbito foi firmado pelo Dr. Arildo de Toledo Viana, legista, que deu como causa da morte: *asfixia mecânica por enforcamento. Tendo sido declarantes: Erich Leschziner.*
O sepultamento foi realizado no cemitério Israelita, Butantã, capital.

Observações: O falecido era casado com CLARICE HERZOG, em São Paulo (cartório e data não declarados), tendo deixado dois filhos menores de idade: Ivo e André. Sendo ignorado se deixou bens e testamento.

O referido é verdade e dou fé.

São Paulo, 05 de fevereiro de 2009.

Irani
IRANI GONÇALVES DE MATOS
ESCREVENTE DESIGNADA

Reconheço a firma supra de IRANI GONÇALVES DE MATOS e dou fé. São Paulo, 05 de fevereiro de 2009. Eu testis da verdade.

Aldegar Fiori
VALIDO SOMENTE COM O SELLO DE AUTENTICIDADE

Enrolamentos:
Certidão..... R\$ 10,95
Rec.Firma..... R\$ 2,90
Total..... R\$ 21,85
Bula nº..... 030/09
Digitado por: IRANI

Avenida Angélica, nº 2.168 - Capital - SP - CEP 01228-200 - Fone: (11) 3881-4555 - Fone/Fax: (11) 3256-5506 - e-mail: cartoesolacao@uol.com.br

0636G - AA 066202

VALIDO EM TODO O TERRITÓRIO NACIONAL SEM EMENDAS E/OU RESURAS

Fonte: Acervo Vladimir Herzog.

O fato que denuncia o engodo da cena forjada é que o jornalista tinha cerca de 1,70m e onde ele está amarrado dista do solo cerca de 1,60m, com uma corda (ou uma gravata) que apresenta uma extensão livre de pelo menos 30cm, sendo fisicamente impossível uma pessoa dessa altura

se suicidar nessas condições. Mesmo que ela dobre a perna querendo se matar, a reação automática de sobrevivência do corpo não vai permitir que isso ocorra. Na cena forjada, há uma segunda barra, em altura mais elevada à que a corda está amarrada. Essa barra superior, somada à disponibilidade de uma cadeira no recinto, permitiria, se o jornalista quisesse realmente se suicidar, subir na cadeira e usar esse ponto mais alto para atar a corda e, efetivamente, cometer o suicídio. A cronologia a seguir permite entender a grande projeção midiática que o jornalista tinha e, por esse motivo, tentou se disfarçar o assassinato.

Quadro 1: Cronologia de Vladimir Herzog

27 jun. 1937	Nascimento em Osijek, ex-Iugoslávia.
dez. 1946	Chegada ao Brasil.
08 ago. 1961	Naturaliza-se brasileiro
jan. 1962	Forma-se em Filosofia na USP.
jan. 1964	Deixa 'O Estado de S. Paulo'.
jul. 1965	Transfere-se para Londres para trabalhar na Rádio BBC.
set. 1965	Freelancer para a revista Visão.
jan. 1969	Produtor de TV na J. Walter Thompson.
jan. 1970	TV Universitária da UFPE, em Recife
jun. 1970	Redator na revista Visão.
jul. 1971	Editor de Cultura na revista Visão.
set. 1971	Professor de ensino superior na FAAP.
jan. 1972	Participações no programa 'Homens de Imprensa' (TV Cultura).
jan. 1973	Secretário de redação do jornal 'Hora da Notícia' (TV Cultura).
dez. 1974	Deixa a TV Cultura.
ago. 1975	Professor voluntário da ECA/USP
set. 1975	Diretor de Jornalismo da TV Cultura.
25 out. 1975	Assassinado sob tortura no DOI-CODI

Fonte: Adaptado de Acervo Vladimir Herzog: Linha do Tempo.

Em termos de autenticidade, a fotografia feita por Silvaldo Vieira é uma peça-chave para desqualificar a falsificação da realidade pretendida pelos agentes do regime militar, em uma relação entre fato, ação e documento.

O primeiro fato é a morte por tortura, que é seguida da ação da tentativa de disfarce do assassinato, maquiando e ajustando a cena. O documento de primeira idade que acompanhou essa ação foi a fotografia de Silvano Vieira, à época aluno de fotografia do Instituto de Criminalística. Ele conta¹⁶ que ao chegar na cena do crime não pode tirar fotos em diferentes ângulos, como diplomaticamente um fotógrafo criminal teria que fazer¹⁷. Ainda comentou que mal pode se aproximar do corpo, sendo obrigado a fazer o registro fotográfico desde a entrada da sala, após o que teve seu equipamento fotográfico apreendido pelos Agentes do DOI-CODI. Essa fotografia alimentou¹⁸ a perícia, os correspondentes laudos e uma certidão de óbito falsa, quanto à veracidade, porém diplomaticamente autêntica. A certidão é emitida por autoridade competente, que a assina, tendo por base um laudo pericial do qual constam oficialmente fotos da necropsia, mas certamente, também uma fotografia oficial (já que foi gerada a mando dos agentes do DOI-CODI), além de depoimentos, obviamente forjados, de envolvidos naquele ato brutal.

A Comissão Nacional da Verdade (BRASIL, 2014) elencou uma série de infrações no procedimento que atestou o suicídio de Vladimir Herzog, que revelam a importância da adulteração das informações para a emissão de documentos autênticos, porém dissociados da veracidade dos fatos. As ações documentais, coniventes com a tortura e assassinato começam com a emissão de documentos fraudulentos, passam pela gestão do Inquérito Policial Militar (IPM) até chegar à emissão do laudo, que alimentará a certidão de óbito.

¹⁶ Ver resumo do depoimento de Silvano Vieira em Câmara Municipal de São Paulo (2015, p. 155-160).

¹⁷ O trabalho de Edson Freitas Júnior (2019) trata com minúcia as características diplomáticas da fotografia pericial, desde sua geração, junto à cena do crime.

¹⁸ Em 2012, o Arquivo Nacional, com base na Lei de Acesso à Informação, liberou o acesso às fotos produzidas durante a necropsia de Vladimir Herzog, sem incluir foto de Silvano Vieira. No entanto, é altamente provável que o perito tenha tido acesso à mesma, já que o registro fotográfico da cena na qual se encontrou o cadáver não apenas é essencial na fotografia forense, como também constitui procedimento automatizado por parte do fotógrafo, que será, necessariamente, requisitado pelo médico legista. Tal procedimento era recomendado pelo mais importante manual de criminalística da época (KEDHY, 1968).

Quadro 2: Autoria de graves violações dos Direitos Humanos no caso de Vladimir Herzog.

Nome	Órgão	Função	Conduta praticada pelo agente	Local da grave violação	Fonte documental/ testemunhal sobre a autoria
Audir Santos Maciel.	DOI/CODI do II Exército.	Comandante do DOI/CODI do II Exército.	Emissão de documento fraudulento.	DOI-CODI/SP.	Despacho assinado por Audir que o identifica como comandante do DOI/CODISP, quando Vladimir foi morto. Arquivo Nacional, CEMDP: BR_DFANBSB_AT0_0_0_0078_0003, p. 11.
Aparecido Laertes Calandra (Capitão Ubirajara).	DOI/CODI do II Exército.	Capitão do DOI/CODI.	Emissão de documento fraudulento.	DOI-CODI/SP.	Perícia do encontro do cadáver. Arquivo Nacional, CEMDP: BR_DFANBSB_AT0_0_0_0078_0003, pp. 38-42.
Pedro Antônio Mira Grancieri (Capitão Ramiro).	DOI/CODI do II Exército.	Investigador de Polícia.	Tortura e morte.	DOI-CODI/SP.	Arquivo CNV, 00092.000122/2013-47.
Fernando Guimarães de Cerqueira Lima.	Comando do II Exército.	General de Brigada.	Encarregado do IPM.	II Exército.	Relatório do Inquérito Policial Militar. Arquivo Nacional, CEMDP: BR_DFANBSB_AT0_0_0_0078_0003, pp. 188-218.
Arildo de Toledo Viana.	IML/SP.	Médico legista.	Emissão de laudo fraudulento.	IML/SP.	Relatório do Inquérito Policial Militar. Arquivo Nacional, CEMDP: BR_DFANBSB_AT0_0_0_0078_0003, pp. 188-218
Harry Shibata.	Diretor do IML/SP.	Médico legista.	Emissão de laudo fraudulento.	IML/SP.	Relatório do Inquérito Policial Militar. Arquivo Nacional, Processo CEMDP: BR_DFANBSB_AT0_0_0_0078_0003, pp. 188-218.

Armando Canger Rodrigues.	IML/SP.	Médico legista.	Emissão de laudo fraudulento.	IML/SP.	Laudo Necroscópico n° 54.620. Arquivo Nacional, CEMDP: BR_DFANBSB_AT0_0_0_0078_0003, pp. 73-75.
---------------------------	---------	-----------------	-------------------------------	---------	---

Fonte: Comissão Nacional da Verdade (BRASIL, 2014, p. 1797-1798).

O quadro anterior põe em evidência a emissão de documentos fraudulentos, incluindo o laudo. Um documento fraudulento é aquele que pôde ser considerado autêntico quando de sua emissão, mas que, 'porém, em algum momento, teve a sua veracidade desmascarada, levando ao rompimento imediato de sua autenticidade. No caso de Vladimir Herzog a oficialização desse rompimento esteve relacionada à demora do Estado em reconhecer a própria falsificação. O desmascaramento da alegada veracidade dos fatos, ou seja, a revelação de que fora um assassinato, e não um suicídio, não foi algo imediato, como se nota na cronologia a seguir, que resume o percurso da reversão dessa mentira oficial.

Quadro 3: Cronologia do reconhecimento do assassinato de Vladimir Herzog.

25/10/1975	Assassinado sob tortura
16/12/1975	Conclusão do Inquérito Policial Militar instaurado pelo Comando do II Exército
17/12/1975	Comandante do II Exército chancela inquérito e recomenda arquivamento
06/01/1976	O manifesto “Em nome da verdade” é assinado por mais de mil jornalistas em protesto contra a versão de suicídio
19/04/1976	A viúva e os filhos apresentam ação declaratória contra a União
27/10/1978	Juiz federal profere sentença favorável ao pleito da família Herzog
out. 1979	Criação do Prêmio Vladimir Herzog de Anistia e Direitos Humanos
17/06/1997	Família recebe indenização da Comissão Especial Sobre Mortos e Desaparecidos Políticos
01/03/2013	Certidão de óbito de Vladimir Herzog é retificada
10/12/2014	Comissão Nacional da Verdade reconhece morte de Herzog como responsabilidade do Estado brasileiro

15/03/2018	Corte Interamericana de Direitos Humanos da OEA condena o Brasil por omissão na apuração do caso Herzog.
------------	--

Fonte: Adaptado de Acervo Vladimir Herzog.

O inquérito aberto após o assassinato durou aproximadamente um mês e meio, tendo sido cancelado pelo II Exército no dia seguinte à sua conclusão, em uma operação jurídica para atestar, no âmbito formal, a veracidade das informações do IPM, configurando mais uma ação fraudulenta. Conjuntamente a esse aval, recomenda-se o arquivamento do processo, tirando os documentos de circulação —isto é, determinando o encerramento de sua fase corrente— e transformando-os em documentos de segunda idade. Isso significa que em 17 de dezembro de 1975 o Estado brasileiro deliberou que Vladimir Herzog, oficialmente, se suicidou. O momento que o comandante do II Exército e mandou arquivar o IPM coloca um ponto final, não restando mais nada a ser discutido sobre o fato, o que, desde uma ótica arquivística, determina que a ação terminou e que também as necessidades de provas, típicas do documento da primeira idade, estão encerradas.

As ações impetradas pela família nos anos seguintes, com o apoio da sociedade civil, permitem compreender a importância que os documentos públicos de arquivo têm para a sociedade, extrapolando àquelas funções probatórias iniciais, refletidas nas primeira e segunda idades. A qualidade dos documentos de arquivo de estar inerentemente ligados às ações das quais eles foram resultados permite que eles continuem provando mesmo que não haja a necessidade ou desejo de prova. Por tal motivo, a despeito do arquivamento perpetrado pelo II Exército, o valor de prova nunca se extinguiu e, por interesse da sociedade civil, foi reclamado pouco tempo depois. Três semanas após o arquivamento, um manifesto assinado por mais de mil jornalistas, contra a versão do suicídio, deu-se início a uma cadeia recursal, embasada nos documentos que foram arquivados como prova precaucional, que passaram a ser demandados. A cadeia recursal durou dois anos, tendo sido concluída com uma sentença favorável à família, restabelecendo a verdade dos fatos, sem, no entanto, produzir efeitos práticos, imediatos, quanto à retificação de documentos. Essa sentença,

três anos após o assassinato de Vladimir Herzog, somente redundou em uma nova certidão de óbito depois de 35 anos, ou seja, decorridos 38 anos do crime. E foram mais cinco anos (43 anos após o assassinato) até que a Corte Interamericana de Justiça da Organização dos Estados Americanos reconhecesse as deficiências do Brasil na condução da apuração do caso do Vladimir Herzog.

A foto do falso suicídio é verídica, uma vez que é o resultado direto da luz refletida pela cena, capturada no negativo da câmera fotográfica, através da lente (objetiva). Essa natureza indicial é a garantia da veracidade da imagem. Ela é autêntica, pois foi realizada por um fotógrafo do Instituto de Criminalística —ainda que não houvesse concluído o curso— convocado por uma autoridade oficial. Ela foi produzida por quem de direito e de acordo com a requisição e instruções dos agentes do DOI-CODI. A veracidade e a autenticidade dessa foto embasaram os documentos técnicos posteriores, também autênticos, emitidos por autoridades igualmente competentes. A falha quanto à veracidade não está na fotografia, porém na qualidade das informações colocadas no laudo, embasadas, em sua interpretação, dada pelo médico legista, que é a mesma narrativa forjada na difusão da imagem à grande imprensa após o crime. O laudo, igualmente autêntico, embasou uma certidão de óbito que, mesmo que ancorada em uma informação falsa, também é autêntica. A narrativa dos fatos — que é distinta da História (com H, maiúsculo) —, que aparece nos documentos oficiais, e é induzida pela imprensa da época, é falsa.

A veracidade e a autenticidade da foto vão permitir provar a impossibilidade física de uma pessoa com cerca de 1,70 de altura haver se enforcado naquelas condições¹⁹. Os documentos públicos, emitidos por autoridade competente, são obrigados a trazer informações verídicas e seu falseamento intencional compromete sua legalidade, como bem atestou a Comissão da Verdade, ao expor as sucessivas emissões de documentos fraudulentos.

¹⁹ Se a foto fosse uma montagem — por exemplo, no sentido de que o corpo não fosse o de Vladimir Herzog, ou que o ambiente não correspondesse ao DOI-CODI, e assim por diante —, ela não permitiria a desqualificação da veracidade de todos os documentos oficiais posteriores ao assassinato e, portanto, da autenticidade deles.

A veracidade da foto, somada à sua autenticidade, em conjunto com a autenticidade do laudo e a autenticidade da certidão de óbito, permitem desmascarar o falseamento da realidade e a emissão de documentos oficiais forjados. Esses documentos autênticos deixaram de ser a partir do momento do desmascaramento, mesmo que o Estado tenha tardado quase quatro décadas para retificar o erro intencional. O desmascaramento deveria permitir a responsabilização dos agentes envolvidos se não tivéssemos tido uma Lei de Anistia tão branda e inócua com os torturadores e assassinos. Não obstante, é esse mesmo desmascaramento que permitiu, legalmente a emissão de uma nova certidão de óbito, igualmente autêntica, porém, desta feita, embasada em informações verídicas, mesmo que 38 anos após o assassinato.

Ao se cotejar as duas certidões de óbito, vê-se que a causa da morte foi retificada no documento com informações verídicas, de 2013, e averbada no verso, indicando a sentença judicial, que reconhece, desde o ponto de vista do Estado, a real *causa mortis*:

[...] procedo a (sic) presente retificação no assento de óbito nº 88.264 para constar que a morte decorreu de lesões e maus tratos sofridos em dependência do II Exército-SP (DOI-CODI), e não como constou. Tudo conforme sentença proferida aos 24 de setembro de 2012, pelo MM Juiz de Direito da Vara citada, que transitou em julgado 23 de janeiro de 2013.

1030—, sendo que na primeira versão não apenas foi omitido que no local funcionava o DOI-CODI, ligado ao II Exército, como também o endereço foi colocado em outro bairro da cidade de São Paulo: Perdizes ao invés de Paraíso. Tais informações também foram retificadas no novo documento.

Figura 6: Certidão de óbito retificada de Vladimir Herzog; verso (2013).

AA 015.654.426

AVERBAÇÕES

CERTIFICO que na margem do termo consta o seguinte: + Em cumprimento ao mandado assinado digitalmente aos 24 de setembro de 2012, pelo Dr. Márcio Martins Bonilha Filho, MM. Juiz de Direito da 2ª Vara de Registros Públicos, desta Capital, expedido no processo nº 0046690-64.2012.8.26.0100, procedo a presente retificação no assento de óbito nº 88.264 para constar que a morte decorreu de lesões e maus tratos sofridos em dependência do II Exército-SP (DOI-CODI), e não como constou. Tudo conforme sentença proferida aos 24 de setembro de 2012, pelo MM. Juiz de Direito da Vara citada, que transitou em julgado 23 de janeiro de 2013. Dou fé. SP, Consolação, 01 de março de 2013. A escrevente designada (a.) Magda Regina Rufino Macedo + . CERTIFICO AINDA que na margem do termo consta o seguinte: + Em cumprimento ao mandado assinado digitalmente aos 13 de maio de 2013, pelo Dr. Márcio Martins Bonilha Filho, MM. Juiz de Direito da 2ª Vara de Registros Públicos, desta Capital, expedido no processo nº 0046690-64.2012.8.26.0100, procedo a presente retificação no assento de óbito nº 88.264 para constar o nome correto do falecido sendo: VLADIMIR HERZOG, bem como o bairro do endereço constante como local do falecimento sendo: Paraíso, e não como constou. Tudo conforme sentença proferida aos 13 de maio de 2013, pelo MM. Juiz de Direito da Vara citada, que transitou em julgado aos 15 de maio de 2013. Dou fé. SP, Consolação, 06 de junho de 2013. A escrevente designada (a.) Magda Regina Rufino Macedo. Nada mais me cumpria certificar. + .

O conteúdo da certidão é verdadeiro. Dou fé

São Paulo, 07 de junho de 2013

FABIO GONÇALVES VIEIRA - ESCRIVENTE DESIGNADO

Detalhamento da Matricula

Matricula	001820155 1987 1 0003 050 0000533 31
Padrão	aaaaabbc dddd e ffff ggg hhhhhh ii
Detalhamento	
aaaa (00188-3)	Código Nacional da Serventia (identificação única do cartório)
bb (01)	Código do Acervo, sendo: 01 - Acervo Próprio Outros - Acervos Incorporados
cc (55)	Tipo de Serviço Prestado, sendo: 31: Serviço de "Nada" 52: Serviço de Protesto de Títulos 53: Serviço de Registro de Imóveis 54: Serviço de Registro de Títulos e Documento Civil de pessoa jurídica 55: Serviço de Registro Civil das Pessoas Naturais 56: Serviço de Registro de Contratos Marítimos 57: Registro de Distribuição
dddd (1987)	Ano do Registro
e (1)	Tipo do livro, sendo: 1: Livro A (Nascimento) 2: Livro B (Casamento) 3: Livro B Auxiliar (Registro de casamento religioso para fins civis) 4: Livro C (Óbito) 5: Livro C Auxiliar (Registro de Natimortos) 6: Livro D (Registro de Proclamas) 7: Livro E (Demais atos relativos ao Registro Civil)
ffff (0003)	Número do livro
ggg (050)	Número da folha
hhhhhhh (0000533)	Número do Termo
ii (31)	Dígito Verificador

Uso exclusivo para emissão de certidões de registro e transcrição de nascimento, casamento e óbito

Fonte: Acervo Vladimir Herzog.

A tortura, mesmo com a averbação constante do novo documento, não é explicitamente assumida, porém é facilmente dedutível, já que o jornalista se apresentou espontaneamente, gozando de perfeita saúde e morreu devido a lesões e maus-tratos. Essa informação em um novo documento autêntico e, desta feita verídico, na prática, confirma a responsabilidade do II Exército pelo ocorrido. O fato de que a Lei de Anistia tenha eximido os agentes das responsabilidades jurídicas e penais não desonera a instituição da responsabilidade moral e histórica com o acontecido.

A nova certidão de óbito é resultado das atividades do titular, a família Herzog, em sua luta pelo restabelecimento da verdade dos fatos. A cópia da certidão emitida, e também a que está sob o controle do poder público, também são arquivisticamente autênticas, assim como a cópia em poder da Comissão Nacional da Verdade. Esse documento não apenas reflete a atividade do Estado em atestar os óbitos dos cidadãos, porém é prova da revisão histórica e jurídica para o reconhecimento do assassinato por parte do Estado. O mais importante é que o novo documento tem autenticidade diplomática, assim como o primeiro, porém é genuíno, já que confirma a veracidade dos fatos. O primeiro, mesmo tendo sido embasado em uma fotografia autêntica e verídica, não era genuíno, pois a proposital má interpretação da informação visual distorceu a realidade.

A segunda certidão goza de autenticidade histórica, enquanto o primeiro, mesmo na hipótese de que a retratação nunca houvesse sido feita, jamais poderia ter essa qualidade, porque nunca corresponderia à verdade dos fatos. Da mesma maneira que Vladimir Herzog foi assassinado, sob tortura, pelo II Exército, nas dependências do DOI-CODI, outros tantos cidadãos experimentaram a mesma má sorte, sem que a retratação oficial do Estado, e a correspondente expedição de um novo documento, tivesse tido lugar. Não obstante, os relatos sobre o que ocorreu com tantos outros cidadãos, torturados e mortos pelo Estado, gozam de autenticidade histórica, porque correspondem à realidade. Os depoimentos das testemunhas, que embasaram o trabalho da Comissão da Verdade, dão aos demais casos — para os quais não foram feitas novas certidões de óbito — autenticidade histórica e autenticidade arquivística. Essas famílias são possuidoras de

um documento, oficial, autêntico, porém com informações fraudulentas, verdadeiras quanto à morte de um ente querido, mas fictícias quanto às verdadeiras causas. Essa é a grande diferença entre as autenticidades arquivística, diplomática e histórica.

Somente a devida contextualização arquivística e o pleno acesso às informações são capazes de fazer com que os reais interesses da sociedade quanto à compreensão de seu passado e da verdade dos fatos possam ser efetivos. O documento de terceira idade serve às demandas da sociedade em relação ao acesso à informação, como uma ação de cidadania. Cabe destacar o importantíssimo papel da fotografia no caso de Vladimir Herzog, ao lado de todo um processo jurídico, com muitos outros documentos, bastante árduo, enfrentado pela família. Aquela fotografia tentou operar para o falseamento da realidade ao ser, provavelmente, levada em consideração pelo médico legista, e ao ser divulgada à imprensa na busca de mudar uma percepção futura da história daquele momento. O desmascaramento da veracidade dos laudos e da certidão, propiciado pelo cotejamento da fotografia com a realidade, permitiu que a elaboração de documentos forjados pudesse ter sido evidenciada, colaborando com a ruptura da autenticidade da certidão inicial. A fotografia, cuja autoria não é celebrada pelo fotógrafo, não apenas por sua qualidade arquivística de, veridicamente, trazer a informação da cena —o que permitiu, de saída, identificar um suicídio forjado—, mas principalmente pela autenticidade, de sua origem e por haver integrado a tramitação de um conjunto documentos oficiais, converteu-se em um símbolo histórico da arbitrariedade do Estado e das gravíssimas violações aos direitos humanos.

REFERÊNCIAS

- ACERVO VLADIMIR HERZOG. Registros civis. [S. l.], 2019. Disponível em: <https://www.acervovladimirherzog.org.br/acervo-detalle.php?cod=198&t=2#lg=1&slide=1>. Acesso em: 9 ago. 2021.
- BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. **Mortos e desaparecidos políticos**. Brasília, DF: CNV, 2014. Disponível em: <https://cjt.ufmg.br/wp-content/uploads/2017/08/Vladimir-Herzog-Cnv.pdf>. Acesso em: 9 ago. 2021.

CÂMARA MUNICIPAL DE SÃO PAULO. Comissão Municipal da Verdade Vladimir Herzog. **Relatório da Comissão Municipal da Comissão Municipal da verdade Vladimir Herzog 2013-2014**. São Paulo: CMSP, 2015. Disponível em: <http://documentacao.saopaulo.sp.leg.br/iah/fulltext/relatoriocomis/LIVRORELFINCOMISSAOVERDADE-2015.pdf>. Acesso em: 9 ago.2021.

DURANTI, Luciana. The concept of appraisal and archival theory. **The American Archivist**, Menasha, v. 57, n. 2, 1994, p. 328-344. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/283587366_The_Concept_of_Appraisal_and_Archival_Theory. Acesso em: 9 ago. 2021.

FREITAS JUNIOR, Edson Ferreira de. **Fotografias periciais**: definição diplomática de documentos imagéticos forenses. 2019. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) - Universidade de Brasília, Brasília, 2019. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/38283/1/2019_EdsonFerreiradeFreitasJunior.pdf. Acesso em: 9 ago.2021.

JENKINSON, Hilary. **A manual of archive administration**. 2. ed. ampl.. Londres: Lund Humphries, 1966.

KEDHY, Carlos. **Elementos de Criminalística**. São Paulo: Luzes, 1968.

LOPEZ, André Porto Ancona. História e arquivos: interfaces. *In*: Morelli, A. J. (org.). **Introdução ao estudo da História**. Maringá: EDUEM, 2005, p. 21-34.

LOPEZ, André Porto Ancona. Archivos y ciudadanía: el acceso a la información pública. **Revista General de Información y Documentación**, Madrid, v. 21, 2011, p. 249-264. Disponível em: <https://revistas.ucm.es/index.php/RGID/article/view/37425/36223>. Acesso em: 9 ago. 2021.

A FOTOGRAFIA NO AMBIENTE DE ARQUIVO: COMPREENDENDO O PASSADO E REFLETINDO SOBRE O PRESENTE

Bruno Henrique MACHADO¹
Telma Campanha de Carvalho MADIO²

INTRODUÇÃO

Desde a criação da fotografia, oficialmente em 1839, esse registro tem sido debatido em diversos campos científicos, e especificamente a temática fotografia nos arquivos tem apresentado profícuas contribuições para a Arquivologia Internacional e a Brasileira nos últimos 30 anos, podemos notar tais constatações pelas pesquisas desenvolvidas e resultados apresentados.

Nestes termos, acreditamos que a consolidação da fotografia e da instituição Arquivo em nossa sociedade foi praticamente concomitante, em

¹ Instituto de Ciências Humanas e da Informação - ICHI da Universidade Federal do Rio Grande - FURG.

² Departamento de Ciência da Informação Unesp.

um período, no século XIX, onde as bases para o conhecimento firmavam-se na objetividade e cientificidade.

Nesse momento o Arquivo transforma-se radicalmente de depósito de documentos oficiais e legais dos governantes, e passa a ser um local voltado para garantir o direito do cidadão e o acesso à população em geral. Conforme, apresentou Schellenberg (2006, p. 25-33) os Arquivos foram criados pela efetivação da eficiência da governança dos Estados; outra situação para a criação dos mesmos, é o caráter de ordem cultural, os arquivos são constituídos de fontes de cultura; além da razão legal, nas relações entre o direito da pessoa e o Estado.

Esta transformação mencionada, foi desencadeada pela Revolução Francesa (1789) e se tornou o grande marco do Arquivo moderno, que passa a ser aberto a todos, garantindo a guarda e consulta aos documentos. A partir da visão de que o arquivo é uma instituição, não somente da administração pública, mas de todos os segmentos que compõem a sociedade, descobre-se que o documento, além de servir como prova, passa também a ter o valor de testemunho da história (GAGNON-ARGUIN, 1998, p. 31).

Nesse aspecto, prolífico de contribuições, delineamos breves comentários a respeito de como a fotografia foi sendo entendida pela instituição Arquivo. Claro, sem a pretensão de findar a discussão, contudo, propondo tangenciar as possíveis lacunas no quesito do entendimento desse documento nos ambientes de Arquivo, sob a ótica da indagação de como foi sua institucionalização, sob a premissa de que havia surgido uma nova maneira de registrar e compreender a sociedade.

Constata-se que a vinculação entre a instituição Arquivo e fotografia foi imediata, pois respondia a esse momento histórico, que se pretendia cientificamente imparcial e lógico, de acesso a todos e não apenas a uma classe privilegiada. Schwartz (2000) por sua vez, destaca que não apenas os avanços tecnológicos e o colecionar do mundo eram realizados com o caráter de cópia da realidade pela fotografia para guarda no Arquivo, mas também “[...] uma forma de comunicar fatos empíricos – ‘fatos brutais’ - de forma visual, supostamente não mediada através do espaço e do tempo. O

testemunho fotográfico tornou-se um substituto do testemunho ocular.”³ (SCHWARTZ, 2000, p. 11, tradução nossa).

Contudo, a assimilação nos Arquivos não foi integral, pois produzia de certa maneira um “incômodo perturbador em uma ordem de saberes já estabelecido” (ALLOA, 2015, p. 12) é sob esse incômodo que iremos desenvolver nossas reflexões acerca da fotografia nos Arquivos. Haja visto, nas afirmações de Burke (2017, p. 16) que os historiadores - frequentadores assíduos dos Arquivos - “[...] poucos [...] trabalham em arquivos fotográficos, comparando ao número desses estudiosos que trabalham em repertórios de documentos escritos.”.

Assim, apresentaremos como foi construída essa relação documentária entre fotografia e Arquivos, pois compreendemos que “[...] os Arquivos também são mais do que a soma das fotografias neles preservados. [...]. Constituem o ambiente em que as fotografias interagem com as estruturas do arquivo e as práticas.”⁴ (CARRAFA, 2019, p. 38, tradução nossa), entendendo-se como práticas, as ações institucionais desenvolvidas em torno a esse documento de arquivo, que são gerados a partir de uma atividade administrativa.

Acreditamos que além dessa relação com a instituição, sua assimilação tornou-se morosa, pela incompreensão dos profissionais da área, e também pelos postulados dos manuais teóricos. Assim, apresentaremos algumas abordagens presentes nos Manuais de Arquivologia publicados entre o final do século XIX e século XX, destacando de maneira objetiva, como essas publicações apresentam o tratamento de fotografias nos Arquivos.

OS MANUAIS DE ARQUIVOLOGIA E O ‘NOVO’ DOCUMENTO: A FOTOGRAFIA

Como apresentamos a Revolução Francesa, século XVIII, proporcionou um movimento de salvaguarda dos documentos pelo Arquivo

³ “It was a way of communicating empirical facts – “brutal facts” – in visual, purportedly unmediated form across space and time. Photographic witnessing became a substitute for eye witnessing.”

⁴ “Archives too are more than the sum of the photographs preserved in them [...] They constitute the environment in which photographs interact with the archive structures and practices.”

Nacional francês, elaborando boas práticas e procedimentos técnicos, não por acaso, o princípio norteador da Arquivologia, foi cunhado em 1841 por Natalis de Wailly, a ideia de fundo; ou o respeito aos fundos, que definiu orientações gerais a respeito do tratamento documental sob a tutela do Estado (RIBEIRO, 2002).

O campo científico da Arquivologia ocidental, teve seu marco com a publicação dos *Manual do Holandeses* em 1898, embora já existissem outros manuais datados do século XVI envoltos pelas práticas da Diplomática e Paleografia, concentrava-se nas práticas com os documentos tradicionais (COOK, 2018).

Com essa publicação a Arquivologia torna-se um campo teórico próprio, deixando de ser considerada uma metodologia que auxiliava a História, contudo não iremos aprofundar nesta temática, que extrapola o nosso objetivo, mas, recomendamos as leituras do *Manual dos Holandeses* (1973), Cook (2018) e Eastwood (2016).

Voltando à nossa discussão a respeito dos Manuais e fotografia, na definição elementar apresentado pelo manual dos holandeses

Arquivo é o conjunto de documentos escritos, desenhos com material impresso, recebidos ou produzidos oficialmente por determinado órgão administrativo ou por um de seus funcionários, na medida em que tais documentos se destinavam a permanecer na custódia desse órgão ou funcionário. (DIRECTION DES ARCHIVES DE FRANCE, 1973, p. 13).

Na definição apresentada, é possível notar a ausência da menção da fotografia, e considerando que a mesma teve sua divulgação oficial em 1839, portanto quase sessenta anos antes da publicação do *Manual*. Em hipótese, a falta de menção provavelmente reflete que os arquivos holandeses apenas apontaram metodologias para os documentos textuais no final do século XIX.

Contudo, é importante mencionar que a publicação do *Manual dos holandeses*, traduzido para o inglês americano por Arthur H. Leavitt, teve como base a versão holandesa de 1920 onde o tradutor introduziu algumas alterações. Além disso, ele também incluiu diversas notas de rodapé da

edição francesa e alemã, e Leavitt destacou em uma delas que se a definição de “arquivo” tivesse sido escrita nesse momento, reproduções fotográficas e outras certamente teriam sido incluídas (HORSMAN; KETELAAR; THOMASSEN, 2003).

Na versão traduzida em 1973 pelo Arquivo Nacional do Brasil, essa observação foi incluída na nota de rodapé de número cinco, entretanto, a menção apresentada em referida nota não propunha a inserção de fotografias no ambiente de arquivos governamentais, visando as metodologias de tratamento documental. Conforme postulou Lacerda (2008), no Manual não estão inseridos os arquivos pessoais e privados, apenas documentos oficiais de arquivo vinculados ao Estado.

No Manual de Hilary Jenkinson, publicado originalmente em 1922 na Inglaterra, o autor apresenta a fotografia no ambiente de arquivo como documento de segunda classe, justificando que sua inserção seria necessariamente pela ótica da preservação e também, destaca na apresentação que as fotografias seriam consideradas como de arquivo somente aquelas anexadas, ou seja, associadas e complementares aos documentos textuais; há uma ausência de questões metodológicas que contemplam a fotografia em relação contextual com os demais documentos de arquivo. Jenkinson, estava voltado para as qualidades do documento de arquivo, evidência por excelência e não se propôs a questionar metodologicamente as fotografias nos arquivos (LACERDA, 2008; KEENAN, 2011).

A esse respeito, Keenan (2011, p. 41) nos apresenta uma causalidade registrada em 1947, quando Jenkinson está palestrando e comenta sobre as fotografias nos arquivos.

[...] os documentos de arquivo são acumulados por um processo natural na condução dos negócios de qualquer tipo e pode oferecer uma pista para a exclusão de fotografias como registros de arquivo, uma vez que as fotografias são criadas propositadamente, em vez de naturalmente acumulado, muitas vezes com uma intenção consciente de abordar o futuro.⁵ (KEENAN, 2011, p. 41, tradução nossa).

⁵ Archival records are “accumulated by a natural process in the conduct of affairs of any kind” may offer a clue to his exclusion of photographs as archival records in and of themselves, since photographs are purposefully created rather than naturally accumulated, often with a conscious intent to address the future.

Fica caracterizada nesta afirmação que naquele período do início do século XX, a fotografia estava inserida nos Arquivos institucionais, porém, é reafirmada a relação positivista com o documento de arquivo e os elementos apenas textuais, “Jenkinson estava simplesmente refletindo o positivismo empírico dominante pela historiografia que lhe era tão familiar e que ele conhecia a fundo.” (COOK, 2018, p. 29).

O Manual de Eugenio Casanova, lançado na Itália em 1928, traz um item com o título “Archivi cinematografici, fotografici e grammofonici, ec” onde reporta algumas experiências de acervos fotográficos, porém enfatiza que

[...] na verdade, preferimos o sistema italiano de fazer algo separado dos arquivos: por não terem nenhum dos requisitos desses institutos, não têm uma finalidade múltipla; e estão muito mais próximos de bibliotecas e museus do que de arquivos (CASANOVA, 1928, p. 251, tradução nossa)⁶.

Outro manual de circulação mundial que procurou tangenciar as fotografias nos Arquivos, foi o de Theodore Roosevelt Schellenberg, publicado nos Estados Unidos em 1954. Neste manual, o autor apresenta a teoria dos valores primários e secundários para os documentos de arquivo, ou seja, num primeiro momento o documento é gerado no cumprimento de ação - valor primário; e o valor secundário seria a atribuição de valor informativo. Cabe uma ressalva que a atribuição de informativo por ser constituída após uma aplicação do processo de avaliação, embora a chancela de informativo também possa ocorrer no ato da geração do documento, o que de fato, acredita-se tenha ocorrido com a fotografia.

A primeira edição no Brasil ocorreu no ano de 1973, intitulada “Arquivos modernos: princípios e técnicas”, e na definição de documento de arquivo (2006, p. 41) incluía as fotografias, mapas e outras espécies documentárias. Tem-se também a menção dos materiais audiovisuais e cartográficos, no Manual supracitado, onde afirma que, a questão das

⁶ Ma, in verità, preferiamo il sistema italiano di farne cosa separata dagli archivi: poichè non hanno alcuno dei requisiti di questi istituti, non ne hanno la multipla finalit ; e s’avvicinano assai meglio alle biblioteche e ai musei che non agli archivi.

películas cinematográficas, “[...] quando produzidas ou recebidas por uma administração no cumprimento de uma função específica podem ser consideradas documento de arquivo.” (SCHELLENBERG, 2006, p. 44).

Destaca, também, a relação de fronteira entre arquivos e bibliotecas, relacionados aos “materiais especiais”, contudo, o autor não aprofunda na questão central: a origem dessa produção documental. Nitidamente, os documentos audiovisuais e a fotografia, são entendidos como de segunda categoria ou melhor, somente no nível informativo.

Na concepção do autor, “Esses materiais, convém lembrar, têm em comum a característica de consentirem em peças individuais, separadas uma das outras, cada qual com significados próprios, independentemente da sua relação para com os demais.” (SCHELLENBERG, 2006, p. 47). Nesse sentido, essa afirmação teve papel preponderante no desenvolvimento dos métodos de tratamento documental aplicados nos ambientes de arquivo.

Podemos afirmar que a partir dessa abordagem ocorreu a primazia da abordagem biblioteconômica para tratamento documental e o acesso, pois conforme apontou o autor “As técnicas biblioteconômicas de catalogação e indexação, por exemplo, podem ser aplicadas, com pequenas alterações, a tipos especiais de material de arquivo que consistem em peças avulsas, tais como mapas, plantas, filmes, diapositivos e discos.” (SCHELLENBERG, 2006, p. 51).

Em outro Manual também publicado por Schellenberg, em 1963, que teve sua tradução publicada pelo Arquivo Nacional em 1988, intitulado “Documentos públicos e privados: arranjo e descrição” apresentava ações complementares às transmitidas em quase 10 anos antes. Porém este manual teve pouca circulação no Brasil. O autor apresenta um capítulo específico sobre documentos pictóricos e cartográficos; ainda assim, apresentou uma classificação pautada em textuais, cartográficos e pictóricos, dando ênfase para os documentos em idade informativa, ou seja, em arquivo permanente. (SCHELLENBERG, 1988).

Conforme afirmou Lacerda (2008), nos trabalhos de Schellenberg ao abordar documentos pictóricos, ocorre a aproximação entre a proposta da biblioteconomia, pela chancela que estes documentos não são orgânicos

na sua essência. Assim, “[...] os documentos pictóricos são importantes do ponto de vista de seus assuntos.” (SCHELLENBERG, 1988, p. 325). O autor é enfático ao afirmar que “classificar imagens não é uma ciência exata”. Estava imposto um desafio metodológico para a Arquivologia: como organizar as fotografias nos arquivos. Ainda segundo Lacerda (2008), a dificuldade não estava no ineditismo das fotografias nos arquivos, mas sim no desafio de pensar metodologias que garantissem um pleno tratamento documental de arquivo.

Por sua vez, Peterson (1986, p. 127), ao descrever as ações realizadas no *National Archives* dos Estados Unidos da América do Norte, afirma que entre os anos de 1954 até 1984 do século XX, os documentos em diferentes ‘suportes’ foram admitidos a ‘contragosto’ pelos arquivistas, dessa maneira, afirmou que:

Eles (documentos) foram chamados de “arquivos especiais” e foram descritos em partes separadas, quase como apêndices aos registros textuais. Mapas, que são frequentemente encontrados intercalados em registros textuais, eram mais voluntariamente reconhecidos como documentos do que imagens em movimento, que quase nunca são encontrados entre os textuais. (PETERSON 1986, p. 127, tradução nossa).⁷

Já na França, a Associação de Arquivistas Franceses, publicou por intermédio da *Direction des Archives de France* em 1970 um Manual, intitulado “Manuel d’archivistique” *Théorie et pratique des archives publiques en France*, com intuito de apresentar as práticas arquivísticas elaboradas para o país. Assim, o manual apresenta na sua segunda seção, uma abordagem denominada ‘Arquivística especial’, que na verdade apresenta toda uma preocupação a respeito dos documentos iconográficos, entre eles as fotografias, pela própria natureza desses documentos.

Neste manual, configura-se a preocupação com a maneira pela qual deveria ocorrer a gestão desses documentos, mas não se relacionando

⁷ They were and still are called “special archives” and were described in separate parts of finding aids, almost as appendixes to the textual records. Maps, which are often found interspersed in textual records, were more willingly acknowledged as records than motion pictures, which are almost never found among textual series.

com a ‘arquivística geral’, porém, devido a tradição francesa com esse documento, e essa ênfase com as fotografias, foi dada em “razão dupla de valor de fonte para a história e de sua abundância, estão, evidentemente em primeiro lugar entre os documentos iconográficos do ponto de vista dos arquivos” (DIRECTION DES ARCHIVES DE FRANCE, 1991, p. 496, tradução nossa). Lacerda (2008, p. 65) afirma que os documentos entram nas instituições, mas não têm como consequência um aprofundamento, por exemplo, das relações desse documento com seu fundo ou coleção.

Já na Espanha, Antonia Heredia Herrera lançou em 1991, um Manual que incluiu questões sobre os novos documentos ou documentos com novo suporte, como a autora esclarece, pois desde a adoção do papel no século XII, substituindo o papiro e o pergaminho, até recentemente, era o único suporte existente nas instituições, mas com o advento de novas tecnologias, como por exemplo a fotografia, o cinema, o audiovisual e a informática, vem se multiplicando, podendo chegar ao ponto da existência de arquivos sem papel. (HEREDIA HERRERA, 1991) Destaca que “no es el soporte el elemento que determina la esencia de un documento de archivo” (p. 131), mas sua origem, caráter seriado, unicidade e objetividade.

Resumindo: podemos dizer que os novos documentos podem ou não ser documentos de arquivo e que os documentos de arquivo audiovisual, para além do suporte, terão as mesmas notas essenciais que os documentos em papel e seguirão os mesmos critérios que estes para a sua organização e descrição. Seu armazenamento e conservação exigirão condições diferentes. (Idem, p. 153, tradução nossa)⁸

Mesmo com esse entendimento, os autores canadenses Rousseau e Couture (1998, p. 227) destacaram a permanência da relevância do textual nas instituições arquivísticas ao afirmarem que:

Durante muito tempo preocupada apenas com os documentos em suporte de papel em particular com os documentos textuais, a arquivística tradicional consagrou-se pouco ao tratamento dos documentos ditos não textuais. Considerados como documentos

⁸ Resumiendo: podemos decir que los nuevos documentos podrán ser o no documentos de archivo y que los documentos de archivo audiovisuales, aparte del soporte, tendrán las mismas notas esenciales que los documentos en papel y seguirán los mismos criterios que éstos para su organización y descripción. Su almacenamiento y conservación requerirán condiciones diferentes.

especiais, a maior parte das vezes estes eram reunidos em coleção ou confiados a especialistas de outras áreas, pouco iniciados nos princípios arquivísticos.

Porém os mesmos autores destacam que essa situação começa a se alterar nas décadas de 1960 e 1970, quando os arquivistas passam a se interessar pelo assunto:

[...] verdadeiramente pela questão da inclusão dos documentos não textuais nos seus respectivos fundos de arquivo. Como consequência por ter tomado a seu cargo todos os arquivos, qualquer que fosse a sua natureza ou suporte, a disciplina arquivística desenvolveu normas e práticas que, hoje em dia, têm em conta todos os suportes da informação. (ROUSSEAU; COUTURE, 1998, p. 227).

Não muito distante do que fora afirmado pelos autores, a arquivista Normand Charbonneau (2005), também canadense, ratificou que as fotografias são distintas de documentos textuais, pois seu valor mais importante é o informativo, ou seja, minimiza o valor probatório dos documentos.

Quanto à comunidade Australiana, foi elaborada a publicação, *Archives: Recordkeeping in Society* (2005) nesta publicação, não é apresentada a distinção entre os documentos textuais e a fotografia, inclusive considera-se a fotografia como gênero de registro e deve-se incluí-las no arranjo e nas práticas descritivas em todo seu tratamento documental. Sugerem que, uma vez que o gênero de um documento foi determinado, ele pode ser analisado por meio de cada uma das dimensões: forma, formato, meio e tecnologias com enfoque na natureza física do registro; conteúdo e contexto.

Assim, os autores do Manual evitam explicitamente considerar que as fotografias têm gênero, formas específicas de comunicação e que, portanto, podem exigir um gênero teórico característico, assim não consideram as fotografias um documento de segunda classe e não acreditam que eles tenham requisitos documentais diferentes para a preservação de evidências

e significados, contudo, eles optam por não se envolver em debates sobre como a percepção da informação que é influenciada pelo meio pelo qual é transmitida, aqui especificamente pelas fotografias, portanto, exigem abordagens diferentes para a descrição dos realizados para os registros textuais (KEENAN, 2011).

Desse modo, para os autores da publicação, “a questão da autoridade de uma fotografia, no sentido de ser um registro exato de um determinado momento no tempo é merecedor de algum nível de crédito especial para seu público.” (HARTLAND; MCKEMMISH; UPWARD, 2005, p. 84, tradução nossa)⁹.

Neste breve percurso apresentado pelos manuais é patente que a fotografia no ambiente de Arquivo não foi devidamente abordada ou até mesmo considerada como documento de arquivo em sua plenitude, contemporaneamente, a Arquivologia já admite os equívocos que ocorreram no tratamento documental, sobretudo no que concerne ao recorrente uso de metodologias de tratamento documental relacionados a Biblioteconomia como norteadora de organização.

Aqui não negamos sua importância, contudo, a não criticidade dessas abordagens fez com que a guarda dessa documentação fosse tratada separadamente dos demais documentos produzidos institucionalmente, sendo organizadas segundo os modelos textuais de registros e informações bibliográficas de classificação de imagens (SCHWARTZ, 2000). Nestes termos, apresentaremos algumas proposições que a Arquivologia desenvolveu ao longo dos anos de investigação.

A FOTOGRAFIA COMO DOCUMENTO: AS PROPOSIÇÕES ACERCA DO TRATAMENTO

Conforme abordado nas análises dos Manuais de Arquivologia, a fotografia foi abordada na maioria deles, como um documento em segundo plano, no que diz respeito ao tratamento preconizado pela área. Ressalta-se que, é importante afirmar que as fotografias não devem ser só compreendida

⁹ The question of a photograph's authority, in the sense of its being an exact record of a particular moment in time and, as such, deserving of some level of special credence from its audience, is an interesting and complex one – too complex to explore at any length here.

ou considerar como objetivo apenas seu conteúdo informativo, pois desse modo, acarretará a confusão dos propósitos pelas quais elas foram geradas institucionalmente. Schwartz (2002) argumenta que a atribuição de valor secundário das fotografias não é apenas um artefato do desenvolvimento histórico dos arquivos, mas ainda é perpetuado pela prática atual do tratamento documental.

Nesse sentido, a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) pensando sobre as estratégias de preservação do patrimônio documental mundial criou o programa intitulado *Records and Archives Management Programme* (RAMP) que tinha por objetivo elaborar diretrizes metodológicas para gestão de documentos e visava conscientizar o público em geral e os administradores sobre a importância da manutenção dos registros documentais e dos arquivos. As diretrizes apontavam aspectos metodológicos para gestão, identificação, avaliação e preservação de diversos documentos, entre outros, a fotografia, documentos digitais e audiovisuais (COX, 1990).

Em específico, dentro do programa RAMP foi elaborado um estudo sobre fotografia e avaliação produzido por Willian H. Leary, publicado em 1985 que fora traduzido para o espanhol em 1986 intitulado “La evaluación de las fotografías de archivo: un estudio del RAMP con directrices”. Contudo, o manual reafirma a dificuldade de aplicação da avaliação documental nas fotografias, além disso, o autor afirma que pelo fato das fotografias não possuírem uso administrativo poderiam ser recolhidas para a guarda, Leary utiliza-se das abordagens de Schellenberg sobre valor informativo aplicados as fotografias nos Arquivos.

Contudo, a notável contribuição do seu trabalho foi a afirmação nas primeiras páginas, de que “[...] para realizar uma avaliação correta das fotografias, é necessário tanto ou mais conhecimento especializado e investigativo.” (LEARY, 1986, p. 12) ou seja, há a necessidade de estudos e aprofundamento na constituição dessa fotografia enquanto documento de arquivo.

Diversos teóricos procuram uma aproximação desse documento com as práticas arquivísticas e a canadense Joan Schwartz, durante

a década de 1990 e 2000, produziu artigos em que defendia a tese da contextualização das fotografias. Outras autoras também se destacaram como O'Donnell (1994); Bartlett (1996) e Parinet (1996), e todas utilizavam metodologicamente da diplomática para compreender os significados das fotografias no ambiente de arquivo que não podem ser 'esquecidos' devido a convencionalidade dos documentos textuais.

Pautadas nas autoras mencionadas, Bushey (2016) afirma que a análise metodológica baseada na diplomática em fotografias institucionais, reconhece que as fotografias são documentos gerados ou recebidos no decorrer de uma atividade prática e ela, é um produto dessa ação. Isso é alcançado através da identificação dos elementos intrínsecos de uma fotografia (isto é, os elementos da fotografia que transmitem a ação na qual ela participa e em seu contexto imediato, as pessoas envolvidas em sua criação - autor, destinatário, escritor, criador e datas de criação, transmissão, uso); elementos extrínsecos (ou seja, aparência externa da fotografia, incluindo anotações e descrições); e procedimentos de criação e uso. Ao fazer esses exercícios as autoras forneceram uma base para o reconhecimento de fotografias como documentos de valores probatórios que estabelecem que o significado fotográfico depende das circunstâncias de criação, autoral intenções e usos múltiplos (BUSHEY, 2016).

No Brasil, sob a temática de arquivos e fotografia e tratamento documental, André Porto Ancona Lopez, no ano 2000 defende a primeira tese a respeito do tema, onde defende a importância da contextualização de documentos imagéticos no ambiente de arquivo, e também questionava o tratamento documental para as fotografias, apartadas dos demais documentos, pautado em um pensamento da conservação do suporte utilizado até então pelas instituições arquivísticas. Posteriormente, outros trabalhos acadêmicos trouxeram novas reflexões específicas para o debate, por exemplo: Aline Lopes Lacerda (2008); Eliana Kátia Pupim (2010); Neiva Pavezi (2010); Thiago de Oliveira Vieira (2014)¹⁰; André Malverdes (2015); Telma Campanha de Carvalho Madio (2016); Marcieli Brondani de Souza (2016); Tânia Maria de Moura Pereira (2016); Bruno Henrique

¹⁰ Embora o autor utilize o termo "arquivos especiais" em sua pesquisa, acreditamos ser importante mencionar o trabalho para compreender esse fenômeno na instituição arquivística mais antiga do Brasil, o Arquivo Nacional.

Machado (2017); Natália de Lima Saraiva (2017); Sérgio Matias da Silva (2018); Anna Carla Almeida Mariz e Rosa Inês de Novais Cordeiro (2018); Izângela Maria Sansoni Tonello (2019); Maria Talib Assad (2019); Bruno de Andréa Roma (2021), entre outros.

Apesar desses trabalhos teóricos no âmbito brasileiro, além dos manuais mencionados e algumas diretrizes publicadas pelos órgãos responsáveis pela área, não existia uma legislação que propusesse a transferência, recolhimento, organização e tratamento desse documento.

Nesse sentido, no Brasil, a Lei Federal de nº 8.159 de 8 de janeiro de 1991, que dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados, definindo o caráter arquivístico de documentos de diversos gêneros, formatos ou suportes, deixa claro que a gestão deve ser de todos os tipos de documentos, e não só o textual (BRASIL, 1991).

O artigo 26 da referida lei, estabelece a criação do Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ) foi regulamentado pelo Decreto de nº 4.073, de janeiro de 2002, como órgão colegiado, ligado ao Arquivo Nacional que tem por objetivo definir a política nacional de arquivos públicos e privados.

Nestes termos, cria-se por meio da Portaria nº 90, de 27 de maio de 2010, a Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos e Sonoros (CTDAIS), com o objetivo de realizar estudos, propor normas e procedimentos no que se refere à terminologia, à organização, ao tratamento técnico, à guarda, à preservação, ao acesso e ao uso de documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais.

Dentre as contribuições mais propositivas da Câmara Técnica, além da elaboração de glossários, livros, e recomendações, foi a Resolução nº 41 em 9 de dezembro de 2014, que dispõe sobre a inserção dos documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais em programas de gestão de documentos arquivísticos dos órgãos e entidades integrantes do Sistema Nacional de Arquivos - SINAR, visando a sua preservação e acesso, conforme estabelecido essas entidades devem:

Art. 1º Recomendar aos órgãos e entidades do Sistema Nacional de Arquivos - SINAR:

§ 1º Implementar política de gestão arquivística de documentos integrando todos os gêneros documentais, incluindo os audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais, independentemente do formato e do suporte em que estão registrados, por meio da classificação e avaliação arquivística, bem como dos procedimentos e operações técnicas referentes à produção, tramitação e uso;

§ 2º Aplicar e padronizar a descrição arquivística, com base na Norma Brasileira de Descrição Arquivística - NOBRADE, aprovada pela Resolução nº 28, de 17 de fevereiro de 2009, do CONARQ, visando o acesso às informações contidas nos documentos de arquivo e propiciando o intercâmbio de informações arquivísticas entre instituições detentoras de acervos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais;

§ 3º Implementar, a partir da produção do documento, políticas de preservação com ações preventivas e curativas, visando à preservação e acesso aos documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais;

§ 4º Garantir o acesso aos documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais, observando as disposições previstas na legislação vigente: Constituição Federal de 1988; Lei nº 8.159, de 8 de janeiro de 1991; Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998; Lei nº 10.406, de 10 de janeiro de 2002; Lei nº 12.527, de 18 de novembro de 2011.

§ 5º Providenciar o recolhimento às instituições arquivísticas públicas, em sua específica esfera de competência, dos documentos produzidos e recebidos pelas respectivas instituições, conforme Lei nº 8.159, de 8 de janeiro de 1991; § 6º Solicitar ao CONARQ, por intermédio da Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos e Sonoros, informações necessárias e complementares referentes ao tratamento arquivístico, preservação e acesso aos acervos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais; (CONARQ, 2014).

Sabemos, que com essa resolução, consolida-se e orienta-se de uma maneira inequívoca o tratamento dos documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais, os incluindo na gestão documental.

Mesmo sendo apenas uma resolução e não ter poder de lei, ‘jogou luz’ para a opacidade das instituições públicas e privadas, em relação ao tratamento documental da fotografia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percorrendo os principais manuais e ações voltadas para o tratamento da fotografia nos arquivos, percebe-se que, apesar de se constatar o uso constante desse documento pelas instituições sua inserção na organização documental ainda é incipiente, aponta-se muitas vezes, apenas para a identificação do órgão produtor, ainda não há uma preocupação com o rompimento da relação orgânica de sua produção e menos ainda com seu vínculo com os demais documentos, característica fundamental para a caracterizar como documento de arquivo.

Destaca-se também que a formação e rotinas dos profissionais que atuam nos arquivos são fundamentadas, na maioria das vezes, pelos manuais apresentados, ou seja, há uma necessidade de reformular as orientações técnicas e de ensino que vise conjecturar melhores práticas às rotinas de trabalho e reflexões mais consistentes para compreender a diversidade e complexidade desses documentos, validada por ações e funções.

Portanto, além da discussão das normas arquivísticas para esses documentos, que é premente em todas as instâncias, é importante que a fotografia seja incorporada no fluxo documental do arquivo, produzida com um fim específico e com suas funções definidas e estabelecidas, enfim, como prova de uma ação. Além disso, precisamos discutir e avaliar o processo e tratamento documental aplicado e desenvolvido a esses documentos sejam em arquivos públicos ou privados.

Dessa maneira os critérios de produção, de guarda, além da função devidamente preservada e normatizada, devem ser identificados e mantidos para garantir o processamento desses documentos de arquivo adequadamente em todas as instituições detentoras de acervos.

REFERÊNCIAS

- ALLOA, Emmanuel. Entre a transparência e a opacidade o que a imagem dá a pensar. *In*: ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 7-22.
- ARQUIVO NACIONAL (BRASIL). RESOLUÇÃO Nº 41, DE 9 DE DEZEMBRO DE 2014. Dispõe sobre a inserção dos documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais em programas de gestão de documentos arquivísticos dos órgãos e entidades integrantes do Sistema Nacional de Arquivos - SINAR, visando a sua preservação e acesso. **Diário Oficial da União** Nº 240, quinta-feira, 11 de dezembro de 2014. Disponível em: <https://www.gov.br/conarq/pt-br/legislacao-arquivistica/resolucoes-do-conarq/resolucao-no-41-de-9-de-dezembro-de-2014>. Acesso em: 18 jun. 2020.
- ARQUIVO NACIONAL (BRASIL). **Manual de arranjo e descrição de arquivos**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1973.
- ASSAD, Maria Talib. **A fotografia da saúde pública: tratamento de documentos visuais numa perspectiva de arquivo**. 2019. Dissertação (Mestrado em Cultura e Informação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. DOI:10.11606/D.27.2019.tde-26122019-125348. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27151/tde-26122019-125348/pt-br.php>. Acesso em: 18 ago. 2021.
- BARTLETT, Nancy. Diplomats for photographic images: academic exoticism? **The American Archivist**, Menasha, v. 59, p. 486-494, 1996.
- BRASIL. Lei n. 8.159, de 8 de janeiro de 1991. **Dispõe sobre a política nacional de arquivos** públicos e privados e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 09 de jan. 1991. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1991/lei-8159-8-janeiro-1991-322180-normapl.html>. Acesso em: 16 ago. 2021.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica**. São Paulo: Ed. da Unesp, 2017.
- BUSHEY, Jessica. **The archival trustworthiness of digital photographs in social media platforms**. 2016. Thesis, Arts, Faculty of Library, Archival and Information Studies (SLAIS), School of University of British Columbia. Disponível em: <https://open.library.ubc.ca/collections/ubctheses/24/items/1.0300440>. Acesso em: 14 maio 2017.
- CARAFFA, Costanza. The photo archive as laboratory. Art history, photography, and materiality. **Art Libraries Journal**, Preston, v. 44, n. 1, p. 37-46, 2019. DOI: 10.1017/alj.2018.39. Acesso em: 20 jun.2021.
- CASANOVA, Eugenio. **ARCHIVISTICA**. Siena stab. Arti Grafiche Lazzeri, 1928. Disponível em: <https://www.icar.beniculturali.it/biblio/pdf/EuCa/totalCasanova.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2021.

COX, Richard. RAMP Studies and Related UNESCO Publications: An International Source for Archival Administration. **The American Archivist**, Menasha, v. 53, p. 488–495, 1990. Disponível em: <https://americanarchivist.org/doi/pdf/10.17723/aarc.53.3.3208575353831608>. Acesso em: 08 jun. 2020.

CHARBONNEAU, Normand. The Selection of Photographs. **Archivaria**, n. 59, p. 119-139, 2005.

COOK, Terry. O passado é prólogo: uma história das ideias arquivísticas desde 1898 e a futura mudança de paradigma. In: HEYMANN, Luciana; NEDEL, Letícia. (orgs.). **Pensar os arquivos**: uma antologia. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2018, p. 17-82.

DIRECTION DES ARCHIVES DE FRANCE (FRANÇA). **Manuel d'archivistique**: théorie et pratique des archives publiques en France. Ouvrage élaboré par L'Association des Archivistes Français. Paris: Archives Nationales, 1991.

EASTWOOD, Terry. Um domínio contestado: a natureza dos arquivos e a orientação da ciência arquivística. In: EASTWOOD, Terry; MACNEIL, Heather (org.). **Correntes atuais do pensamento arquivístico**. Belo Horizonte: UFMG, 2016, p.19-46.

GAGNON-ARGUIN, Louise. **Typologie des documents des organizations**: de la création à la conservation. Sainte-Foy, Québec: Presses de l'Université du Québec, 1998.

HARTLAND, Robert; MCKEMMISH, Sue; UPWARD, Frank. Documents. In: MCKEMMISH, Sue; PIGGOTT, Michael; REED, Barbara UPWARD, Frank. (eds.) **Archives**: Recordkeeping in Society. Wagga Wagga, NSW: Centre for Information Studies, 2005, p.1-20.

HEREDIA HERRERA, Antonia. **Archivistica General**. Teoria y Pratica. Sevilla: Servicio de Publicaciones de la diputación de Sevilla, 1991.

HORSMAN, Peter; KETELAAR, Eric; THOMASSEN, Theo. New Respect for the Old Order: The Context of the Dutch Manual. **The American Archivist**, Menasha, n. 66, v. 2, p. 249-270, 2003.

KEENAN, Ian. **The archival eye**: new ways for archivists to look at and describe photographs. 2011. 161 fls. Master of Arts. Department of History (Archival Studies) University of Manitoba / University of Winnipeg. Disponível em: https://mspace.lib.umanitoba.ca/bitstream/handle/1993/4916/Keenan_Ian.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 10 jun. 2019.

LACERDA, Aline Lopes de. **A fotografia nos arquivos**: a produção de documentos fotográficos da Fundação Rockefeller durante o combate à febre amarela no Brasil. 2008, 258 f. Tese (Doutorado em História Social) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde11092008-145559/pt-br.php>. Acesso em: 16 ago. 2021.

LEARY, William. H. **La evaluación de las fotografías de archivo**: um estudio del RAMP com directrices. Paris: UNESCO, 1986. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000063749_spa. Acesso em: 16 ago. 2021.

LOPEZ, André Porto Ancona. **As razões e os sentidos:** finalidades da produção documental e interpretação de conteúdos na organização arquivística de documentos imagéticos. 2000. 131f. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

MACHADO, Bruno Henrique. **Dos devaneios Visuais à Gênese documental:** o estudo da produção dos documentos fotográficos da Assessoria de Comunicação e Imprensa da Unesp. 135 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2017. Disponível em: https://www.marilia.unesp.br/Home/Pos-Graduacao/CienciadaInformacao/Dissertacoes/machado_bh_me.pdf. Acesso em: 16 ago. 2021.

MADIO, Telma Campanha de Carvalho. **Documento de Arquivo:** fotografia. 2016. 100f. Tese (Livre-Docência) - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” Faculdade de Filosofia e Ciências, 2016.

MALVERDES, Andre. **O mundo dos cinemas de rua em imagens:** organização da informação e descrição de acervos fotográficos reunidos em coleções. 2015. 204 f., il. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) Universidade de Brasília, Brasília, 2015. Disponível: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/20290>. Acesso em: 18 nov. 2017.

MARIZ, Anna Carla Almeida; CORDEIRO, Rosa Inês de Novais. A importância do contexto para as fotografias de arquivos: uma análise de literatura. **Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação**, n. XIX ENANCIB, 2018. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/103030>. Acesso em: 17 ago. 2021.

PAVEZI, Neiva. **Arquivo fotográfico:** uma faceta do patrimônio cultural da UFSM. 2010. 228 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2010.

PETERSON, Trudy Huskamp. The National Archives and the Archival Theorist Revisited, 1954-1984. **The American Archivist**, Menasha, v. 49, n. 2, p. 125–133, 1986. DOI: <https://doi.org/10.17723/aarc.49.2.kp004u5716652n40>. Acesso em: 20 jun. 2020.

PEREIRA, Tânia Maria de Moura. **Análise do fluxo de documentos fotográficos de arquivo:** estudo de caso da Secretaria de Comunicação da Universidade de Brasília. 2016. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/21089>. Acesso em: 20 ago. 2017.

PUPIM, Eliana Kátia. **Gênese documental de álbuns fotográficos:** um estudo de caso aplicado a uma indústria de grande porte. 2010. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, 2010. Disponível em: https://www.marilia.unesp.br/Home/Pos-Graduacao/CienciadaInformacao/Dissertacoes/pupim_ek_me_mar.pdf. Acesso em: 17 ago. 2020.

RIBEIRO, Fernanda. O desafio da formação profissional: novo paradigma, novo modelo formativo. *In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE ARQUIVOS, BIBLIOTECAS, CENTROS DE DOCUMENTAÇÃO E MUSEUS, 1., 2002. Anais [...]* São Paulo: Imprensa Oficial do Estado 2002, p. 419-440.

ROMA, Bruno de Andréa. **Fotografia em regime de arquivo**: das atribuições de valor à atribuição de sentido. 2021. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. Doi: 10.11606/T.8.2021.tde-08062021-203127. Acesso em: 17 ago. 2021.

ROUSSEAU, Jean-Yves; COUTURE, Carol. **Os fundamentos da disciplina arquivística**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998.

SARAIVA, Natália de Lima. **IMAGINE**: análise do ciclo da informação na representação de fotos-conceito. 2017. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) —Universidade de Brasília, Brasília, 2017. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/24062/1/2017_Nat%3a%11iadeLimaSaraiva.pdf. Acesso em: 13 ago. 2020.

SOUZA, Marcieli Brondani de. **A autenticidade e a organicidade nos acervos fotográficos do patrimônio documental à luz da diplomática contemporânea**, 2016. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2016. Disponível em: <http://repositorio.ufsm.br/handle/1/11067>. Acesso em: 12 jun.2021.

SILVA, Sérgio Matias da. **O documento fotográfico em debate**: um estudo em periódicos científicos nas áreas da ciência da informação e da arquivologia, 2018. Dissertação (Mestrado em Gestão de Documentos e Arquivos) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <http://www.unirio.br/ppgarq/tccs/turma-2016/silva-sergio-matias-da-o-documento-fotografico-em-debate-um-estudo-em-periodicos-cientificos-nas-areas-da-ciencia-da-informacao-e-da-arquivologia/view>. Acesso em: 12 ago.2020.

SCHELLENBERG, Theodore. R. **Arquivos modernos**: princípios e técnicas. 6. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

SCHELLENBERG, Theodore. R. **Documentos públicos e privados**: arranjo e descrição. Rio de Janeiro: FGV, 1988.

SCHWARTZ, Joan M. We make our tolls and our tools make us. Lessons from photography for the practice, politics and poetics of diplomacy. **Archivaria**: the journal of the Association of Canadian Archivists, Ottawa, n. 40, p. 40-74, 1995.

SCHWARTZ, Joan M. “Records of Simple Truth and Precision”: Photography, Archives, and the Illusion of Control. **Archivaria**: the journal of the Association of Canadian Archivists, Ottawa, n. 50, p. 1-40, 2000.

SCHWARTZ, Joan M. “Coming to Terms with Photographs: Descriptive standards, linguistic ‘othering,’ and the margins of archivy.” **Archivaria**: the journal of the Association of Canadian Archivists, Ottawa, n. 54, p. 142-171, 2002.

TONELLO, Izângela Maria Sansoni. **Um Estudo do acervo fotográfico do sistema de arquivos da Universidade Estadual de Londrina**: Sauei com base no modelo Ramp - Records and Archives Management Programme. 2019. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) - Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2019. Disponível em: https://www.marilia.unesp.br/Home/Pos-Graduacao/CienciadaInformacao/Dissertacoes/tonello_ims_do_mar.pdf. Acesso em: 17. ago 2020.

VIEIRA, Thiago de Oliveira. **Os documentos especiais à luz da arquivologia contemporânea**: uma análise a partir das instituições arquivísticas públicas da cidade do Rio de Janeiro, 2014. Dissertação (Mestrado em Gestão de Documentos e Arquivos). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

DESCRIÇÃO E FOTOGRAFIAS: REFLEXÕES PARA A ORGANIZAÇÃO DA INFORMAÇÃO EM FUNDOS E COLEÇÕES FOTOGRÁFICAS

*André MALVERDES*¹

APRESENTAÇÃO

A fotografia, como meio de representação visual, apresenta uma série de particularidades em relação a sua linguagem, usos e funções sociais, que observam os diferentes atores se comunicando entre si. Os especialistas realizam sua observação a partir da expectativa do conhecimento científico, funções documentais e potenciais interpretativos que servem para a análise, não somente disciplinar como também histórica, desde sua perspectiva estética e simbólica até sua questão de construção de memória coletiva que toda sociedade tem.

A gestão do patrimônio fotográfico apresenta desafios e algumas dificuldades surgidas na atividade de conciliar e harmonizar as questões de descrição, conservação e os interesses entre os autores (fotógrafos), produtores, usuários e as entidades custodiadoras dos acervos. Com isso,

¹ Departamento de Arquivologia – Universidade Federal do Espírito Santo - UFES.

a descrição assume uma importância especial, a partir do momento que possibilita a difusão e se transforma num valioso recurso para chamar a atenção da sociedade para o patrimônio cultural e para os acervos fotográficos em particular.

A organização da informação, que tem como principal objetivo a recuperação de objetos informacionais — informações registradas - nos mais diversos suportes: textos, imagens, registros sonoros, representações cartográficas, entre outros. Na perspectiva de Lima e Alvares (2012), o objetivo da organização da informação é o acesso ao conhecimento estruturado, ou seja, fornecer o acesso por meio da estruturação dos elementos de organização do conhecimento. O desenvolvimento de uma metodologia descritiva, bem como de um tratamento adequado dos acervos fotográficos, constitui somente o ponto de partida para pensarmos em como tratar o patrimônio documental local e nacional. A organização da informação é somente parte de um processo que irá se completar com sua difusão, proporcionando o acesso da sociedade à memória fotográfica a partir de diversos produtos atraentes, divulgativos e de acesso universal.

Na busca da informação para resgatar o patrimônio documental, em particular o fotográfico, que se encontra muitas vezes entre arquivos pessoais e institucionais, refletimos por uma visão abrangente da descrição arquivística, que é dada por Michael Cook (1993), em seu livro *Information Management and Archival Data*. Segundo este autor, a descrição tem como base a teoria da representação, compreendendo que, enquanto os arquivos originais devem ser necessariamente armazenados na estante numa determinada ordem e localização física (normalmente em embalagens fechadas), as representações dos originais podem ser multiplicadas e armazenadas em qualquer ordem e em qualquer lugar que seja considerado útil.

Parece importante debatermos e refletirmos, no que se refere à gestão do patrimônio fotográfico e suas especificidades. Este trabalho pretende trazer algumas questões que podem ser úteis a todos os profissionais envolvidos na gestão da documentação fotográfica como ponto de partida para as reflexões que envolvem as demandas que respondem às atuais necessidades colocadas pela organização da informação. A importância

de se levantar esse debate é justificada pelas lacunas teóricas e práticas existentes em torno da temática e visa, também, trazer reflexões que possam contribuir para aprofundar a questão nas mais diversas realidades.

DESCRIÇÃO ARQUIVÍSTICA

Os procedimentos referentes à descrição podem e devem ter início no momento da produção dos documentos, ou mesmo antes, e continuar durante todo o seu ciclo de vida. Isso, principalmente, no concernente aos acervos fotográficos, tendo em vista que o texto tem um papel importante para a documentação fotográfica na relação entre fotografado, a própria fotografia e o leitor. A legenda e informações textuais podem ser oriundas do fotógrafo, da agência que emite a fotografia, do meio que a publica ou do documentalista e constitui parte da mensagem a ser analisada, sendo que o texto unido à imagem produz efeito semelhante aos que ocorriam no cinema mudo, com os intertítulos orientando a sequência do filme.

Cabe destacar que em nossa análise o patrimônio fotográfico é a ideia geral de organização, guarda, preservação e possível divulgação de acervos fotográficos, que compreendem também os objetos, incluindo materiais relacionados às indústrias fotográficas, tais como publicações, fotografias, cartazes, materiais publicitários, manuscritos e várias criações, entre as quais estão equipamentos técnicos e conceitos, como a perpetuação de técnicas caídas em desuso, a reprodução e apresentação desses meios. Incluímos, ainda nesse entendimento, acervos fotográficos pessoais, profissionais e institucionais e sua importância social, industrial, cultural, artística, histórico e/ou documental.

Nesse sentido, entramos no debate da atividade de descrição arquivística e seu papel no processo de estruturação da informação dos documentos. Para isso, é imprescindível refletirmos sobre a seguinte pergunta: afinal, o que é um arquivo? Para Rondinelli (2013) existe uma necessidade de uma revisão conceitual e histórica que é fortemente alicerçada na ciência da informação com a arquivologia. Inicialmente é importante chamar a atenção para a existência de duas acepções do termo, uma que denomina a instituição de guarda que possui um acervo de

documentos e outra as unidades orgânicas que compõem esse acervo, que a arquivologia define tecnicamente como “fundo”.

A questão terminológica foi abordada por Heredia Herrera (2007) em sua obra *Que és um archivo?*. Nessa obra, a autora argumenta que a maioria a maioria dos textos dessa área induz à confusão entre arquivo e fundo documental, na medida em que se utiliza a mesma definição para ambos. As duas acepções do termo arquivo, como instituição e como conteúdo, tornam necessária uma distinção entre ambas, que a generalização dos termos não permite.

A autora apresenta uma proposta de diferenciação do arquivo como instituição e como documentos por meio da grafia, alertando que tal distinção necessita de seguidores, propondo o uso de letra maiúscula para os Arquivos como instituições e a minúscula para o conteúdo documental. Heredia Herrera inova quando, além de insistir na distinção do termo arquivo como fundo e como instituição, ainda apresenta um terceiro significado, pelo qual o termo também designaria todo material existente na instituição arquivística, ou seja, tanto fundo quanto coleções.

Em seu artigo, “El nombre de las cosas o El valor de las palabras” (2005, p. 29) a autora propõe as seguintes definições para o termo arquivo:

- 1) Arquivo: a instituição que conserva, trata e disponibiliza os documentos de arquivo que guarda.
- 2) arquivo: conteúdo documental do Arquivo, identificando com todos os documentos ali conservados, sejam um só fundo [...] ou vários, e, eventualmente, uma ou várias coleções;
- 3) fundo documental: conjunto orgânico de documentos procedente de uma instituição, coletiva ou individual, que é testemunho ou prova de sua respectiva gestão.

Mas o que diferencia uma fotografia de uma instituição reunida em um fundo? Sem dúvida a Arquivologia parte da premissa de entender os conjuntos e suas relações orgânicas visando entender todas suas relações e sua contextualização documental. Para Carvalho e Alencar (2010), é fundamental o estabelecimento de distinção entre atividades e arquivo para a demonstração dessas relações orgânicas e seu contexto de produção.

As autoras destacam que: “A decorrência metodológica é a de manter os documentos dentro de grupos e séries que permitam refletir as relações funcionais e estruturais da instituição que os produziu, com o risco de perderem sua identidade caso o arranjo seja desfeito.” (CARVALHO; ALENCAR, 2010, p. 119).

Na arquivística a reunião dos documentos somente se explica quando a descrição garante a contextualização na perspectiva da “gênese documental”, ou seja, o processo de produção e a trajetória dos documentos ao longo de sua vida dentro da instituição pública ou privada, ou ainda nos acervos pessoais. O contexto arquivístico busca estruturar todos os fatores ambientais que determinam como os documentos são gerados, estruturados, administrados e interpretados, que podem ainda ser diferenciados em contexto de proveniência, contexto administrativo e contexto de uso.

Adotamos para este trabalho o conceito de descrição arquivística como se encontra definido pelas normas internacionais produzidas pelo Conselho Internacional de Arquivos, como sendo “a elaboração de uma acurada representação de uma unidade de descrição e de suas partes componentes, caso existam, por meio da extração, análise, organização e registro de informação [...]” cujos objetivos estão enunciados na mesma fonte, com a finalidade de “[...] identificar, gerir, localizar e explicar documentos de arquivo e o contexto e o sistema de arquivo que os produziu.” (CIA, 2000, p. 14).

Cabe destacar que muitas vezes, de forma equivocada, associa-se a atividade de descrição como mero produtor de instrumento de pesquisa. Oliveira (2012) alerta para o cuidado de não incorrer nesse equívoco e para a necessidade de compreendermos a descrição como um processo de pesquisa que tem por objetivo produzir conhecimento sobre o acervo, o que redimensiona a atividade e o seu lugar na própria arquivologia. A descrição, tradicionalmente entendida como atividade voltada meramente à elaboração de instrumentos de pesquisa, perde sua dimensão científica e reforça sua perspectiva prática, até ao ponto da produção de modelos de “confeção” de descrição, por isso a autora destaca que

[...], a descrição arquivística é uma representação produzida pelo arquivista, decorrente de um processo de pesquisa, com metodologia própria da área, que objetiva a produção de conhecimento sobre um determinado arquivo e o seu acesso. Como todo trabalho de pesquisa, seus resultados podem e devem ser divulgados, e nesse caso por meio da publicação de inventário, catálogos, glossários, biografias, base de dados. Porém não só os produtos devem ser divulgados, mas também as decisões metodológicas e os processos de pesquisa, uma vez que integram a produção de conhecimento sobre o arquivo. (OLIVEIRA, 2012, p. 60).

De toda forma, é muito importante entendermos a diferença entre coleção e fundo, no que diz respeito aos acervos fotográficos. No primeiro caso estamos diante de um ato voluntário, que a partir de critérios geralmente pré-estabelecidos, uma pessoa ou uma instituição decide criar, à sua própria vontade, uma coleção para uso pessoal ou coletivo. Destacamos que na maioria das vezes, no caso de uma coleção, geralmente seu volume pode reunir centenas e, excepcionalmente, milhares de documentos. Além disso, o conjunto coletado é composto de autores muito distintos que podem vir de diferentes procedências. Dada essa particularidade, a gestão de um acervo fotográfico colecionado implica direitos autorais e propriedade intelectual a diversos nomes, dentre outras especificidades.

No caso do fundo, o acervo vem de um ato inevitável, espontaneamente e como resultado da atividade profissional ou amadora de seu criador, produz-se um conjunto de documentos fotográficos que, de maneira acumulativa, resulta em um arquivo. Em geral, não falamos de centenas, mas de dezenas ou centenas de milhares de documentos resultantes do trabalho de um fotógrafo profissional, das atividades de uma instituição, de uma saga familiar ou de uma empresa fotográfica. Antes de um único (ou poucos) detentores de direitos de exploração, na gestão esses aspectos são mais homogêneos.

No que diz respeito às coleções, Boadas (2016) destaca que são conjuntos de documentos resultantes da vontade ou de preferências de uma pessoa em particular. Portanto, diferem de fundos, pois sua formação não é o exercício de uma atividade regular, mas é o resultado de um processo de criação intelectual.

As coleções são conjuntos de documentos que se formaram de acordo com uma lógica diferente dos fundos já que resulta da vontade ou de preferências de uma pessoa em particular. O conceito de coleção implica na reunião intencional de documentos sem a marca da produção natural e sem a explicação da relação orgânica entre os documentos e entre as atividades que os geraram. A coleção constitui-se como uma obra do colecionador e é de sua responsabilidade a reunião do conjunto desses documentos, que segue os critérios determinados de sua escolha.

Na proposta de Heredia Herrera (2007), podemos distinguir os documentos de arquivo entre os conjuntos naturais e os artificiais, sendo que entre os primeiros existem desde o fundo e a unidade documental composta, passando por sucessivas divisões de fundos e agrupamentos documentais que os integram; e dentro dos segundos, as coleções documentais. Apesar de à primeira vista serem a mesma coisa, tendo em vista que é uma acumulação artificial reunida por alguém, por gosto ou curiosidade, a única variação é a intenção do colecionador, nesse caso a autora define duas formas de coleção encontradas nos acervos

Coleção documental: conjunto de documentos reunidos segundo critérios subjetivos (um tema determinado, o critério do colecionador, etc) e que, portanto, não conserva uma estrutura orgânica nem responde ao princípio da proveniência.

Coleção fictícia: conjunto de documentos reunidos de forma fictícia por motivo de conservação ou por interesse especial. (HEREDIA HERRERA, 2007, p. 116, tradução nossa).

Sendo ambas coleções, Herrera faz uma distinção considerando as primeiras formadas por critérios subjetivos de um colecionador e incluem também nelas as coleções que não são documentos de arquivo. A coleção fictícia indica que são as coleções formadas dentro dos arquivos pelos próprios arquivistas por razões de conservação e instalação.

ARQUIVOS FOTOGRÁFICOS

De forma bem didática, Boadas apresenta uma proposta de definirmos os diferentes tipos de conjuntos de fotos de uma instituição da seguinte forma:

- Fundos produzidos ou recebidos por pessoas coletivas em particular: Galeria de fotógrafos profissionais ou sem imprensa ou revistas, editoras, empresas, cultural e associações desportivas, etc
- Fundos produzidos ou recebidos a partir de qualquer pessoa: fotógrafos profissionais ou amadores e indivíduos ou famílias.
- Fundos da administração pública durante o exercício das suas funções e, como resultado da atividade administrativa.
- coleções fotográficas. (BOADAS, 2001, p. 132, tradução nossa).

Aplicado à documentação, descrição é um processo que visa coletar e sistematizar informações, que tenha a capacidade de selecionar e fornecer aos usuários que fazem uma consulta os documentos que são relevantes dentro de um ou mais conjuntos de documentários. A análise do conteúdo das fotografias confronta o profissional da informação com alguns problemas e desafios promovidos por suas características particulares. Por isso, é sempre necessário repensarmos a escolha do nível e a profundidade da descrição, preservação da ordem original e as informações fornecidas pelas fotografias e seus suportes, enfim, a realização de pesquisas que permitirão uma descrição adequada das imagens.

De um modo mais esquemático, Lopez (2000, p. 221) propõe que poderíamos supor a ocorrência de três tipos de documentos fotográficos no universo dos arquivos:

1. integrado em outros documentos (positivos anexos a um processo, por exemplo);
2. como resultado final de uma ação (registros fotográficos de uma assessoria de prefeito, por exemplo) ou;
3. como uma coleção que não guarda uma relação orgânica com seu produtor, ou cujo vínculo já não é mais possível de determinar.

A infinidade de observações que a fotografia permite e por ela a infinidade de registros visuais de instantes únicos – a fotografia reproduz ao infinito o que só ocorreu uma vez – ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente, um acontecimento não observável de outra maneira, dando-nos a impressão que a imagem parece ser inclassificável. Vilém Flusser (2011, p. 37) destaca que as fotografias são onipresentes “[...] coladas em álbuns, reproduzidas em jornais, expostas em vitrines, paredes de escritórios, afixadas contra muros – sob forma de cartazes, impressas em livros, latas de conservas, camisetas.”.

Na maioria das vezes, ao se tratar de acervos fotográficos, é difícil - senão impossível - recompor o contexto de produção de um documento imagético, fazendo com que a descrição temática individualizada torne-se a única alternativa. Contudo, Lopez (2000) destaca que, nesses casos, a utilização do termo arquivo é inadequada, e que devemos usar a terminologia banco de imagens, apontada como a mais apropriada.

[...], o próprio conceito tradicional de imagem fotográfica é ampliado quando se considera não apenas o processo físico-químico de reação da luz por uma emulsão, mas também qualquer imagem obtida através de captura da luz (o que inclui imagens obtidas por câmeras digitais, porém exclui as montagens e as imagens digitais criadas pelo computador, a diferença está na relação inicial com a cena retratada). O registro fotográfico feito pela câmera digital, mesmo não sendo analógico, é resultante da captura da luz emitida por um cenário real. (LOPEZ, 2000, p. 170).

Importante refletirmos sobre a questão do uso das imagens e o seu significado de uso. Susan Sontag (1981) ressalta que, como cada fotografia é apenas um fragmento, seu peso moral e emocional depende de onde está inserida. Uma fotografia muda de acordo com o contexto de onde ela é vista. Talvez, tenha chegado a hora de pensarmos os acervos fotográficos não apenas para os interesses imediatos dos pesquisadores e refletirmos no seu uso para as futuras gerações e para outras questões que não são as que atendem as demandas contemporâneas.

No tocante ao significado de uso, Del Valle Gastaminza (1999) destaca que o profissional da informação deve estar consciente de que a fotografia “existe” e “significa” coisas diferentes em três momentos, que é necessário considerar:

- a) No momento de sua criação, a fotografia está carregada de subjetividade; desde o ponto de vista do fotógrafo nenhuma imagem é neutra, o fotógrafo mira através do visor de uma câmera (condicionante técnico) e projeta sua intencionalidade, seu modo de ver (condicionante individual) sobre o fotografado. Se tratar-se de fotografia de imprensa terá que ter em conta a ideologia do periódico (condicionante editorial).
- b) No momento do seu tratamento documental: a imagem pode ser considerada neutra, objetiva, despojada de sua primeira orientação, tratando de preservar todos os usos possíveis ou bem podem manter-se exclusivamente seu primeiro significado evitando qualquer interpretação. Ambas as posturas tem vantagens e inconvenientes. O denotado pela fotografia deverá ser considerado objetivamente, o conotado, o simbólico, o sugerido pela fotografia deverá ser cuidadosamente estudado e preservado.
- c) No momento de sua reutilização, a fotografia volta a adquirir significado unívoco, de intencionalidade, sem que este constitua necessariamente a recuperação do sentido que teria originalmente.

Para Susan Sontag (2004), a fotografia é, de várias maneiras, uma aquisição. Temos numa foto uma posse de algo que representa uma pessoa ou de uma coisa querida, uma posse que dá às fotos um pouco de caráter próprio dos objetos únicos e irreproduzíveis, no seu sentido lato. Por meio das fotos, temos também uma relação de consumidores com os eventos, tanto com os eventos que fazem parte de nossa experiência como com aqueles que dela não fazem parte. Outra forma de aquisição é que, mediante máquinas que criam imagens e duplicam imagens, podemos adquirir algo como informação (e não como experiência). De fato, a importância das imagens fotográficas como o meio pelo qual cada vez mais eventos entram

em nossa experiência é, por fim, apenas um resultado de sua eficiência para fornecer conhecimento dissociado da experiência.

Do ponto de vista metodológico, cabe indagar acerca dos comportamentos referentes ao registro fotográfico e, portanto, rotineiros de produção e acumulação de diversas formas documentais: Que tipos documentais visuais são produzidos? Quem os produz? Quem os mantém sob custódia? De que forma? De quem é a iniciativa de fotografar? Essas e outras perguntas só podem ser feitas a partir de uma abordagem junto aos titulares ou custodiadores do arquivo, às testemunhas e aos informantes do modo de produção e consumo daquela documentação, no seu universo. Não podemos deixar de considerar que as fotografias adquirem seu significado a partir do modo como as pessoas, com elas envolvidas, as compreendem, as usam e, dessa forma, lhes atribuem significados.

Importante notarmos a necessidade de recuperarmos as origens de sua produção a partir do entendimento do contexto funcional no qual surgiu o documento fotográfico. Isso porque, muitas vezes, as fotografias arquivadas já foram, há muito tempo, separadas de seus empregos originais, dificultando a recuperação das origens de sua produção a partir do entendimento do contexto funcional no qual surgiu. Os inúmeros documentos fotográficos avulsos que se apresentam nos mais diversos tipos de arquivo e que já perderam seu vínculo com sua função original precisam ser recontextualizados. Evidentemente, a recuperação e organização dos arquivos fotográficos de arquivos separados de seu conjunto original dificilmente consegue restabelecer os vínculos orgânicos com as atividades do titular, todavia, a partir de uma descrição arquivística compreendida como um processo de pesquisa que tem por objetivo produzir conhecimento sobre o acervo é possível recuperar, na medida do possível, o contexto documental dos arquivos fotográficos.

NORMAS E DESAFIOS

A descrição é, ao mesmo tempo, um processo e um produto compreendido como uma fase de tratamento destinada a proporcionar uma representação precisa dos documentos e seu contexto de produção

mediante a pesquisa, identificação, análise e organização de toda a informação que reflete o sistema documental que produziu (no caso do fundo) ou acumulou (no caso da coleção) ao longo de sua formação. Como produto, a finalidade da descrição é proporcionar o conhecimento da documentação custodiada em uma instituição mediante a elaboração dos instrumentos de pesquisa para permitir a identificação, descrição, localização e a recuperação dos documentos.

Em 1989, foi promovida pelo o Conselho Internacional de Arquivos (CIA) uma reunião de especialistas para traçar uma proposta de norma descritiva internacional. Em outubro de 1990, houve a primeira reunião plenária da Comissão *Ad Hoc* sobre Normas de Descrição Arquivística, na Alemanha (Hör-Grenzhause), e, em julho de 1991, o grupo apresentou um texto na reunião plenária realizada em Madri. O documento produzido em Madri, com o título de *General International Standard Archival Description - ISAD(G)* foi divulgado para a comunidade arquivística e apresentado durante o XII Congresso Internacional de Arquivos, em Montreal, em setembro de 1992, sendo discutido em uma sessão aberta. Após uma reunião em Estocolmo, em janeiro de 1993, para reavaliar o texto, após as várias sugestões recebidas no processo de discussão, este foi avaliado e revisado sendo publicado em 1999.

A norma contém, em seu texto de abertura, recomendações para a criação e adaptação de normas nacionais que melhor se enquadrem nas realidades dos países. No Brasil, visando adaptar as normas internacionais à sua realidade e necessidade foi criada a Norma Brasileira de Descrição Arquivística (NOBRADE), fruto do trabalho da Câmara Técnica de Normas de Descrição, órgão subordinado ao Conselho Nacional de Arquivos - CONARQ, publicado em 2006.

Através da Resolução nº 28, de 17 de fevereiro de 2009, ficou estabelecida a adoção da Norma Brasileira de Descrição Arquivística - NOBRADE pelos órgãos e entidades integrantes do Sistema Nacional de Arquivos (SINAR). O sistema foi instituído pelo Decreto nº 4.073, de 03 de janeiro de 2002, que regulamenta a Lei nº 8.159, de 08 de janeiro de 1991, que dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados,

criando o Sistema Nacional de Arquivo, e instituiu como órgão central o Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ).

O CONARQ é um órgão colegiado, vinculado ao Arquivo Nacional do Ministério da Justiça, que tem por finalidade definir a política nacional de arquivos públicos e privados, como órgão central de um Sistema Nacional de Arquivos, bem como exercer orientação normativa, com vistas à gestão documental e à proteção especial aos documentos de arquivo.

A partir da adoção da NOBRADE como modelo para a construção de descritores na organização da informação do acervo, observamos a necessidade de refletirmos sobre sua aplicabilidade, principalmente, no que diz respeito a acervos fotográficos. Apesar da aplicação da norma garantir a recuperação da informação com a elaboração dos recursos necessários para o pesquisador, entendemos que existe uma necessidade de avançarmos no entendimento do trabalho de descrição do material em questão. Concordamos com Lopez (2000, p. 117) que, quando se priorizamos o uso da informação pelos consulentes, acabamos limitando as possibilidades de recontextualização da imagem e inviabilizando a recuperação, mesmo que em parte, da gênese documental do acervo fotográfico.

No arquivo, diferentemente, o documento é entendido, antes de mais nada, como testemunho de uma atividade. Seu objetivo principal é constituir prova das atividades do titular e, por conta disto, informa sobre o passado do titular a ele próprio ou a outrem. O arquivo poderá disponibilizar informações para usuários em geral, porém como consequência direta de um outro objetivo: o de difundir os documentos. Essa diferença está baseada em distintos entendimentos do conceito de documento. Ao priorizar o uso da informação pelos consulentes, limita-se o documento à condição de mero veículo daquela.

Para Lopez (2000, p. 219), existe na norma a falta de uma definição mais precisa das atividades de classificação arquivística, destacando-se a ausência de qualquer definição para os grupos e as coleções. Para o autor, a maior preocupação da norma está em satisfazer as demandas de consulta, limitando o vínculo orgânico das unidades documentais apenas ao fundo

e ao arquivo. A proveniência, como sabemos, identifica a organicidade entre os documentos e as atividades que os produziram, configurando uma relação hierárquica dentro do fundo arquivístico, que não é contemplada pela norma².

No caso das coleções documentais, querendo ou não, estas existem nos Arquivos e por isso não podem ser ignoradas. Todavia, Heredia Herrera (2007, p. 116) destaca que é surpreendente que a norma ISAD(G) reconheça a coleção como uma realidade arquivística, ao lado do fundo, no mesmo nível de arranjo. A autora destaca que no tratamento da fotografia existem diversas considerações e desafios a serem enfrentados, dos quais destaca

[a posição da fotografia] dentro dos “novos documentos”, sua natureza, sua origem, sua produção, os problemas de terminologia, suas formas de agrupamento, as características da informação que transmite, o tratamento exigido por sua dupla vertente de classificação e análise, a escolha de sua custódia e a determinação da responsabilidade por sua recuperação, além do reconhecimento de sua complementaridade em relação aos documentos textuais.

Uma observação sobre as especificidades da descrição de acervos fotográficos é destacada por Oliveira (2012, p. 63), que chama a atenção para a preocupação de esclarecer a diferença entre autor e produtor. A norma indica que o nome do autor de um documento pode ser considerado o título da unidade de descrição. Como é possível indicar o nome daquele que é responsável pelo conteúdo intelectual de um documento como sendo aquilo que denomina um documento? Somente quando o título desse documento for, de fato, o nome de seu autor, e em nenhuma outra circunstância.

É simples notar o equívoco desse uso indiscriminado para o título quando se trata de fotografia. Usualmente a fotografia não possui título, portanto, no momento de elaborar o instrumento

² Para maiores informações sobre a adequação da norma ao trabalho com acervos fotográficos ver: LOPEZ, André; REZENDE, Darcilene Sena. **Adecuación de la descripción archivística de documentos fotográficos a estándares internacionales**. In: Girona 2014: Archivos e Industrias Culturales. AMGi/ICA. Disponível em: <http://www.girona.cat/sgdap/docs/qo4xhf0id164.pdf>. Acesso em 20 out. 2015.

de pesquisa segundo a norma ISAD(G) estaria correto o arquivista nomear o título com o nome do fotógrafo. É importante ressaltar que segundo o modelo da mesma norma não há previsão para identificação do autor do documento. (OLIVEIRA, 2012, p. 64).

A tentativa de usar a utilização da Nobrade em materiais sem organicidade arquivística pode, *a priori*, até solucionar problemas pontuais, todavia, não atenderá plenamente as demandas informacionais dos custodiantes dos documentos não arquivísticos. Para Lopez (2011), a norma, ao destinar suas atividades a descrição arquivística, limita seu foco, que não abrange a descrição de coleções (mesmo que custodiada por arquivos) e/ou outros conjuntos documentais não arquivísticos.

Uma das características essenciais dos documentos de arquivo é a sua organicidade, que será traduzida no esquema hierárquico da classificação, e está refletida na estrutura multinível da diretriz; os materiais não arquivísticos (incluindo as coleções), ainda que apresentem subdivisões, não possuem organicidade, não comportando sua alocação nos níveis superiores da diretriz (fundos, subfundos, séries e subséries); o uso da diretriz, nesses casos, inutiliza os campos destinados à organicidade e potencializa a descrição dos conteúdos de itens documentais apenas. (LOPEZ, 2011, p. 89).

Concordamos com o autor que o caminho mais acertado para o momento seja mesmo o estabelecimento de pequenas modificações pelos diferentes usuários da Nobrade, o que tem dado resultados satisfatórios como auxílio nas atividades de descrição de documentos fotográficos por arquivistas e profissionais da informação. Um dos principais problemas é a dificuldade em perceber a “função original”, para quais os documentos visuais foram produzidos. Fotografias, por exemplo, não são documentos autoexplicativos de suas funções, pois não foram produzidos com base em procedimentos controlados e de acordo com a regulamentação oficial ou preocupação jurídico/legal. Dar nome aos documentos, identificando-os a partir de uma análise diplomática e da análise tipológica, bem como a

partir da espécie ou do tipo, constitui uma das operações mais importantes da arquivística.

O método de relacionar o significado de um documento com a sua forma, considerando seu histórico contexto é a essência da definição da diplomática como a disciplina que estuda a gênese, formas e transmissão de documentos de arquivo, e sua relação com os fatos representados neles e com o seu criador, a fim de identificar, avaliar e comunicar a sua verdadeira natureza. É também uma visão da teoria cultural contemporânea. Juntas, essas abordagens permitem-nos ver a fotografia como um produto de um tipo específico de tecnologia apresentado num determinado sistema ideológico e como uma forma de expressão visual mediada através de regras de representação.

Outros pontos de investigação e problematização precisam ser abordados e que não caberiam aqui devido a necessidade de um aprofundamento maior. Pensarmos a fotografia de arquivos pessoais, por exemplo, para além dos espaços de vivência privada e sua transferência para um espaço institucional, com outras finalidades além de sua função de origem, é fundamental para o tratamento adequado da organização da informação desses documentos. Independentemente do suporte, todo documento de arquivo tem um tratamento a partir de princípios básicos que já estão consolidados pela área, todavia, precisamos pensar o patrimônio fotográfico a partir de sua produção, avaliação, aquisição, conservação, classificação, descrição e difusão, seja no âmbito público ou no privado.

Nosso trabalho buscou apresentar em linhas gerais os desafios conceituais para avançar em propostas visando proporcionar a gestão, o acesso, a consulta e a difusão do patrimônio fotográfico que existem em instituições públicas e privadas e que, em muitos casos, continua invisível para a sociedade. Precisamos pensar, urgentemente, os acervos fotográficos em suas múltiplas facetas em áreas fundamentais como conservação, acervos digitais, difusão na web, o planejamento de exposições, os direitos autorais, entre várias outras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As reflexões, ora aqui apresentadas, possibilitam muitas oportunidades de interdisciplinaridade e o desenvolvimento de um estudo em conjunto sobre acervos fotográficos. Uma leitura imagética, combinada com uma análise diplomática e tipológica, uma aproximação da arquivologia com a ciência da informação e um estudo das normas de descrição arquivística parece-nos ser um esforço de grande de grande contribuição para a área, principalmente no que diz respeito aos arquivos fotográficos.

É consenso que, no caso de arquivos fotográficos, a pesquisa e investigação sobre o indivíduo ou instituição que produziu ou organizou o acervo é a melhor escolha no que diz respeito à identificação da função dos documentos ali produzidos e acumulados. Mas seria possível pensarmos em formas de garantir a recuperação da organicidade, antes existente nesses documentos, mesmo que, em parte, possam ser recuperados através de uma adequação da norma? Apesar de não apresentar essa característica, que é *sine qua non* para que um documento seja considerado como de arquivo, em algum momento e no seu contexto esses documentos foram produzidos com vistas a uma função e um objetivo na sua origem.

Entendê-lo no que diz respeito a quem, o quê, por que, onde e como se torna muito mais importante do que compreendermos simplesmente o processo de acumulação com uma finalidade que não reflete as suas atividades de origem. Não que o processo de acumulação no seu contexto não seja importante, mas que só a partir dessas atividades de origem o documento passa a ser uma figura de informação potencial na sua utilização final. Afinal, se uma imagem vale mais do que mil palavras, quantas palavras são necessárias para descrever uma imagem? As coleções, querendo ou não, estão presentes em boa parte das instituições arquivísticas, por isso a necessidade de refletirmos sobre as formas de organização da informação dos acervos fotográficos e, no nosso caso, os acervos fotográficos de arquivos institucionais, pessoais e familiares.

Muito já vem sendo feito, mas há muito a ser pensado no que diz respeito a diversidade de realidades que, do ponto de vista teórico e metodológico, precisam de uma reflexão a respeito de sua abordagem,

principalmente, no que diz respeito à fotografia e a uma padronização de descrição arquivística, no uso da padronização da normalização em acervos fotográficos em instituições públicas e privadas, mantenedoras do patrimônio documental.

Concordamos com Tognoli e Guimarães (2010, p. 42), para quem o maior desafio em abordar o tema é garantir a organização do conhecimento arquivístico (no nosso caso, dos acervos fotográficos) e a sustentação da disciplina em um momento de rupturas paradigmáticas e inovações tecnológicas. A partir do reconhecimento do valor documental da fotografia, faz-se necessário que determinemos as suas características, como parte dos acervos arquivísticos, e que nos empenhemos na tarefa de apontar suas principais características dentro do processo de descrição e de leitura de imagens.

Quando nos referimos ao tratamento documental, entendemos que as funções arquivísticas de produção, avaliação, aquisição, conservação, classificação, descrição e difusão somente ocorrem com os documentos de arquivo, mesmo assim, precisamos ter em mente, apesar das diferenças entre coleções e arquivos, que ambos convivem dentro de um espaço institucional e precisam ser pensados como parte de um patrimônio documental.

Mesmo no caso de arquivos, é muito raro pensarmos num agrupamento documental intacto que consiga abarcar todos os materiais de uma determinada atividade. As diferentes questões apresentadas aqui permitem demonstrar a complexidade que envolve receber, organizar e proporcionar à sociedade o patrimônio fotográfico gerado no passado e As diferentes questões apresentadas aqui permitem demonstrar a complexidade que envolve receber, organizar e proporcionar à sociedade o patrimônio fotográfico gerado no passado e incorporado a instituições, sem deixar de considerar outras demandas mais atuais, como as imagens produzidas numa realidade da tecnologia digital.

As características dos acervos fotográficos têm levado muitos profissionais a tratar os acervos fotográficos como exceção, ao invés de buscar sua organização segundo princípios arquivísticos. Muitas vezes,

diante das dificuldades metodológicas, não é aplicada uma classificação embasada no ponto de vista da articulação interna do conjunto. A fotografia está se tornando um dos objetos mais comuns e numerosos da civilização humana, mas ainda é pouco conhecida em muitas instituições, nas quais vem sendo incorporada. A maioria dos profissionais nessas instituições não possui conhecimento específico sobre sua história nem sobre os procedimentos a serem adotados para esse tipo de documento.

A conhecida expressão “uma imagem vale mais do que mil palavras” nos leva à seguinte questão: quantas palavras são necessárias para descrevermos uma fotografia? Não existe uma resposta pronta para essa questão, pois vai depender de muitos fatores, entre eles a formação e experiência dos profissionais que vão realizar a descrição. É útil que o profissional da informação observe o equilíbrio entre recursos e necessidades, adotando uma regra de ouro da descrição que deve caracterizar-se pela clareza, simplicidade e o controle dos esforços.

A maior colaboração deste artigo, talvez, seja a de chamar a atenção para a necessidade desafiadora de que seja desenvolvido um marco descritivo que possibilite a comunicação efetiva e que permita representar de forma adequada a singularidade de cada coleção e de cada fundo fotográfico, permitindo uma interconexão entre os acervos que compõem o patrimônio fotográfico. E nesse processo de busca e promoção do acesso aos arquivos, deve-se entender a corrente internacional de normalização da descrição, na última década, e as possibilidades (e necessidades) de adequação dessas normas para organizar acervos fotográficos.

REFERÊNCIAS

BOADAS, Joan. Un tiempo nuevo en la gestión del patrimonio fotográfico: desafíos y oportunidades. **Patrimonio cultural de España**, España, n. 11, p. 17-36, 2016.

BOADAS, Joan; CASELLAS, L.; SUQUET, M. **Manual para la gestión de fondos y colecciones fotográficas**. Girona: Biblioteca de la Imagen, CCG Ediciones - Ajuntament de Girona (CRDI), 2001.

BRASIL. **Lei 8.159/1991**. Dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados e dá outras providências. Brasília, DF, 1991. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8159.htm. Acesso em: 15 mar. 2017.

BRASIL. **Decreto 4.073**, de 3 de janeiro de 2002. Regulamenta a Lei no 8.159, de 8 de janeiro de 1991, que dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados. Brasília, DF, 2002. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/2002/d4073.htm. Acesso em: 15 mar. 2017.

BRASIL. Conselho Nacional de Arquivos. **Resolução nº 28**, de 17 de fevereiro de 2009. Brasília, DF, 2009. Disponível em: <http://conarq.arquivonacional.gov.br/index.php/resolucoes-do-conarq/270-resolucao-n-28,-de-17-de-fevereiro-de-2009>. Acesso em: 18 abr. 2021.

CARVALHO, Vânia Carneiro de & ALENCAR, Michelle de Oliveira. Por história das fotografias – do índice ao artefato. In: PINHEIRO, Maria Lucia Bressan (org.). **Registros fotográficos, patrimônio e memória da USP**. São Paulo: Edusp, 2010.

CONSELHO INTERNACIONAL DE ARQUIVOS. **ISAD(G)**: Norma geral internacional de descrição arquivística. Segunda edição, adotada pelo Comitê de Normas de Descrição, Estocolmo, Suécia, 19-22 de setembro de 1999, versão final aprovada pelo CIA. – Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2000.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.

HEREDIA HERRERA, Antonia. **Qué es un archivo?** Gijón: Trea, 2007.

HEREDIA HERRERA, Antonia. El nombre de las cosas o el valor de las palabras. **Revista del Archivo Nacional del Peru**, Lima, n. 25, p. 27-32, 2005.

LIMA, José Leonardo Oliveira; ALVARES, Lilian. Organização e representação da informação e do conhecimento: *In*: ALVARES, Lilian (org.). **Organização da informação e do conhecimento**: conceitos, subsídios interdisciplinares e aplicações. São Paulo: B4 Editores, 2012, p. 21-48.

LOPEZ, André Porto Ancona. Contextualización archivística de documentos fotográficos. **Alexandria**: Revista de Ciencias de la Información, año V, n. 8, ene./dic. 2011.

LOPEZ, André Porto Ancona. **As razões e os sentidos**: finalidades da produção documental e interpretação de conteúdos na organização arquivística de documentos imagéticos. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

LOPEZ, André; REZENDE, Darcilene Sena. **Adecuación de la descripción archivística de documentos fotográficos a estándares internacionales**. Girona 2014: Archivos e Industrias Culturales. AMGi/ICA, 2014. Disponível em: <http://www.girona.cat/sgdap/docs/qo4xhr0id164.pdf>. Acesso em: 20 out. 2015.

RONDINELLI, Rosely Curi. **O documento arquivístico ante a realidade digital**: uma revisão conceitual necessária. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.

OLIVEIRA, Lucia Maria Velloso de. **Descrição e pesquisa:** reflexões em torno dos arquivos pessoais. Rio de Janeiro: Móbile, 2012.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TOGNOLI, Natália Bolfarini Tognoli; GUIMARÃES, José Augusto Chaves. A organização do conhecimento arquivístico: perspectivas de renovação a partir das abordagens científicas canadenses. **Perspectivas em Ciência da Informação**, Belo Horizonte, v. 16, n. 1, p. 21-44, jan./mar. 2011.

VALLE GASTAMINZA, Félix del. El análisis documental de la fotografía. **Cuadernos de documentación multimedia**, Madrid, n. 8, 1999. Disponível em: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/multidoc/multidoc/revista/num2/fvalle.html>. Acesso em: 6 mar. 2015.

DO VAPOR DE MERCÚRIO AO DIGITAL: TRIBUTO HISTÓRICO E DESENVOLVIMENTO TECNOLÓGICO A PARTIR DO DAGUERREÓTIPO

*Miriam Paula MANINI*¹

*[...] Comme, épiée aux rets de l'oiseleur malin
L'alouette, éveillant les échos du matin,
Voltige, et follement s'abat dans la Prairie
Sur un miroir, écueil de sa coquetterie;
De Lampélie enfin le vol est arrêté
Au chimique filet par Daguerre apprêté.
La face d'un cristal, ou bombée ou concave,
Amoindrit ou grandit chaque objet qu'elle grave.
Au fond du piège obscur ses fins et blancs rayons
Pointent l'aspect des lieux en rapides crayons:
D'un verre emprisonnant l'image captivée,
Du toucher destructeur aussitôt préservée,
Reste vive et durable; et des reflets certains
Frappent la profondeur des plans les plus lointains. [...]
Népomucène Lemercier*²

¹ Docente aposentada da UnB

² *Lampélie et Daguerre*, trecho do poema lido durante a sessão pública da Academia Francesa de 02 de maio de 1839, por Lemercier.

INTRODUÇÃO

Desde que Joseph Nicéphore Niépce obteve a primeira imagem por meio de suas experiências, em 1825, passando por todo o século XIX, com o desenvolvimento de inúmeros processos fotográficos, a invenção do negativo, a introdução da gelatina como aglutinante, a primeira fotografia em cores, o surgimento do celuloide, da câmera fotográfica e do cinema, atravessando o século XX, que trouxe o *flash*, o formato 35 mm, o desenvolvimento da foto colorida, do cinema e das películas, a câmera automática (popularmente conhecida como *Polaroid*) e a invenção da fotografia digital, acompanhando o paralelo histórico científico da informática: durante todos estes anos (quase dois séculos) a fotografia aparece em vários palcos, desempenhando incontáveis papéis, sempre com sucesso garantido, explicado, talvez, pela aura de mágica que envolve sua existência e capacidade de nos reproduzir até hoje, século XXI.

Num livre levantamento de tipos de fotografias que já passaram pela vida de um cidadão comum nos últimos 50 anos, será fácil figurar aquele tradicional quadro com sete carinhas (Figura 1), lembranças da infância, memória familiar, cada uma delas com uma expressão diferente da criança fotografada: sorrindo, séria, chorando, numa evidente provocação de emoções que se fazia no momento das tomadas fotográficas³.

Figura 1: Sete Carinhas



Fonte: Acervo pessoal da autora. Foto de família. Ca. 1961.

³ Não foram encontradas referências a trabalhos acadêmicos sobre esse hábito entre os fotógrafos.

Alguns anos adiante, e lá podemos admirar o retrato dos primeiros tempos de escola: estudantes de uniforme e uniformemente sentados numa mesa com a bandeira nacional ao fundo, e o símbolo do grupo escolar estampado no lado esquerdo do peito, no bolso superior da camisa impecavelmente branca. Infelizmente essa é uma marca histórica de um período de engessamento da moda do governo militar (metade dos anos 1960 a meados dos anos 1980).

Dos anos 1970 data o monóculo com foto: muito comuns em cidades do interior, fotógrafos ambulantes passavam de casa em casa, convidando as mães a fazerem uma recordação de seus filhos. Uma semana após o clique, o fotógrafo trazia a lembrança tão esperada: uma penca de monóculos coloridos, por meio dos quais se podia ver as imagens produzidas em diapositivos. Percebe-se também por essa prática a riqueza de registro e arquivamento de imagens de família.

A idade de se começar a colecionar documentos pessoais trouxe em seu bojo a exigência de se tirar fotografias 3x4 cm, que antigamente não levavam cinco minutos, mas pelo menos 24 horas para ficarem prontas.

Houve também a época dos fúnebres retratos de pessoas falecidas, nos santinhos entregues na missa de sétimo dia; e a não menos tétrica foto colocada no túmulo, homenagem derradeira em imagem; em contraposição, lembrancinhas de recém-nascidos entregues na primeira visita e graciosos convites do primeiro aniversário e da primeira comunhão também fizeram/fazem o uso da fotografia. O acervo familiar contém variados conteúdos informacionais e vários suportes.

Mais recentemente ainda, no *YouTube*, *Facebook*, *WhatsApp*, *Instagram*, *Messenger*, *Twitter*, *LinkedIn*, *Pinterest*, só para mencionar as redes sociais mais utilizadas no Brasil, cada um pode manter seu álbum particular em meio digital, constantemente mutável, conforme os acontecimentos (viagens, festas, datas comemorativas etc.).

Há muita controvérsia sobre a paternidade da fotografia, não só porque ela foi inventada, elaborada e desenvolvida em vários locais do mundo, e por indivíduos diferentes, num período demarcadamente histórico no que tange à necessidade da sociedade do século XIX alcançar

representação (fotografia enquanto imagem) e evolução técnica (fotografia como objeto). Também se especula – e se pesquisa em arquivos – o fato de Daguerre ter de alguma forma se aproveitado tanto de inventos anteriores ao seu quanto do erário, visto que negociou seu invento com o governo francês em troca de uma pensão vitalícia para ele e para os filhos de seu falecido sócio Niépce.

Como muitos autores já abordaram esta questão⁴, ela não será aqui desenvolvida, visto que a nós interessa o desenvolvimento tecnológico do daguerreótipo, de seus dias de glória até hoje.

Ainda existe demanda e carência na utilização de fotografias na análise histórica. Parte da dificuldade reside na bipartição da fotografia em objeto e imagem: ambos os aspectos permitem e instigam uma abordagem histórica.

Para que as fotografias se constituam em documentos de primeira categoria é necessário um constructo de sua leitura, tanto de seus aspectos enquanto objeto quanto da interpretação de sentidos da imagem.

Partindo da premissa de que “[...] o fenômeno aurático está condicionado tecnicamente.” (BENJAMIN, 1987a, p. 36-37), a fotografia enquanto objeto – neste caso, o daguerreótipo – é caracterizada pela técnica incipiente do positivo direto; e a fotografia enquanto imagem estaria igualmente marcada pelo registro sem matriz reproduzível, já que se tratava de um processo positivo direto, sem a existência de um negativo matriz.

Mas o que é o daguerreótipo? Sua definição e descrição figuram em todos os manuais e trabalhos sobre processos fotográficos históricos, assim como todo bom dicionário e glossário sobre fotografia lhe trazem como verbete.

Vejamos o verbete *daguerrotipo* no *Diccionario visual de la fotografia*, de David Präkel:

⁴ Stritch (1839); Freund (1974); Fabris (1991; 2006); Pavão (1997); Monteiro (2001); Mannoni (2003); Turazzi (2008); Rouillé (2009); Koutsoukos (2010); Muñoz Millanes (2015), por exemplo.

[...] El daguerreotipo era una placa pulida de cobre y recubierta de yoduro de plata. Tras ser expuesta a la luz, la imagen se revelaba con vapores de mercurio, lo que proporciona una imagen directa en negativo (*sic*). Un daguerreotipo se ve en positivo debido al brillo de la superficie, que refleja la luz. (...) Los daguerreotipos son piezas originales únicas, y como tales se suelen guardar en cajas con cubierta de vidrio. (PRÄKEL, 2010, p. 73).

Coletamos, também, a definição de um especialista em preservação de fotografias:

Em que consiste, pois, um daguerreótipo? É uma imagem fotográfica que tem por base uma chapa de cobre coberta com uma camada de prata polida. As zonas claras são formadas por uma amálgama de mercúrio e prata, e as zonas escuras são apenas a prata polida que reflecte uma superfície negra. A imagem é claramente perceptível quando é vista de modo a reflectir uma superfície negra, e nessa situação o observador vê um positivo; quando o daguerreótipo é observado de modo a reflectir uma superfície branca, a imagem aparece negativa, isto é, partes escuras surgem como claras e vice-versa. (PAVÃO, 1997, p. 26).

O glossário do livreto *A fotografia no Império* descreve:

Imagem produzida pelo processo positivo criado pelo francês Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851). No daguerreótipo a imagem era formada sobre uma fina camada e prata polida, aplicada sobre uma placa de cobre e sensibilizada em vapor de iodo. Era apresentado em luxuosos estojos decorados (inicialmente de madeira revestida de couro e, posteriormente, de baquelita) com passe-partout de metal dourado em torno da imagem e a outra face interna dotada de elegante forro de veludo [...]. (VASQUEZ, 2002, p. 55-56).

O verbete *daguerreotype* aparece da seguinte forma no *Dictionnaire de la photo*:

Le daguerréotype est une image positive directe, obtenue sur une plaque de cuivre couverte d'une couche d'argent et soigneusement polie. Celle-ci est rendue sensible à la action de la lumière par des vapeurs d'iode, qui forment de l'iodure d'argent sur la surface polie. La plaque doit alors être utilisée rapidement (dans l'heure que suit sa préparation). Le temps de pose, pour la prise de vue, est d'environ 15 minutes, par temps claire. La plaque est ensuite développée, à l'abri de la lumière, par des vapeurs de mercure, puis fixée à l'aide d'hyposulfite de soude (qui remplace le sel marin des premiers essais), et lavée à l'aide d'eau distillée.

L'image ainsi obtenue est d'une grand finesse de détail, mais assez fragile (facilement rayée, endommagée). Par précaution, le daguerréotype est souvent présenté sous verre, encadré, ou même protégé par une écrin. [...] (LAROUSSE, 1996, p. 166).

Figura 2: Casal desconhecido segurando um daguerréotipo, c. 1850.
Aparece na capa de Sontag (1981a).



Fonte <https://www.resumofotografico.com/2020/08/sobre-fotografia-e-algumas-ambivalencias.html>

Agora uma fonte mais técnica: o manual *Tudo sobre fotografia*:

[...] a descoberta decisiva [da fotografia] seria feita por um cavalheiro (...) cosmopolita: Louis Daguerre.

Ela ocorreu em 1835, quando Daguerre apanhou uma chapa revestida com prata e sensibilizada com iodeto de prata, e que

apesar de exposta não apresentara sequer vestígios de uma imagem, e guardou-a (*sic*), displicentemente, em um armário. Ao abri-lo, no dia seguinte, porém, encontrou sobre ela uma imagem revelada. Criou-se uma lenda em torno da origem do misterioso agente revelador – o vapor de mercúrio –, sendo atribuído a um termômetro quebrado; entretanto, é mais provável que Daguerre tenha despendido algum tempo na busca daquele elemento vital, recorrendo a um sistema de eliminação.

Em 1837, ele já havia padronizado esse processo, no qual usava chapas de cobre sensibilizadas com prata e tratadas com vapores de iodo e revelava a imagem latente, expondo-a à ação do mercúrio aquecido. Para tornar a imagem inalterável, bastava simplesmente submergi-la em uma solução aquecida de sal de cozinha. (BUSSELLE, 1988, p. 30).

O verbete daguerreótipo do *Dicionário de fotografia* é em muito parecido com o que vimos até o momento:

Imagem positiva directa em chapa de cobre coberta de uma fina camada de prata cuidadosamente polida e sensibilizada com vapores de iodo. A imagem latente é revelada com vapores de mercúrio e a imagem é apresentada em caixilho hermeticamente fechado. (EHRlich, 1986, p. 71-72).

Importante pensar no daguerreótipo enquanto informação, já que é um registro de espaço e de tempo:

Por meio do desenho ou da pintura, um artista – usando a habilidade, o treinamento e o tempo de trabalho – reconstrói aquilo que o olho vê. Em comparação, um daguerreótipo é, num certo sentido, a coisa em si – a informação, armazenada num instante. Era algo inimaginável, mas ali estava. As possibilidades eram atordoantes. Uma vez iniciado o armazenamento, onde ele iria parar? Imediatamente, um ensaísta norte-americano fez a relação entre a fotografia e a biblioteca atmosférica de sons imaginada por Babagge: este dissera que cada palavra jazia registrada no ar em algum ponto e, quem sabe, talvez cada imagem deixasse também sua marca permanente – em algum lugar. [...]

O universo, que outros chamaram de biblioteca ou álbum, passou então a se assemelhar a um computador. (GLEICK, 2013, p. 386).

Finalizamos esta coletânea de verbetes, descrições e definições com algo que parece completo e elegante:

Entre 1835 e 1839, Daguerre retomou o trabalho com uma das substâncias químicas já utilizadas por Niépce⁵, o iodo, colocando em prática um método muito eficaz. Pegou uma placa de cobre prateada e a esfregou levemente com pó bem fino de pedra-pomes e óleo de oliva, usando pequenos chumaços de algodão hidrófilo. Quando a superfície prateada estava bem polida, ele lavou a placa numa solução de ácido nítrico e água destilada. Em seguida, aqueceu-a ligeiramente, passando-a por sobre a chama de uma lâmpada, com a superfície de cobre voltada para o fogo, e deu-lhe (*sic*) um novo banho de ácido nítrico. A placa podia então receber uma camada de iodeto de prata, aplicado em vapores. A superfície prateada ficava amarela como o latão. Finalmente, a placa poderia ser colocada no interior de uma câmara escura, munida de uma objetiva apropriada, e exposta. O tempo de exposição variava entre 5 e 40 minutos, dependendo da luz, das condições do clima e do período do ano. A placa era removida, sem nada visível nela. Em seguida, tinha de ser colocada sobre um recipiente com mercúrio, que era aquecido até que os vapores do mercúrio fizessem a imagem aparecer gradualmente. Depois, lavava-se a placa numa solução saturada de sal de cozinha ou hipossulfito de sódio. Em 1839, Daguerre completou todas essas operações em 72 minutos (inclusive 15 minutos de exposição), para fazer uma fotografia das Tulherias. (MANNONI, 2003, p. 205).

Em termos de sua preservação, o daguerreótipo é muito delicado. Trata-se do único processo fotográfico histórico composto exclusivamente de metais, sendo eles cobre, mercúrio, ouro e prata. Para que todos os seus elementos permaneçam estáveis é necessário que o daguerreótipo se mantenha selado contra um vidro. Sua higienização, nos primórdios,

⁵ O primeiro a produzir uma imagem pela ação da luz foi o francês Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833), em 1825. Tratava-se da vista descortinada de seu sótão, obtida por meio de um processo heliográfico, inadequado para as reproduções comuns.

devia ser feita exclusivamente com pincel soprador, pois até mesmo pinceis macios poderiam atuar como abrasivos, riscando a imagem. Ao longo do tempo e após pesquisas direcionadas para este fim, foi desenvolvido um processo eletrolítico de limpeza de daguerreótipos, que consiste “[...] na imersão da chapa numa solução de hidróxido de amónio e a passagem pelo banho de uma corrente elétrica, de 2 a 5 volts, aplicada com estilete de prata sem contacto físico com a chapa.” (PAVÃO, 1997, p. 190). Em termos de acondicionamento, o ideal é o uso do tradicional estojo que o tornou característico e, se for o caso, o uso de papel cartão de pH neutro. A guarda deve ser feita em ambiente climatizado com temperatura entre 18 e 21°C e umidade relativa de 50%.

Apresentado o invento, na sessão a seguir serão contextualizados a vida, o cenário socioeconômico e cultural do século XIX de Louis Jacques Mandé Daguerre.

CONTEXTO HISTÓRICO, ECONOMIA, CULTURA E SOCIEDADE NO SÉCULO XIX DE DAGUERRE

Louis Jacques Mandé Daguerre, pintor comum, decorador, cenógrafo notável, inventor e fotógrafo francês, nasceu em 1787 na cidade de Corneilles-en-Parisis, onde também faleceu, em 1851. Cofundador do bem-sucedido Diorama, em 1822, uma casa de espetáculos onde se experimentavam os efeitos da luz combinados com movimentos utilizando telas, por causa dele Daguerre recebeu a Legião da Honra, que o impulsionou a abrir uma segunda casa, em Londres, em 1823.

Talentoso tanto como pintor de paisagens quanto como desenhista de cenários para peças de teatro, Daguerre alcançou fama em 1822 com a encenação do *Diorama*, em Paris – um espetáculo multicor que combinava vistas panorâmicas e efeitos variáveis de luz e primeiros planos. (BUSSELLE, 1988, p. 30).

Figura cosmopolita e atuante em várias frentes culturais na Paris de sua época, Daguerre (Figura 3) é procurado, em 1826, pelo provinciano Joseph Nicéphore Niépce, outro inventor e fotógrafo francês que se destacou

por suas pesquisas sobre a fixação de imagens, notadamente com o uso do Betume da Judeia (asfalto natural), com a câmera escura (aparelho ótico conhecido pelo menos desde o século VI e utilizado, principalmente, por pintores). Daguerre estava interessado em reproduzir imagens, instigado pelas possibilidades da câmera escura, em cujo interior as imagens se formam, graças a princípios óticos. Essa combinação de interesses resulta em uma sociedade entre ambos, firmada em 1829.

Figura 3: Daguerre, por Pierre Louis Grevedon (1776-1860).
Paris, Imprimerie Lemercier, 1837. Litografia, 24,5 X 25,5 cm.



Figura 5 – Pierre Louis Grevedon (1776-1860). *Daguerre [du Diorama]*, Paris, Imprimerie Lemercier, 1837. Litografia, 24,5 x 25,5 cm. In : SCHWILDEN, Tristan [org.]. *Livres, documents relatifs à la photographie, photographies*. Bruxelles : Librairie Schwilden, [2007], p.1.

Fonte: Turazzi (2008)

Mesmo com a morte de Niépce, em 1833, Daguerre continua seus experimentos, agora associado aos filhos do sócio falecido. Supõe-se, pela literatura, que 1837 seja o ano de seu definitivo sucesso em fixar a imagem; em 1838 ele a batiza de daguerreótipo; em 1839 a invenção é anunciada publicamente na Academia de Ciências e Daguerre negocia seus procedimentos, aparelhos e produtos com o governo francês em troca de uma pensão vitalícia para ele e para os filhos de Niépce.

Boa parte da literatura aponta Daguerre como um aperfeiçoador das ideias e descobertas de Niépce e o acusam de aproveitador. Contudo, Daguerre foi cauteloso em respeitar a sociedade com os filhos de Niépce após a morte deste, garantindo que o governo francês lhes concedesse pensão vitalícia pelo invento, que, contudo, trouxe seu nome para a posteridade: daguerreótipo.

No Brasil, é bom mencionar, aconteceram os experimentos de Antoine Hercule Romuald Florence na atual cidade de Campinas (SP), que o levaram a inventar, em 1831, a polygrafia, um processo de invenção multifuncional e, posteriormente (em 1832), algo que ele batizou de fotografia e que consistia na fixação de imagens na câmara escura por meio da luz. Florence tentou ver seu invento reconhecido pelo governo de seu país, a França, mas não logrou sucesso, algo que lhe frustrou pelo resto da vida, especialmente após o anúncio da invenção do daguerreótipo.

Na época retratada não existia a quantidade de periódicos científicos que abundam atualmente. Da mesma forma, não existia internet nem a alta velocidade de circulação de notícias de todo tipo, inclusive as de caráter acadêmico e científico. Contudo, o que já existia era legitimar em primazia a invenção publicada em meio escrito ou em presença de lentes e pares em suas academias de ciências. Essa foi, parece, a real vantagem de Daguerre frente aos demais inventores da fotografia de sua época, além, obviamente, a chancela do governo francês. Assim, o daguerreótipo durou, enquanto prática, cerca de vinte anos.

As transformações da sociedade no período do surgimento da fotografia exigiram, demandaram e propiciaram essa invenção. Isso ocorreu tanto com relação ao aspecto tecnológico (mecanização em evolução e reprodutibilidade técnica em escala industrial) quanto relativamente ao aspecto humano e social: ver-se em um estajo de metal ou em um pedaço de papel eternizado pela captura da própria imagem (o retrato, principal tipo de registro no período da incipiente invenção) vai ao encontro da personalidade francesa pequeno-burguesa do homem da primeira metade do século XIX. Os intelectuais “[...] foram os representantes por excelência da tendência humanista e liberal da burguesia.” (FREUND, 1974, p. 23).

A modernidade da fotografia e a legitimidade de suas funções documentais apoiam-se (*sic*) nas ligações estreitas que ela mantém com os mais emblemáticos fenômenos da sociedade industrial: o crescimento das metrópoles e o desenvolvimento da economia monetária; a industrialização; as grandes mudanças nos conceitos de espaço e de tempo e a revolução das comunicações; mas, também, a democracia. Essas ligações, associadas ao caráter mecânico da fotografia, vão apontá-la como a imagem da sociedade industrial: aquela que a documenta com o máximo de pertinência e de eficácia, que lhe serve de ferramenta, e que atualiza seus valores essenciais. Do mesmo modo, para a fotografia, a sociedade industrial representa a condição de possibilidade, seu principal objeto e seu paradigma. (ROUILLÉ, 2009, p. 29-30).

A discussão sobre o estatuto de arte ser ou não aplicável à fotografia teve lugar desde a sua invenção e adentrou o século XX. Contudo, reproduzir obras de arte (documentá-las) era o mais perto que a fotografia chegava da arte naquele momento. Entretanto, quando se começou a perceber as “assinaturas” de algumas formas de olhar e registrar o mundo – isso já no século XX –, aí sim a fotografia mostrou seu olhar e como poderia se colocar enquanto arte. Os fotógrafos passaram a ser reconhecidos por meio de suas imagens da mesma forma que as pinturas podem ter seu autor reconhecido por meio de sua pincelada.

Na pintura, o tempo é mais lento e o artista tem o domínio consciente do pincel e da pincelada, das luzes, da composição. Na fotografia tradicional (“analógica”), o tempo é comandado pelo dispositivo fotográfico e do resultado só se terá certeza após a revelação, quando as intenções de composição, luz, foco etc. serão confirmadas. Para a imagem única do daguerreótipo – positivo direto – isso era ainda mais delimitado.

Atualmente, o declínio das funções documentais da fotografia acompanha o fim da modernidade e da sociedade industrial, e traduz-se (*sic*) em uma eclosão das práticas entre os múltiplos domínios – a fotografia, a arte contemporânea e as redes digitais.

[...] um limiar foi transposto com a fotografia que, enquanto imagem tecnológica, se distingue (*sic*) de todas as imagens anteriores, e anuncia uma nova série, em que vão incluir-se (*sic*)

principalmente o cinema, o vídeo e a televisão. (ROUILLÉ, 2009, p. 30-31).

O daguerreótipo como obra de arte seria irreproduzível, a menos que fosse fotografado, o que lhe roubaria o valor de culto, autenticidade e, por consequência, valor de exposição e de testemunho; e a aura do objeto original. Do fundamento no ritual, com a reproduzibilidade passa ao fundamento político: como o daguerreótipo passaria por isso?

No início, os fotógrafos preocupavam-se mais com a técnica, com as possibilidades de registro e com as novidades que pudessem introduzir ao fenômeno – ainda que não se apercebessem disso. Não havia uma preocupação com a assinatura da obra fotográfica como imaginavam e temiam os pintores; havia, sim, a preocupação com sua patente financeira e autoral. A fotografia autoral, artística e “de escola” só irá se impor dos anos 1930 em diante, quando se passará a relacionar imagens fotográficas a nomes de destaque. A fotografia sai do testemunhal, do jornalístico e do informativo e se torna artística, revelando a estética de seu autor, sua ideologia e seus caracteres de época.

A fotografia surgiria de uma forma ou de outra: o período em que foi inventada era de crise social, econômica e estética, fincada na reprodução, na fabricação em série, em novos produtos: uma crise da percepção; vide as inquietações de Niépce, Daguerre e Florence – quiçá outros – no mesmo período e em diferentes partes do mundo. Tal crise se avoluma com a decadência da aura, pois, com a reprodução em série, a obra perde seu valor de culto. Atualmente, o resultado do múltiplo acesso provocado há muito pela reproduzibilidade é a adulteração permitida pela computação gráfica: falsas verdades, *fake news*, *hackers*; a obra transforma-se em outra ou em seu contrário.

A contenda fotografia (no caso, o daguerreótipo) *versus* pintura já foi marcadamente explorada na literatura; portanto, apenas serão indicados aqui alguns pontos cruciais dessa relação: a fotografia é uma captação do referente; a pintura nem sempre; a fotografia é a captação verossímil, nítida, detalhada e exata do referente, ao contrário da pintura; a captação fotográfica é bem mais rápida que a da pintura; o caráter documental da fotografia

faz com que ela se mostre importante para a ciência, englobando a própria documentação, a arqueologia, a astronomia e a economia, entre outras áreas que se mostram atingidas pelo invento; já a pintura está afeita às artes e não às ciências; a fotografia produz uma imagem em preto-e-branco, ao contrário da pintura, que produz imagens em cores; tanto fotografia como pintura são peças únicas, naquele momento; o daguerreótipo quebra-se com facilidade, ao contrário da pintura; o daguerreótipo não substituiu a pintura, da mesma forma que a TV não substituiu o rádio; em termos de representação, a fotografia inspirou uma espécie de remodelagem na pintura: o impressionismo (1860) traz o jogo de luz e sombra, muito caro à fotografia; o pontilhismo (1886)⁶, expressão impressionista, lembra os saís de prata ampliados; da mesma maneira, o cubismo (1907) decompõe em movimento cinematográfico sua expressão; e o surrealismo (década de 1920) pode ser comparável a um instantâneo fotográfico, expressão espontânea e automática do pensamento (RITCHIN, 2018); o daguerreótipo, por sua unicidade, é comparável à pintura, podendo então ser considerada fiel a ela.

Entretanto, o cosmopolita e notável inventor Louis Jacques Mandé Daguerre não poderia nem deveria estar se preocupando com essas questões aqui apontadas e que se tornaram de interesse dos estudiosos da fotografia. Para dar continuidade à aproximação de seu invento com a imagem digital, serão abordados a seguir e tangencialmente a evolução e o desenvolvimento científico e tecnológico da fotografia nos séculos XIX, XX e XXI.

EVOLUÇÃO E DESENVOLVIMENTO CIENTÍFICO E TECNOLÓGICO DA FOTOGRAFIA NOS SÉCULOS XIX, XX E XXI⁷

Com o daguerreótipo, era a química que presidia sua criação. Na fotografia digital são os dígitos binários, pixels, sínteses numéricas. Este é o marco da passagem da fotografia para a imagem fotográfica: da química

⁶ O cinema homenageou os saís de prata com menções ao pontilhismo no elogio à fotografia *Blow up*, de Michelangelo Antonioni (1966): na sequência de ampliações feitas pelo protagonista Thomas e no quadro pontilhista do amigo pintor (MOSTAFA; MANINI, 2017).

⁷ Existe um sem-número de cronologias oferecendo a evolução histórica de processos fotográficos históricos, por exemplo: Pavão (1997, p. 25); Borges (2005, p. 115-120); Manini (2008, p. 142-144).

ao digital. Antigamente, os processos eram chamados de fotomecânicos; hoje são digitais.

Há dois aspectos contribuintes para o nascimento/evolução da fotografia: 1) a questão da representação do mundo por meio de imagens; 2) o avanço industrial e tecnológico. A primeira questão está ligada à imagem e a segunda ao objeto: ciência e tecnologia. O homem observador do século XIX do daguerreótipo é urbano, transeunte, agregador. O homem observador do século XXI da imagem digital é urbano, mas mais isolado fisicamente, navegador cibernético.

A fotografia é mãe do cinema, que é irmão do vídeo e do DVD, sendo este último já “geneticamente modificado” por modelos sintéticos. A fotografia per se, sem ser, junto com o teatro, a mãe do cinema, teve sua evolução demonstrada nas cronologias. Hoje ela é digital; esta fotografia pode ser chamada de imagem fotográfica, porque se pode ver nela distinções com relação à, por assim dizer, primeira fotografia. É essa imagem fotográfica sintética que nos permite ver imagens do espaço capturadas por satélite; imagens submarinas; microfotografias presentes em laboratórios, assim como ressonâncias magnéticas, tomografias (Figura 4), todos estes exames de diagnóstico por imagens, mundo este ainda mais inatingível a olho nu. Apresenta-se todo um conjunto de referentes especializados e por muitos desconhecidos que demonstram a evolução da fotografia a um ponto extraordinário. São arquivos de imagens fotográficas cujos referentes necessitam de um aprofundamento tecnológico para serem vistos, estudados, acreditados e, assim, catalogados.

Figura 4: Tomografia por Emissão de Pósitrons



Fonte: PET Scan ou PET/CT da autora (2017)

Além da evidente evolução tecnológica, pode-se apontar uma verdadeira revolução estética e outra documental. Os modelos estéticos que a tradição nos transmitiu foram colocados em xeque pelas capacidades computacionais e informáticas. Há um abismo extenso e profundo entre a superfície de prata polida e a tela de plasma com barra de rolagem, *links*, hipermídia, transmissão, acesso múltiplo. Mas é fundamental lembrar que esta extensão está preenchida por uma riqueza de inventos e descobertas impulsionados inicialmente pelo daguerreótipo.

O programador não é escritor, embora escreva (pré-escreva). Não é pintor, embora seu escrever resulte em imagens. Não é compositor, embora seu escrever resulte em sons sintetizados. Porque o modelo por ele programado, embora “textual” (pode falar), embora pictórico

(pode ser composto de formas coloridas) e embora musical (pode ser sonoro), transcende os códigos estéticos do passado.

[...] O modelo sintético é, ontologicamente, um conjunto de traços deixados por elétrons sobre terminal, e os “objetos” que mostra nada têm a ver com tais traços. [...] o modelo sintético é filho do cálculo com a escrita. [...] o modelo sintético não é simulação de filme sonoro, mas fenômeno estético novo. (FLUSSER, 2006, p. 323-324).

Em termos documentais, a fotografia veio registrar o mundo ao capturar pessoas, objetos, lugares e acontecimentos, alimentando e retroalimentando pesquisas científicas em todas as áreas do conhecimento, além de ter outros usos igualmente importantes e de destaque nas transformações da sociedade, como ferramenta didático-pedagógica, memória familiar, prova/evidência criminal, propaganda e marketing, apenas para mencionar alguns exemplos.

Com relação aos códigos de representação, certamente eles se transformaram na passagem para o digital; basta pensarmos na diversidade de operações estéticas que uma câmera de celular proporciona. Ao dispensar o negativo e o processo químico de revelação, resulta num arquivo binário editável, passível, portanto, de reformulações. Outro ponto fulcral que envolve os códigos de representação surge na área da Ciência da Informação quando da análise documentária de imagens frente a referentes especializados, conforme já mencionamos. A título de exemplo, ao classificar uma microfotografia do recorte do cérebro humano (Figura 5), este foi indexado como doce de coco.

Figura 5: Microfotografia do cérebro humano.



Fonte: Acervo pessoal da autora. Exposição *Paisajes Neuronales*, Instituto Cervantes, Brasília, 2009.

A despeito do caráter das invenções fotográficas existentes entre o daguerreótipo e a fotografia digital, há um posicionamento a ser colocado para discussão, a seguir: a diferença entre fotografia e imagem fotográfica.

FOTOGRAFIA E IMAGEM FOTOGRÁFICA

Partindo do pressuposto de que o daguerreótipo é uma fotografia e a fotografia digital é uma imagem fotográfica⁸, vamos tecer aqui algumas considerações.

Nas imagens sintetizadas por aparelhos não é apenas a dinâmica dos modelos, é sua própria estrutura que vai ser modificada. Tais imagens já não são vivências do seu produtor, modeladas para serem publicadas e destarte servirem de modelos para as vivências de outros. São, ao contrário, vivências de seus produtores que foram analisadas (calculadas) para que sejam computadas por aparelhos e destarte sirvam de modelos de vivências de outros. Quem recebe tais imagens já não está recebendo vivência modelada, mas vivência calculada para ser modelada, recorre à dinâmica característica de fotografias, filmes, vídeos e discos; é multiplicável e pode ser recebida em inúmeros terminais distribuídos pelo mundo afora. De modo que filme ou

⁸ Ver uma abordagem mais completa em Manini (2009).

disco não representam senão estágio intermediário entre as vivências tradicionais e as novas, entre Lascaux e batuque de um lado, imagens sintéticas e música sintética de outro. Somos testemunha de revolução estética profunda. (FLUSSER, 2006, p. 321).

A fotografia tradicional possui um caráter reconhecidamente testemunhal. Entretanto, a evolução tecnológica trouxe outro aspecto a ser considerado: com o digital, já não se pode falar simplesmente em fotografia, mas em imagem fotográfica. Algo mudou na técnica; mas o conceito é o mesmo? Será a imagem fotográfica tão indicial quanto a fotografia tradicional?

É certo que a manipulação (truques e interferências tanto no negativo quanto na forma de ampliação) nasceu com a fotografia, mas é de se considerar que a tecnologia informática, os programas de tratamento de imagens e a computação gráfica redesenharam este cenário. Antigamente, a manipulação era para poucos, para especialistas; atualmente, contudo, alcança proporções que relegam a imagem fotográfica a um nicho de desconfiança e não mais de prova testemunhal.

Neste momento, há reconstruções da realidade, verdadeiros simulacros e fantasias, capas de disfarce, vernizes para sedução: a imagem fotográfica pode, agora, muito mais, ser comparada à pintura do que em sua criação, na metade do século XIX.

No paradigma pós-moderno subjaz a linguagem fotográfica, a fotografia como signo. Antes, à fotografia se imputava muito mais apenas o caráter indicial, denotador de que o referente existiu e que, como tal, mostrou-se passível de ser documentado e, posteriormente, memorizável.

Uma das principais questões que se coloca é: como tratar documentariamente uma imagem fotográfica digital depositada em acervo institucional – notadamente num arquivo – no que tange à sua fidedignidade com relação à realidade retratada?

Benjamin (1987b), no primeiro terço do século XX, destaca a patente intenção documental da fotografia, sendo ela um código de referência obrigado à realidade.

Ainda na esteira dos teóricos da modernidade, Barthes (1984; 1990) sempre apontou que o sentido da imagem é o fotografado, o objeto fotográfico, estando o fotógrafo (como operador) em segundo plano, e o meio fotográfico também: esta é a Fotografia Documental. O objeto é o referente real; o “isto foi”⁹, ou seja, algo da ordem da memória.

Sontag (1981b) aponta, também, para o caráter não-intervencionista do fotógrafo na realidade, no ensaio “O heroísmo da visão”: exprimir o belo do mundo, da natureza e das pessoas era o objetivo principal no início do século XX. A noção de realismo foi modificada por uma fotografia que não queria apenas registrar a realidade, mas ser a forma como as coisas parecem aos olhos do mundo. Sob este aspecto, o fotógrafo é relator da realidade e não seu intérprete ou crítico ou denunciador.

O caráter documental é, por assim dizer, abalado pela nova ordem que se estabelece na metade do século XX: a ênfase no autor. A fotografia autoral, da qual podemos citar Henry Cartier-Bresson¹⁰ como seu maior representante, traz a intervenção subjetiva como principal marca; o meio fotográfico é intermediário entre o sujeito fotógrafo e o sujeito fotografado.

O selo da verdade – a verdade do referente – perde sua tinta; e a fotografia, além de índice fortemente marcado pelo “isto foi”, passa a receber com mais frequência a marca de ícone e de símbolo, características mais fortemente produzidas pelo olhar do fotógrafo – e do receptor. Se antes havia total credibilidade na fotografia, com a foto de autor o gesto do retratado muda totalmente a imagem e a credibilidade se torna aparente.

Com a mudança do paradigma científico – e, por consequência, do paradigma informacional – inicia-se uma transição epistemológica e tecnológica; a epistemologia conceitual debilita-se, tornando-se o fotográfico um campo heterogêneo e concreto ontológico (século XXI) em constante transformação. A oposição sempre existente entre arte e documentação se desenvolve e se fortalece. O século XXI descortina uma

⁹ Barthes (1984, p. 115) afirma que, se algo foi fotografado é porque “isto foi”, “isto aconteceu”, ainda que se tenha representado a cena (a fotografia e seu análogo).

¹⁰ Henry Cartier-Bresson (1908-2004), fotógrafo francês de grande expressão e importância no século XX. Cunhou – e, mais que isso, realizou – o conceito de momento decisivo, segundo o qual a fotografia é resultado de espera para o melhor disparo, no instante ideal, para registro mais desejável pelo fotógrafo.

grande fragilidade da fotografia em servir de documento: um novo caráter subjetivo da memória emerge; surge mais um ponto nevrálgico para reflexões em torno de como agir em termos informacionais.

Seguindo adiante com estes apontamentos, focalizando a questão da imagem fotográfica híbrida (mistura de captura da realidade com efeitos digitais de todo tipo), pergunta-se: há possibilidade de sentido na imagem fotográfica sem o referente ou com este referente “deturpado” tecnicamente? Segundo Foucault (1981), o discurso fotográfico transforma a origem do referente; sempre haverá algo mais que o fotografado: a leitura (repertório) preenche a imagem, e isso mais que legitima o uso da fotografia pela História, pela Documentação e pela Ciência da Informação.

Finalmente – e retomando a preocupação inicial – no digital, o importante é registrar e não o registro em si; há uma obnubilação/fascinação/turvação do olhar.

CONCLUSÃO

A notícia da invenção de Daguerre se espalhou de Paris para a Europa e o resto do mundo. No Brasil, o *Jornal do Commercio*, de 1º de maio de 1839, publicado na cidade do Rio de Janeiro, chamou a atenção para a novidade que tornaria possível a rápida fixação de um mundo infindável de imagens e ajudaria a abrir as portas para uma nova era de invenções e avanços tecnológicos. No texto do jornal, falava-se da fixação de imagens “sem palheta nem lápis, sem preceitos artísticos nem dispêndio de horas e dias, [...], sem mover a mão, sem abrir os olhos e até dormitando, [...]”. O daguerreótipo rapidamente se tornaria um sucesso, pois proporcionava uma representação “fidedigna” da realidade. (KOUTSOUKOS, 2010, p. 24).

Com a revolução informacional, com a Informática, a obsolescência ganhou destaque e nos torna a todos ignorantes cotidianos, já que a velocidade das novidades do mundo digital é enorme e historicamente inédita.

Observemos algumas concepções que se alteram com os documentos digitais. Quando observamos documentos fotográficos convencionais – e incluamos aqui o daguerreótipo – é fácil perceber que o papel emulsionado e o conteúdo informacional que eles carregam são inseparáveis. No caso das fotografias digitais, o suporte (magnético, óptico, virtual ou informático) é uma parte física separada do conteúdo. Esta é uma característica realmente diferenciadora da imagem digital que, ao contrário das fotografias convencionais, não tem no suporte um elemento significativo, mas um mero carregador físico. Como uma das consequências, temos que, a cada reprodução de uma imagem digital, o único elemento que muda é o suporte: o novo documento (cópia?) continua sendo idêntico ao que foi reproduzido (original?). Entre os riscos de perda, deterioração e/ou destruição a que estão submetidas as imagens digitais podemos citar: a dificuldade de conservação dos novos suportes, a ausência ou negligência de critérios de avaliação histórica dos novos documentos, o desconhecimento de informações precisas sobre a estabilidade dos materiais que compõem os suportes informáticos e a obsolescência extraordinária a que estão submetidos. Entretanto, não devemos ser injustos com os avanços tecnológicos; eles nos trazem, obviamente, vantagens: melhoram o acesso, a conservação e a difusão dos documentos fotográficos; os usuários localizam a informação solicitada com maior rapidez e eficiência; a consulta de imagens *on-line* evita o manuseio de originais; só para citar algumas. Isto significa uma curiosa constatação: ao longo da história, desenvolveram-se suportes cada vez menos duradouros, mas cada vez mais fáceis de reproduzir e difundir.

Outras vantagens são: a enorme capacidade de armazenamento de dados que os meios digitais possuem (embora a gestão de tais dados seja, igualmente, um desafio aos profissionais da informação); a rapidez no acesso à informação, especialmente quando se dispõe de equipamentos adequados; o fato das informações digitais poderem ser reordenadas, agregadas, comparadas etc., com uma enorme facilidade. Contudo, nossas preocupações estão voltadas para a solução das dificuldades que se apresentam. Vejamos mais algumas: a fotografia digital exige a utilização de equipamentos para sua leitura e acesso, muito ao contrário das fotografias tradicionais, lidas a olho nu. Para melhor entendermos a amplitude das

questões ligadas à preservação de imagens digitais é preciso, principalmente e antes de tudo, saber que as novas mídias são transitórias (desenvolvem suas funções por um período limitado de tempo) e que é absolutamente necessário implementar a migração sucessiva para novas mídias; as máquinas e programas também caem em desuso, agora em questão de anos e não mais em questão de décadas; o material humano pode também sofrer obsolescência no sentido de que as transformações são muito rápidas e precisam ser acompanhadas, conhecidas e estudadas pelos profissionais envolvidos.

Essas reflexões que se pretendiam o mais próximas da realidade possível encontram agora – outubro de 2020 – uma agenda pós-pandemia, um planeta com produção de imagens renovada, convidando a um novo debate sobre nossos arquivos tradicionais e digitais.

REFERÊNCIAS

- BLOW up. Direção de Michelangelo Antonioni. Reino Unido; Itália, 1966. Vídeo (111 min).
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. *In*: BARTHES, Roland, **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 11-25.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987a. (Obras Escolhidas, 1).
- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. *In*: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987b. p. 91-107. (Obras Escolhidas, 1).
- BORGES, Maria Eliza L. **História & fotografia**. 2. ed. rev. e ampl.. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. (Coleção História e... Reflexões, 4).
- BUSSELLE, Michael. **Tudo sobre fotografia**. 4. ed. São Paulo: Pioneira, 1988.
- EHRLICH, Richard. **Dicionário de fotografia**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986. (Dicionários Dom Quixote, 20).
- FABRIS, Annateresa (org.). **Fotografia**: usos e funções no século XIX. São Paulo: EDUSP, 1991. p. 173-198. (Texto & Arte, 3).

- FABRIS, Annateresa. A imagem técnica: do fotográfico ao virtual. *In*: FABRIS, Annateresa; KERN, Maria Lúcia B. (org.). **Imagem e conhecimento**. São Paulo: EDUSP, 2006, p. 157-178. (Texto & Arte, 17).
- FLUSSER, Vilém. Sintetizar imagens. *In*: FABRIS, Annateresa; KERN, Maria Lúcia B. (orgs.). **Imagem e conhecimento**. São Paulo: EDUSP, 2006. p. 319-326. (Texto & Arte, 17).
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1981.
- FREUND, Gisèle. **Photographie et société**. Paris: Éditions du Seuil, 1974.
- GLEICK, James. **A informação**: uma história, uma teoria, uma enxurrada. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- KOUTSOUKOS, Sandra S. M. **Negros no estúdio do fotógrafo**: Brasil, segunda metade do século XIX. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- LAROUSSE. **Dictionnaire de la photo**. Paris: Larousse, 1996.
- LEMERCIER, Népomucène. **Lempélie et Daguerre (poema)**. Disponível em: <http://www.academie-francaise.fr/lampelie-et-daguerre-poeme>. Acesso em: 13 out. 2020.
- MANINI, Miriam P. Aspectos informacionais do tratamento de documentos fotográficos tradicionais e digitais. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA Informação, 2009, João Pessoa. **Anais [...]**, João Pessoa, 2009. Disponível em: <http://enancib.ibict.br/index.php/enancib/xenancib/paper/viewFile/3156/2282>. Acesso em: 13 out. 2020.
- MANNONI, Laurent. **A grande arte da luz e da sombra**: arqueologia do cinema. São Paulo: SENAC/São Paulo: UNESP, 2003.
- MONTEIRO, Rosana H. **Descobertas múltiplas**: a fotografia no Brasil (1824-1833). Campinas: Mercado de Letras/São Paulo: FAPESP, 2001. (Fotografia: Texto e Imagem).
- MOSTAFA, Solange P.; MANINI, Miriam P. O *blow up* da Ciência da Informação. *In*: **Pesquisa Brasileira em Ciência da Informação e Biblioteconomia**, João Pessoa, v. 12, n. 1, p. 68-83, 2017.
- MUÑOZ MILLANES, José (ed.). **Sobre la fotografía**: Walter Benjamin. 7. ed. Valência: Pre-Textos, 2015.
- PAVÃO, Luis. **Conservação de colecções de fotografia**. Lisboa: Dinalivro, 1997.
- PRÄKEL, David. **Diccionario visual de fotografia**. Barcelona: Blume, 2010.
- RITCHIN, Fred. Manipulação digital afeta credibilidade da fotografia e diminui seu impacto. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 29 abr. 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/04/manipulacao-digital-afeta-credibilidade-da-fotografia-e-diminui-seu-impacto.shtml>. Acesso em: 11 out. 2020.

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: SENAC, 2009.

SONTAG, Susan. **Ensaio sobre a fotografia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Arbor, 1981a. (Coleção Sobre Fotografia, 1).

SONTAG, Susan. O heroísmo da visão. *In*: SONTAG, Susan. **Ensaio sobre a fotografia**. Rio de Janeiro, Arbor, 1981b. p. 81-108.

STRITCH, Bartholomew. The daguerreotype: an archive of source texts, graphics, and ephemera. **Court and Lady's Magazine**: Monthly Critic and Museum, London, v. 17, p. 436-439, 1839.

TURAZZI, Maria Inez. O 'homem de invenções' e as 'recompensas nacionais': notas sobre H. Florence e L. J. M. Daguerre. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 16, n. 2, p. 11-46, jul.- dez, 2008. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142008000200002. Acesso em: ??

VASQUEZ, Pedro K. **A fotografia no Império**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. (Descobrimo o Brasil).

O ÁLBUM DE FOTOGRAFIAS EM TEMPOS DE PANDEMIA E ISOLAMENTO SOCIAL

*Anna Carla Almeida MARIZ*¹

*Roberta Pinto MEDEIROS*²

INTRODUÇÃO

O ano de 2020 mal começou, e a humanidade já teve que enfrentar diversos desafios, com a chegada da pandemia da COVID-19. Um dos principais, é o isolamento social, ou seja, manter uma distância mínima entre as pessoas, não abraçar, não beijar e evitar apertos de mãos³. O isolamento social tem como principal finalidade evitar a propagação da doença, logo reduz a incidência de infecções, já que a aproximação entre as pessoas é o suficiente para o contágio do vírus. O ano de 2020 foi atípico. Um ano difícil, que trouxe diversas discussões no campo social e econômico em nível mundial, entre outros debates.

¹ Departamento de Arquivologia/Arquivologia/UNIRIO/Rio de Janeiro/RJ/Brasil/annacarla@unirio.br.

² Curso de Arquivologia/FURG/Rio Grande/RS/Brasil/roberta.furg@gmail.com.

³ Conforme as recomendações de prevenção à COVID-19 no website do Governo Federal do Brasil: <https://coronavirus.saude.gov.br/sobre-a-doenca#como-se-proteger>.

Pensando no isolamento social e nas demandas relacionadas com o trabalho remoto, as autoras perceberam a necessidade de pesquisar sobre o álbum de fotografias, para aproveitar que a maioria das pessoas estaria em casa, surgindo assim a possibilidade de manusear álbuns de fotografias e reviver emoções, o que seria bastante oportuno, já que a recordação é uma das características predominantes de fotografias artísticas. Nesse sentido, o tema desta pesquisa é compreender se as pessoas, em isolamento social durante a pandemia da COVID-19, no Brasil, em 2020, recorreram a esta possibilidade, e qual a função que as fotografias tiveram neste cenário.

A fotografia, por si só, tem um poder simbólico de evocar lembranças. Além disso, contribui para a rememoração de fatos, não apenas para evidenciar que algo aconteceu, mas também para fazer, muitas vezes, com que as pessoas recordem de situações que aconteceram no passado. É o álbum de fotografias possui um propósito que é, geralmente, recordar de boas lembranças, como a comemoração de aniversários, o nascimento dos filhos, as férias na praia, ou em outro lugar, alguma conquista, entre tantos outros fatos que podem ser registrados numa imagem fotográfica. Entendemos, já que o álbum de fotografias tem um propósito, que as imagens que constituem esse álbum são previamente selecionadas, reunidas e organizadas de acordo com o objetivo do autor (POSSAMAI, 2007).

Portanto, o objetivo geral desta pesquisa é identificar se as pessoas estão explorando de alguma forma os seus acervos fotográficos familiares, durante o isolamento social, causado pela pandemia de COVID 19. Os objetivos específicos da pesquisa são: examinar quais são e como estão se dando essas atividades (o que estão fazendo e como); levantar as motivações (se tem relação com a memória, como o isolamento social, tempo livre, etc.); verificar se as atividades com os acervos fotográficos estão colaborando para um melhor enfrentamento do isolamento social.

Para isso, do ponto de vista da metodologia, a pesquisa caracteriza-se como exploratória, já que se aprofunda num tema específico. Quanto à forma de abordagem, apresenta-se como uma pesquisa qualitativa e quantitativa, ou seja, o foco é conhecer uma realidade por meio de levantamento de dados e analisá-los com a teoria, utilizando-se inclusive, de recursos estatísticos, como gráficos (MENEZES; SILVA, 2005).

Esta pesquisa está estruturada da seguinte maneira: a seguir a esta introdução, apresenta-se a fundamentação teórica com autores que abordam a fotografia ou discutem sobre a mensagem fotográfica; a análise e os resultados da pesquisa; a apresentação de um caso, como contribuição para as reflexões sobre o assunto; e, por fim, apresentam-se as considerações finais.

O ÁLBUM DE FOTOGRAFIAS: RECORDAÇÕES EM TEMPOS DE ISOLAMENTO SOCIAL

A história da fotografia é abordada de diferentes maneiras, por diferentes autores. Foi inventada por Daguerre, em 1839. Conforme Andrade (2004):

A fotografia nasce do anseio por uma representação mecânica, supostamente mais objetiva, da realidade visual. Suas origens no ambiente positivista da Europa do século XIX, onde atuaram quase todos os seus precursores, que utilizavam a *câmara obscura* e a *câmara lúcida* para copiar o que viam, têm sido intensamente pesquisadas e discutidas em décadas recentes. (ANDRADE, 2004, p. 1, grifo do autor).

Nas diferentes maneiras de enquadrar o objeto, percebe-se que o fotógrafo faz escolhas de acordo com o que deseja “mostrar” ao espectador da foto. Mesmo assim, a imagem é por si interpretável pelo espectador, oportunizando que ocorra uma leitura que não era esperada quando o fotógrafo registrou a imagem.

Logo, a fotografia tem o poder natural e inquietante de evocar o passado, de ressuscitar lembranças, mas não na sua totalidade, e sim, apenas fragmentos de eventos ou acontecimentos. Natural porque a imagem realmente consegue trazer à tona lembranças, e essa relação inquietante *versus* natural pode ser reduzida a um resultado que é o registro da imagem, ou seja, a fotografia.

Alguns autores defendem a ideia de que a imagem evoca o passado, e outros discordam ou delimitam outra linha, ou seja, que a imagem

fotográfica faz a rememoração de fatos, acontecimentos, sentimentos, por meio da leitura da imagem. Neste sentido, a maneira como o espectador da fotografia visualiza a imagem trará como resultado lembranças e sentimentos diferentes, podendo ser confundidos com a evocação do passado, mesmo que o passado já tenha acontecido (MEDEIROS, 2015), ou seja, “[...] a fotografia é, de várias maneiras, uma aquisição.” (SONTAG, 2004, p. 172). Dessa forma, empregando um adjetivo metafórico, “[...] a fotografia seria, assim, um dispositivo munido de poder misterioso e divino de ressuscitar simbolicamente os mortos, de autorizar a volta dos corpos da morte para a vida [...]” (ROUILLÉ, 2009, p. 211).

Portanto, potencialmente, a fotografia é um objeto de rememoração do qual a pessoa pode se utilizar para lembrar-se de fatos marcantes ou não. Ou seja, a fotografia está associada a fatos e acontecimentos e é por meio desses registros de fatos que o indivíduo consegue lembrar de que aquele fato realmente aconteceu. Talvez, seja esse um dos motivos de as pessoas tirarem fotos, sabendo que a memória não possui a capacidade de guardar tudo e que alguns fatos serão esquecidos ao longo do tempo e, com o passar dos anos, este artefato pode ajudar a fixar fases e momentos da vida (MEDEIROS, 2015). Sendo assim, pode-se inferir que, segundo Rouillé (2009):

[...] a imagem fotográfica torna-se, de certa maneira, a encarnação de uma memória voluntária, a que vai de um presente atual a um presente que “foi”, que opera no presente vivo da ação, que tenta recompor o passado por meio da sucessão desses presentes suspensos, fixos, paralisados, entorpecidos, etc. que são os instantâneos. (ROUILLÉ, 2009, p. 221).

Conforme a autora Susan Sontag (2004), “[...] não é a realidade que as fotos tornam imediatamente acessível, mas sim as imagens. Por exemplo, hoje todos os adultos podem saber com exatidão como eles, seus pais e seus avós eram quando crianças.” (SONTAG, 2004, p. 181). Essa afirmação auxilia na confirmação de que imagens fotográficas podem, sim, servir de evidência de algo que ocorreu no passado. Neste trabalho, a fotografia está atrelada ao ato de lembrar. Ainda, citando a mesma autora:

No mundo real, algo *está* acontecendo e ninguém sabe o que *vai* acontecer. No mundo-imagem, aquilo *aconteceu* e sempre *acontecerá* daquela maneira. [...] Pois imagens fotográficas tendem a subtrair o sentimento de algo que experimentamos em primeira mão, e os sentimentos que elas despertam, em larga medida, não são os mesmos que temos na vida real. (SONTAG, 2004, p. 184).

A fotografia tem, entre outras, uma função de registro, registrar algo que se quer reter. Os motivos de se preservar estes registros são basicamente dois: memória e informação. Memória para lembrar fatos passados, por pessoas que vivenciaram esses fatos. Informação para transmitir a pessoas que não viveram, que não têm conhecimento deles. Assim, ocupam um importante lugar na vida das pessoas e das famílias, seja quando as pessoas veem a si mesmas em outras épocas, seja quando tomam conhecimento dos fatos que não presenciaram, por meio deste testemunho visual. Rever as fotografias é um exercício de reviver e de dialogar com o passado.

Desde a sua invenção, a fotografia vem sendo usada para registrar amplamente a vida e as atividades das pessoas. As pessoas que têm acesso a registros dos seus antepassados que não conheceram, por exemplo, vão passar a saber sobre a história da família e, portanto, delas próprias. Preservar as fotografias é o ponto de partida para a preservação das memórias individuais e conseqüentemente da memória coletiva. Os acervos fotográficos das instituições, em sua maioria, não vão dar conta desta questão, por custodiarem predominantemente acervos que dizem respeito às atividades corporativas.

Comemorar as conquistas de indivíduos tidos como membros da família (e também de outros grupos) é o uso popular mais antigo da fotografia. Durante pelo menos um século a foto de casamento foi uma parte da cerimônia tanto quanto as fórmulas verbais prescritas. As câmeras acompanham a vida da família. Segundo um estudo sociológico feito na França, a maioria das casas tem uma câmera, mas as casas em que há crianças têm uma probabilidade duas vezes maior de ter pelo menos uma câmera, em comparação com as casas sem crianças. Não tirar fotos dos filhos, sobretudo quando pequenos, é sinal de indiferença paterna, assim como não

comparecer à foto de formatura é um gesto de rebeldia juvenil. (SONTAG, 2004, p. 18-19).

Os registros fotográficos têm um impacto diferente dos registros textuais nas pessoas. Eles têm um poder de desencadear emoções, de lembrar de situações vividas, de pessoas que não estão mais presentes, de lugares onde estivemos, ou seja, têm o poder de transportar para lugares e épocas diferentes do momento presente, do momento em que se vê a foto, de fazer reviver situações. Em certos casos as pessoas são capazes até de “sentir” cheiros ou “ouvir” músicas só de olhar para a imagem.

Como afirma Boris Kossoy:

Estamos envolvidos afetivamente com os conteúdos dessas imagens; elas nos dizem respeito e nos mostram como éramos, como eram nossos familiares e amigos. Essas imagens nos levam ao passado numa fração de segundo; nossa imaginação reconstrói a trama dos acontecimentos dos quais fomos personagens em sucessivas épocas e lugares. Através das fotografias reconstituímos nossas trajetórias ao longo da vida: o batismo, a primeira comunhão, os pais e irmãos, os vizinhos, os amores e os olhares, as reuniões e realizações, as sucessivas paisagens, os filhos, os novos amigos, a cada página novos personagens aparecem, enquanto outros desaparecem das páginas do álbum e da vida. Dificilmente nos desligaremos emocionalmente dessas imagens. (KOSSOY, 2018, p. 114-115).

Por este poder de despertar as mais variadas emoções: saudade, tristeza, alegria, felicidade, desencanto, entre muitas outras, manusear as fotografias, seja para organizar, dispor em álbuns, selecionar e eliminar, ou somente para ver (ou rever) é diferente de fazer isso com a maioria dos outros documentos. As pessoas acabam tendo contato com sentimentos, que muitas vezes são difíceis de lidar. E por estarem lidando com situações de algum passado, quer seja mais ou menos distante, os sentimentos mais em tela são os relacionados ao tempo.

Na área da Antropologia das Emoções (REZENDE; COELHO, 2010, p. 66-68), um dos pontos levantados pela análise do sentimento de

saudade é que este fala de uma forma de se relacionar com o passado, que, do ponto de vista subjetivo, pode ser recuperado, revivido, por meio da ação da memória. E não é só com o passado que os sentimentos estabelecem formas de relação, “as conexões entre experiências afetivas e temporalidade abarcam também o futuro e o presente”. A ansiedade e a esperança seriam formas de relação com o futuro, e a angústia e o tédio estariam ligados ao presente. Na angústia, não há futuro, apenas um “presente sem dimensões” (LOURENÇO apud REZENDE; COELHO, 2010, p. 68) e, no tédio, o indivíduo é esmagado por um excesso de realidade. Já nas formas de se relacionar com o futuro, a ansiedade é um desejo pelo porvir e a esperança remete a uma sensação de otimismo.

Como será apresentado a seguir, a maioria destes sentimentos foi mencionada pelos entrevistados. Obtiveram-se muitas respostas sobre saudade, nostalgia (passado), vencer o tédio, diminuir a angústia (presente), além de minimizar a ansiedade e ter esperança (futuro).

ANÁLISE DOS DADOS DO FORMULÁRIO

Para a realização desta pesquisa, optou-se por trabalhar com o modelo de questionário via Formulários Google. Um dos motivos principais: a abrangência territorial, já que a pesquisa tinha interesse em incluir o máximo possível de regiões do Brasil, assim como o maior número de pessoas. O questionário pode ser definido como

uma técnica de investigação composta por um conjunto de questões que são submetidas a pessoas com o propósito de obter informações sobre conhecimentos, crenças, sentimentos, valores, interesses, expectativas, aspirações, temores, comportamento presente ou passado, etc. (GIL, 2008, p. 121).

Além disso, o uso de questionário possui algumas vantagens (GIL, 2008), como permitir que as pessoas possam responder sem haver, necessariamente, uma identificação, portanto, dando uma liberdade para o anonimato. Outra vantagem do questionário é o tempo disponível em que a pessoa pode responder às questões, isso facilita para o entrevistado.

O questionário da pesquisa ficou disponibilizado pela plataforma do Google por um período de 30 dias, de 20 de setembro a 20 de outubro de 2020. Durante esse período, teve-se um retorno de 350 respostas no total.

O questionário possuía sete perguntas, sendo cinco fechadas e duas abertas. Além dessas perguntas, havia duas opções, de caráter dependente e opcional, relacionadas com as perguntas de número 4 e 7, respectivamente. Caso as alternativas das perguntas não atendessem ao entrevistado, ele mesmo poderia optar por escrever ou complementar sua resposta.

Após a coleta dos dados, inicia-se a análise e a interpretação dos dados. A análise tem por “[...] objetivo organizar e resumir os dados de forma tal que possibilitem o fornecimento de respostas ao problema proposto para investigação.” (GIL, 2008, p. 151). Já a interpretação dos dados, segundo o mesmo autor, “[...] tem como objetivo a procura do sentido mais amplo das respostas, o que é feito mediante sua ligação a outros conhecimentos anteriormente obtidos.” (GIL, 2008). A partir dessas definições de análise e interpretação, deu-se início ao processamento das informações.

A primeira pergunta do questionário indagava sobre a idade dos participantes da pesquisa. Essa questão surgiu para confrontar a ideia de que os mais jovens não possuem álbuns de fotografias impressas e, talvez, não organizem ou selecionam as fotografias digitais em seus drives ou memória dos smartphones. Das 350 respostas, a idade de menor valor foi de 16 anos e a idade maior foi de 85 anos. Ainda, quatro responderam como cidade e não idade, e uma resposta foi considerada inválida. Portanto, excluindo essas cinco respostas inválidas, sobraram 345 respostas da pergunta número 1 para serem analisadas e interpretadas. Em se tratando de um grande número de respostas, fragmentaram-se as respostas em quatro grupos, ou seja, estabeleceu-se a seguinte divisão para a computação dos dados: grupo 1 — 15-30 anos; grupo 2 — 31-50 anos; grupo 3 — 51-70 anos; e grupo 4 — 71-90 anos.

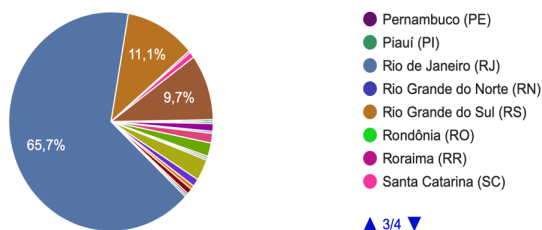
Analisando as respostas dos grupos, chegou-se aos seguintes resultados: grupo 1 — 55 respostas (15,71%); grupo 2 — 181 respostas (51,71%); grupo 3 — 103 respostas (29,42%); e grupo 4 — sete respostas (2%). Infere-se que os grupos 2 e 3, os de maior número de entrevistados

— pois são considerados como a população economicamente ativa, segundo dados do IBGE, censo demográfico de 2010⁴ —, estavam em isolamento social, em virtude da pandemia, portanto puderam rever ou organizar seus álbuns de fotografias, sejam elas impressas ou digitais (drives/smartphones), conforme poderá ser confirmado por meio da análise dos dados da pergunta de número 3.

Já a pergunta seguinte, a de número 2, questionava em qual estado do Brasil o entrevistado passou o isolamento social durante a pandemia. Como pode ser visualizado no quadro abaixo (Quadro 1).

Quadro 1: Gráfico da pergunta número 2 do questionário da pesquisa.

2 - Em qual estado você passou o período de isolamento social?
350 respostas



Fonte: Elaborado pelas autoras (2021).

O estado com o maior retorno foi o Rio de Janeiro, com 230 respostas (65,7%). Seguido do Rio Grande do Sul, com 39 respostas (11,1%); de São Paulo, com 34 respostas (9,7%); e de Minas Gerais, com 11 respostas (3,1%). Em seguida, vêm o estado do Espírito Santo, com sete respostas (2%); o Distrito Federal, com cinco respostas (1,4%); e os estados da Bahia e do Pará, com quatro respostas cada (1,1%). Os Estados do Paraná e de Santa Catarina participam logo depois com três respostas, cada (0,9%); e a Paraíba contribuiu só com duas respostas (0,6%). Apenas com uma resposta cada (0,3%), seguem os estados do Amazonas, Ceará,

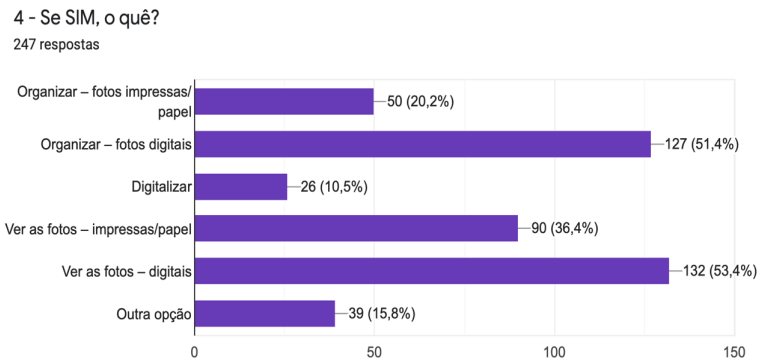
⁴ Dados disponíveis no site do IBGE: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv49230.pdf>.

Goiás, Mato Grosso do Sul, Pernambuco, Piauí, Roraima e Tocantins. Os demais estados não participaram da pesquisa.

A pergunta número 3 indagava se a pessoa tinha feito algo com o acervo de fotos durante o tempo de quarentena. Das 350 respostas, 236 responderam que sim, ou seja, 67,4% das pessoas olharam para suas fotos e fizeram alguma ação – organizar, digitalizar, ver as fotos, entre outros. O restante dos entrevistados, os 114 (32,6%), respondeu que não. A próxima pergunta está relacionada ao sim da pergunta de número 3.

A pergunta de número 4 possuía seis opções, sendo que o entrevistado poderia marcar apenas uma delas ou todas elas, logo, obtiveram-se, ao todo, 37 combinações, a partir dessas seis opções. Nessa pergunta do questionário, obtiveram-se 247 respostas, as restantes (103) foram deixadas em branco. O gráfico abaixo (Quadro 2) indica quantas vezes foi marcada determinada opção. Observa-se que as opções “ver as fotos digitais” (53,4%) e “organizar as fotos digitais” (51,4%) foram as mais marcadas pelos entrevistados, seguido de “ver as fotos impressas/papel”, com 36,4% das respostas.

Quadro 2: Gráfico da pergunta número 4 do questionário da pesquisa.



Fonte: Elaborado pelas autoras (2021).

As combinações com o maior número de respostas foram as seguintes, respectivamente: 25 respostas — “organizar fotos digitais e ver as fotos digitais”; e 23 respostas — “ver as fotos impressas” e “ver as fotos digitais”. Percebe-se pelas respostas dessa questão que as fotos digitais tiveram um destaque maior durante o período da pesquisa. Nesse sentido, relacionando a questão 4 com a questão 1, que teve o maior número de respostas dos entrevistados do grupo 2 (31 a 50 anos), compreende-se que as fotos digitais foram as mais vistas e organizadas, pelo fato desse grupo estar em casa durante esse período e pelo fato de não haver uma pré-seleção das fotos digitais, exceto quando o espaço de armazenamento do smartphone está cheio.

Ou seja, é comum encontrar o espaço de armazenamento de smartphones com várias imagens repetidas ou sequenciais de uma determinada pose ou objeto, porém, por se tratar de um álbum bastante específico, a seleção ocorre de acordo com a melhor imagem – a que não está tremida, a melhor luz, ninguém de olhos fechados, entre outros. Isso não aconteceria, por exemplo, num álbum de fotografias impressas em papel, nos quais não existia a possibilidade de retirar tantos retratos, devido ao preço da fotografia, ao tempo de exposição e outros fatores. Corroborando com essa ideia,

Nos últimos anos, vimos a fotografia ressurgir como uma das práticas mais vibrantes das interações interpessoais no contexto da convergência das mídias e do ciberespaço – aqui tratado como esse ambiente de interação proporcionado pela tecnologia da informação (LÉVY, 1999). Quando todos previam sua morte ou, pelo menos, um deslocamento da sua prática para as margens da cultura, a fotografia ressurgiu de suas cinzas em câmeras acopladas em celulares e com a proliferação de inúmeros tipos de *cibershots*, permitindo que qualquer um esteja apto a fotografar a qualquer momento e que haja uma circulação dessas imagens de forma quase imediata. Assim, a fotografia se transforma em um importante instrumento de comunicação, de registro cotidiano, de visualização da existência e de construção identitária. (CRUZ; ARAUJO, 2012, p. 111-112).

A pergunta de número 5 pretendia saber qual o motivo de ter manuseado, de alguma forma, as fotografias. Era uma pergunta aberta, em que o respondente tinha espaço para escrever livremente os motivos. Foram obtidas 224 respostas.

A maior parte das pessoas, 67 respostas (30%), mencionou questões relacionadas à memória. Alguns exemplos: recordações, relembrar momentos vividos, reviver momentos, lembrar pessoas, trazer à memória esperança de dias melhores, partilhar memórias, recordar, reviver momentos felizes, lembrar dos tempos de criança, entre outros. Foram muito citadas as palavras saudade e nostalgia. Alguns exemplos: matar a saudade, saudade da vida normal, saudade dos amigos e parentes, saudade de lugares, pessoas, momentos especiais, saudades de tempos felizes e livres, as fotos nos levam a momentos e pessoas, o que ajuda a viver e matar, mesmo que só um pouco, a saudade. Em segundo lugar, com 41 respostas (18,4%), os assuntos relacionados ao tempo disponível. Alguns exemplos: aproveitar o tempo livre, passatempo, ocupar o tempo ocioso, mais tempo disponível. Algumas falaram que sempre quiseram fazer mas não tinham tempo, outras chegaram a mencionar também o fato de o *home office* poupar o tempo com o trânsito.

Em seguida, com 20 menções (9%), foi apontada a questão da organização de várias maneiras: manutenção da organização, organização dos arquivos, organizar para melhor buscar, localização no futuro, organizar por ano, organização da casa, apagar fotos desnecessárias, separar fotos misturadas. Foram usadas também algumas palavras mais específicas como classificar, identificar, organizar em ordem cronológica, deixar acessível.

Sete pessoas (3,2%) se referiram de várias maneiras a fazer *backup* e ao medo de perder as fotos: segurança, receio de perder fotos digitais que considera importantes, medo de perder recordações importantes, não ter certeza se no futuro as fotografias digitais serão acessadas por outras pessoas. Foi citada inclusive a dúvida sobre a possibilidades de acesso das fotografias digitais no futuro:

“Por não ter certeza se no futuro as fotografias digitais serão acessadas por outras pessoas. Em minha família temos fotografias de tataravós, bisavós etc. que sobreviveram ao longo do tempo

por estarem registradas em suporte papel. Com as fotografias digitais não temos garantia de que as imagens serão recuperadas ou acessadas com a mesma facilidade por outros familiares.”⁵

A pergunta de número 6 questionava se o fato de ter feito algo com as fotografias ajudou de alguma forma neste momento de isolamento social. Das 236 pessoas que responderam sim na pergunta 3, que fizeram alguma coisa com as fotos, 226 responderam que isso ajudou de alguma forma nesse momento de isolamento social, o que corresponde a 95,8%. Apenas dez responderam que não ajudou (4,2%). A pergunta seguinte era sobre de que forma ajudou.

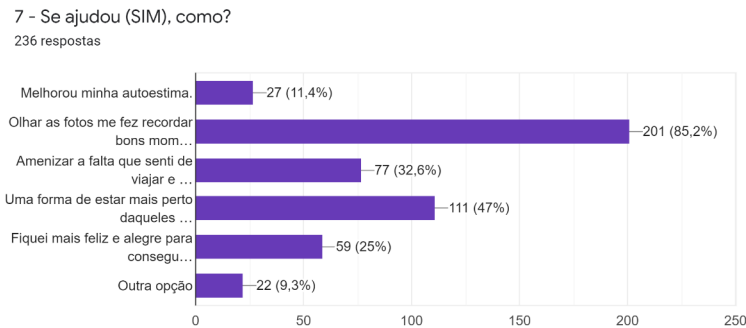
Na questão sete (Quadro 3) os respondentes podiam marcar mais de uma entre cinco opções. Além das cinco, estava disponível como sexta opção “outros”. A opção mais escolhida foi a de que olhar as fotos os fez recordar bons momentos, com 85,2% (201 respostas), em seguida a opção de “uma forma de estar mais perto daqueles que gosto”, com 47% (111 respostas). “Amenizar a falta que senti de viajar e conhecer novos lugares” veio em terceiro lugar com 32,6% (77 respostas), “fiquei mais feliz e alegre para conseguir aguentar o isolamento” foi a quarta, com 25% (59 respostas) e “melhorou minha autoestima” teve 11,4% (27 respostas). “Outras opções” teve 9,3%, 22 respostas, que foram apontadas na pergunta seguinte.

Apesar de 22 pessoas terem marcado na pergunta sete a opção “outros”, foram obtidas 42 respostas no espaço que foi definido para desdobrar essa outra opção. Dessas 42 respostas, nove apontaram a organização como motivação: a organização da casa e a organização das fotos propriamente ditas, relacionadas à possibilidade de se ter o tempo disponível para isso. Exemplos: desejava fazer, mas não tinha tempo; estava pendente há muito tempo. Oito respostas citaram o fato de terem tido tempo: distração, ocupar o tempo, livrar do ócio e do tédio, satisfação em ter tempo para fazer algo que queria fazer e nunca conseguia. Sete respostas foram relacionadas com a nostalgia, diminuir saudade, recordar momentos, sentir emoções agradáveis ao recordar. Cinco respostas

⁵ Resposta do questionário Google Forms disponível em <https://docs.google.com/forms/d/1kB4XoFjYIYpI-MzfVBJ69eNijM6LcKcNqMw4o6MciUo/edit> entre os dias 10 de setembro e 20 de outubro de 2021.

apontaram a motivação de ter essas fotografias disponíveis para gerações futuras. As demais demonstraram motivos variados, tais como ter uma atividade, um hobby, compartilhar as fotos com pessoas queridas, ganhar espaço no armário, diminuir a ansiedade, entre outros. Uma das respostas foi de alguém que não fez nada com as fotos, respondeu ‘não’ à pergunta três, e afirmou que “gostaria de ter feito, para me sentir mais conectada com as pessoas”. Conforme pode ser visualizado no quadro abaixo.

Quadro 3: Gráfico da pergunta número 7 do questionário da pesquisa.



Fonte: Elaborado pelas autoras

Vê-se que essa foi uma atividade realizada durante o isolamento social: manusear as fotografias de alguma forma, sejam digitais (maioria), sejam analógicas, para organizar, para apenas olhar, compartilhar com terceiros, etc. As pessoas tiveram mais tempo disponível em suas casas, impedidas de sair, e, de uma forma ou de outra, esta atividade estabeleceu uma certa conexão, consigo mesma ou com o próximo. Gerou algum tipo de prazer, por, afinal, realizar algo desejado, às vezes por muito tempo, e não se tinha tanta possibilidade anteriormente; e pelo próprio efeito que a fotografia causa, como foi apontado em tantas respostas.

O EDIFÍCIO PALACE II: UMA EXPERIÊNCIA REAL

No Rio de Janeiro, em 22 de fevereiro de 1998, duas colunas de um prédio de 22 andares no bairro da Barra da Tijuca (zona oeste) desmoronaram. A Defesa Civil determinou que o prédio fosse implodido no dia 28 de fevereiro e ainda houve um segundo desmoronamento na véspera desta data. O fato foi extremamente impactante, e de muita repercussão na mídia. O prédio havia sido entregue aos moradores pouco tempo antes, e sua destruição causou grande comoção. O incidente resultou em oito mortos e mais de 120 famílias desabrigadas. Os moradores perderam quase todos os bens, documentos, fotografias, objetos afetivos, registros das suas histórias.

Na semana seguinte, as duas revistas semanais locais — a revista Domingo, encarte do Jornal do Brasil; e a Veja Rio, encarte da revista Veja —, tiveram o Palace II como reportagem de capa, abordando o drama das famílias. Desde não ter onde ficar e o que vestir, até perder bens e todos os documentos. A capa da revista Domingo era uma foto amassada em meio aos escombros, a foto de uma criança. Muitas pessoas sobreviventes foram entrevistadas e os repórteres Cilene Guedes e Renato Lemos levantaram também outros casos de pessoas que passaram por perdas semelhantes, por outros motivos, tais como incêndios e enchentes. Chamavam atenção de que toda casa guarda lembranças, sendo um armazém de memórias. Afirmavam que os habitantes não estavam chorando a perda de itens caros, mas estariam enlutados por “bugigangas, brinquedos, fotografias”. Citam João, que perdeu tudo, mas lamenta por coisas bobas e pequenas. No meio dos escombros, encontrou os álbuns de família, com os olhos cheios d’água: “estavam intactos”. Comemorou e mostrou a todos que estavam por perto.

Reproduzem a fala de Sérgio, um outro morador:

“Logo que o prédio foi implodido, fomos ver como ficaram os escombros. Dava para ver minha casa quase toda. Era a cobertura, estava por cima de tudo, em pedaços. É estranho, mas a primeira coisa que vi foi o álbum do meu filho Vitor Hugo. Meu irmão não se conteve e puxou o álbum. Com as fotos nas mãos, choramos todos abraçados: eu, minha mulher, meu pai, meu irmão e meu filho. Tivemos certeza de que, a partir daí, dessas fotos, nossas vidas poderiam ser reconstituídas”.

Os repórteres, testemunhando o poder que a fotografia tem de transportar as pessoas para o momento retratado, afirmam que, de uma hora para outra, Sérgio “já não está mais ali”. Que ele não vê só a superfície das fotos, ele “entra nelas. Tem uma foto [...], essa felicidade volta sempre que olhamos para a foto, é a essência da nossa vida que a gente vai carregar sempre.” (ALMEIDA; SÉRGIO apud GUEDES; LEMOS, 1998, p. 24).

O terapeuta de família Moisés Groisman, entrevistado para a matéria, afirma: “[...] esses pequenos objetos são a porta de entrada que leva à história das pessoas dentro de suas famílias. Quando as pessoas os recuperam, é como se aquela história toda estivesse recomposta.” (GUEDES; LEMOS, 1998, p. 24).

A cineasta Tizuka Yamazaki teve sua casa soterrada pela lama, depois de um temporal de verão, também no Rio de Janeiro, e conta que foi criticada quando começou a se lamentar pela perda das fotos das crianças. Ela afirma que reconstruiu a casa, mas as perdas que mais lamenta são as que ela não teve como repor (GUEDES; LEMOS, 1998, p. 25).

Moisés Groisman (apud GUEDES; LEMOS, 1998, p. 26) acrescenta: “[...] quando a gente vê a imagem de alguém que morreu, por uma fração de segundo, acredita que a pessoa ainda está viva. Para pessoas que perdem essas imagens, é como se seus queridos tivessem morrido de novo, definitivamente.”.

A outra revista, a *Veja Rio*, deteve-se mais nas dificuldades que as pessoas teriam de refazer a vida sem nenhum documento: escritura do imóvel, carteira de identidade, de motorista, diplomas, carteira profissional, título de eleitor e vários outros. Assim, foi instalado, em um shopping da Barra da Tijuca, um posto para que os moradores tirassem a segunda via de seus documentos, em um tempo reduzido. Uma das entrevistadas afirmou: “[...] é bom recuperar os documentos, mas há perdas irreparáveis. Eu adorava colecionar fotografias. Agora, ficou tudo lá embaixo.” (ALVARENGA; CARNEIRO, 1998, p. 9).

O acontecimento foi tão inusitado, resultou em tantos desdobramentos, eram tantas implicações, desde investigação sobre as causas do desabamento, determinar responsáveis, ações na justiça (muitas

sem solução por mais de vinte anos), até decisões práticas para famílias que não tinham onde morar e o que vestir. Havia também a perda dos bens, seja o próprio imóvel ou o que estava dentro dele.

No entanto, o que chama a atenção é o que aqueles entrevistados apontam: os bens que não têm valor financeiro, mas sim afetivos. E as fotografias são muito citadas neste cenário. Cabe lembrar que o ano é 1998, quando as fotografias ainda eram processadas quimicamente em laboratórios e fixadas em papel emulsionado. Era comum que as pessoas montassem álbuns ou apenas acondicionassem as fotos nos álbuns fornecidos pelos laboratórios – junto com os negativos, que poderiam permitir a reprodução daquelas mesmas fotos novamente. Ou seja, perderam-se as fotos e os negativos, sem chances de reprodução. Foram pessoas que perderam fotos, em alguns casos de toda a infância dos filhos, ou álbuns de casamento, por exemplo.

Naquele primeiro momento, eram essas as perdas que as pessoas lamentavam mais, o que pode ser surpreendente, mas muito representativo do valor destes acervos para as pessoas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A fotografia tem sido usada amplamente para registrar a experiência humana, desde a sua invenção. Por sua linguagem visual, tem um papel próprio na formação da memória, já que a imagem permite às pessoas ter um contato diferenciado com a informação e uma outra forma de interpretação, que dificilmente seria conseguido por meio de palavras. Graças a essa possibilidade de evocar o passado através da imagem, conquistou um lugar no afetivo e no cotidiano das famílias.

A pesquisa realizada permitiu, a partir da análise do questionário, identificar algumas das atividades que as pessoas em isolamento social estão fazendo durante a pandemia da COVID-19, sendo uma delas rever os álbuns de fotografias, tanto impressos como digitais. E, de certa forma, essa atividade contribuiu para aliviar este isolamento, conforme pode ser visto nos resultados da pesquisa. Os respondentes alegaram, como motivos

para realizar estas atividades, o fato de terem tempo disponível aliado às emoções despertadas pelas fotografias.

Nesse sentido, destaca-se que a existência da relação entre fotografia e recordação, ou rememoração, ficou bastante evidente a partir da análise dos dados da pesquisa. Conforme pode ser visto nas respostas da pergunta de número 5, quando os entrevistados, na sua maioria, fizeram a relação da fotografia com a memória, ao responderem com palavras ou expressões que possuem aproximadamente o mesmo significado, como recordação, relembrar, reviver, lembrar, entre outros.

Importante ressaltar que o exemplo do que ocorreu na cidade do Rio Janeiro, o caso do edifício Palace II, em 1998, demonstrou que as pessoas se baseiam em fontes de memória para a construção da sua própria memória e identidade. Para isso, especificamente nesse exemplo, o que mais se sobressaltou nas entrevistas foi a perda das fotografias, ou seja, a sensação de perda do passado, a impossibilidade de construir um futuro depois da tragédia, já que não teriam no que se apoiar, como alguns dos entrevistados do edifício relataram.

Certamente, a relação entre fotografia e memória tem a possibilidade de atingir os mais diferentes níveis de fenômenos sociais e, principalmente, pessoais, e implica fortemente no contexto em que se inserem, ou seja, podendo ou não modificar o ambiente social ou pessoal, sendo, portanto, agente ativo na sociedade. Os acontecimentos passam, somem no tempo, deixam de existir, e as fotografias são uma das maneiras de diálogo com o passado. Um caminho para a construção e preservação da memória ligada aos comportamentos e ao cotidiano das pessoas.

REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Telma; CARNEIRO, Marcelo. Em busca da identidade perdida: como os moradores do Palace II estão se preparando para refazer a vida. **Veja Rio**, a. 8, n. 10, 11 de março de 1998. Parte integrante da *Veja* ano 31, n.10

ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. **História da fotorreportagem no Brasil: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. *In*: COSTA LIMA, Luiz (org.) **Teoria da Cultura de Massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 16-23.

CRUZ, N. V; ARAUJO, C. L. Imagens de um sujeito em devir: autorretrato em rede. **Galaxia** (São Paulo, *Online*), n. 23, p. 111-124, jun. 2012.

GUEDES, Cilene; LEMOS, Renato. A vida em cacos: desabrigados do edifício Palace II buscam em pequenos objetos de valor afetivo a força para o recomeço. *Revista Domingo*. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro: ano 22, n. 1140, 8 mar. 1998.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. 5. ed. São Paulo: Ateliê editorial, 2018.

MEDEIROS, Roberta Pinto. **Fot Jornalismo e memória no Prêmio Direitos Humanos de Jornalismo (1984-1990) – Movimento de Justiça e Direitos Humanos (MJDH)**. 2015. 124 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2015.

POSSAMAI, Zita Rosane. Olhar passageiro: um álbum de fotografias entre memória, esquecimento e imaginário. **Revista História Unisinos**, São Leopoldo, n. 11, v. 3, p. 330-341, 2007.

REZENDE, Claudia; BARCELLOS, Maria Claudia Coelho. **Antropologia das emoções**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010. 136 p. (Coleção FGV de bolso. Série Sociedade & Cultura).

ROUILLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac, 2009.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

LIBERDADE DE EXPRESSÃO, DIREITO AUTORAL E DIREITO DE IMAGEM NA DISSEMINAÇÃO DA INFORMAÇÃO ATRAVÉS DA FOTOGRAFIA.

*Rúbia MARTINS*¹

INTRODUÇÃO

Os direitos à liberdade de expressão e à informação são caracterizados, em âmbito jurídico, como direitos fundamentais com potência consubstancial para a consolidação do Estado Democrático de Direito.

Dentre as principais formas de expressões humanas a imagem fotográfica ocupa lugar de destaque no interior do contexto social contemporâneo. Sua difusão representa importante materialização dos direitos e garantias fundamentais acima identificados.

Considerada como obra de autor, a fotografia encontra na Lei dos Direitos Autorais de 1998 (Lei 9.610/98) o seu principal instrumento jurídico de proteção na esfera brasileira. Já o uso da imagem (quando de pessoa humana) nela contida é tutelado pelos direitos constitucional e

¹ Departamento de Ciência da Informação da Unesp.

civil. Tais âmbitos distintos de proteção jurídica incidindo em um mesmo instrumento de disseminação da informação, fazem com que, por vezes sejam gerados pontos de tensão no que tange à liberdade de expressão e informação intrínsecas à disseminação informacional.

Em um mundo cada vez mais apelativo visualmente, intensifica-se a discussão sobre a adequada maneira (legal e social) de utilização, exposição e disponibilização de imagens ao público (em suporte físico e/ou digital) que respeite: direito fundamental à livre expressão; direito autoral; e direito de imagem.

Nesse sentido, o presente texto analisa a liberdade de expressão enquanto direito fundamental humano, o direito autoral e o direito de imagem como instrumentos jurídicos de garantia de acesso, divulgação e difusão da imagem fotográfica demonstrando possíveis colisões entre tais ordenamentos jurídicos.

DIREITOS E GARANTIAS FUNDAMENTAIS

Em 1948, há mais de sete décadas, a Declaração Universal dos Direitos Humanos (DUDH) foi publicada e adotada pela Organização Geral das Nações Unidas (ONU). Primordial para a caracterização democrática de um Estado, os direitos fundamentais (frutos de um processo histórico que se iniciou a partir da Revolução Francesa de 1789) foram efetivamente consubstanciados no Brasil quarenta anos após a DUDH, com a promulgação da Constituição Federal de 1988 (BRASIL, 1988).

Dentre os direitos e garantias fundamentais elencados pela Carta Magna, podemos destacar os relacionados a: vida; dignidade; liberdade (de consciência; de expressão; de ir e vir; etc.); igualdade; imagem; privacidade; intimidade; acesso à informação; segurança; autores (quanto à utilização de suas obras); dentre muito outros.

Os direitos fundamentais, segundo Comparato (2019), são todos aqueles direitos essenciais para a manutenção da vida digna e exprimem, para Bastos (2010), a maximização dos interesses sociais pelo exercício dos direitos individuais. Representam “[...] a consciência ética coletiva,

a convicção, longa e largamente estabelecida na comunidade, de que a dignidade da condição humana exige o respeito a certos bens ou valores em qualquer circunstância [...]”. (COMPARATO, 2019, p. 51).

O texto constitucional brasileiro de 1988, além de elencar os direitos e garantias fundamentais da pessoa humana, também afirma que tais direitos possuem como características intrínsecas: universalidade de alcance; igualdade entre as garantias; e inviolabilidade de qualquer que seja o direito humano (PIOVESAN, 2013).

Apesar de serem universais e invioláveis, nenhum direito é absoluto ou ilimitado no contexto de um Estado Democrático de Direito. Nem mesmo o direito à vida – o mais fundamental de todos os direitos e pressuposto para o exercício das demais garantias e direitos fundamentais regidos pela Constituição Federal (BRASIL, 1988) - que em seu encaço possui, por exemplo, o direito à legítima defesa (art. 23, inciso II, combinado com art. 25 do Código Penal, BRASIL, 1940), o direito ao aborto em casos previstos por lei (art. 128 do Código Penal, BRASIL, 1940) e o estado de necessidade (art. 23, inciso I, combinado com art. 24 do Código Penal, BRASIL 1940). É a escolha de uma determinada vida em detrimento de outra. Quem nunca ouviu falar no clássico exemplo de dois naufragos que juntos seguravam uma tábua de salvação em alto mar prestes a imergir por não suportar o peso dos dois corpos que a ela se agarravam e, por esta razão, um deles sucumbiu aos instintos de preservação da vida própria e investiu contra o outro, sem que por isso fosse condenado em terra firme. Ou ainda, na obra “O caso dos exploradores de caverna” de Lon Luvois Fuller (2018), que narra a fictícia história de exploradores presos há tempos em caverna, no interior da qual, sem comida ou bebida, praticaram ritual de sorte pela sobrevivência do grupo e tiraram no palito qual deles serviria de jantar para os demais.

Tais exemplos ilustrativos, fundamentais para a formação de férteis terrenos e complexas análises na seara da Filosofia do Direito, trazem à baila a essencial noção de Estado Democrático de Direito, que diferentemente de Estado Absolutista e/ou de Exceção, carrega em seu bojo o ideário de igualdade, preservação e limitação de direitos.

Nesse mesmo sentido elucidativo, outro direito fundamental considerado primordial e condicionante para que um Estado seja caracterizado como democrático é a liberdade de expressão. Fundamental para a democracia e já citada anteriormente quando relacionamos algumas garantias fundamentais regidas pela Constituição Federal de 1988, a liberdade de expressão é considerada por especialistas da temática um verdadeiro termômetro do Estado Democrático, já que o seu cerceamento carrega em seu bojo nuances de autoritarismo. “[...] Sem informação adequada não há democracia e não há Estado de Direito.” (MACHADO, 2018, p. 49). Dessa forma, analisemos a noção de liberdade de expressão e sua relação com o direito autoral.

LIBERDADE DE EXPRESSÃO E SEUS LIMITES

Reconhecida na Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948) e na Constituição Federal de 1988 como direito fundamental integrativo da dignidade humana², a liberdade de expressão é, sobretudo, pilar do Estado Democrático e Direito.

Artigo 19. Todo ser humano tem direito à liberdade de opinião e expressão; esse direito inclui a liberdade de, sem interferência, ter opiniões e de procurar, receber e transmitir informações e ideias por quaisquer meios e independentemente de fronteiras. (ORGANIZAÇÃO..., 1948).

C/C (combinado com):

Art. 5º, inciso IX - é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença; [...] (BRASIL, 1988).

² Importante salientar que a **liberdade de expressão** também está expressa na **Convenção Americana de Direitos Humanos, Pacto de San José da Costa Rica** (art. 13, ORGANIZAÇÃO..., 1969). Significativo instrumento legal que versa sobre os direitos humanos no contexto do continente americano, resultante da “[...] Conferência Especializada Interamericana sobre Direitos Humanos, em San José da Costa Rica, realizada em 22.11.1969 e retificado pelo Brasil em 25.09.1992.” (ORGANIZAÇÃO..., 1969). Ver mais sobre instrumentos internacionais de proteção à liberdade de expressão em Bento (2016).

A liberdade de expressão é o direito que permite aos indivíduos, grupos sociais e/ou organizações se expressarem através de ideias, imagens, fotografias, músicas, textos, etc., sem o temor de serem perseguidos por representantes do estado ou da sociedade civil em razão de determinada exposição.

[...] a verdadeira importância desse direito não está na faculdade de alguém **ter** as opiniões (ou pensamentos) que lhe pareçam convenientes (sem chegar a expressá-las ou divulgá-las), mas sim, na possibilidade de **exteriorizá-las**, de poder manifestá-las e transmiti-las a outras pessoas e muito especialmente àquelas que podem ter ponto de vista diferente. (RODRIGUES JÚNIOR, 2009, p. 55).

Além do aspecto condizente à exteriorização, intrínseco à noção jurídica de liberdade de expressão, autores da área indicam comumente a não existência de subordinação relativa ou absoluta como condição precípua para o exercício pleno deste direito. Pois, segundo Testa Júnior (2011, p. 113), “[...] informação sem liberdade é sujeição, como também liberdade sem informação é sujeição”.

Nesse sentido, Freitas e Castro (2013, p. 331-333) depuram que:

[...] a liberdade, quanto ao seu conteúdo, caracteriza-se por não haver submissão a outrem, no fato de não estar sob o controle de terceiros, e de não sofrer restrições impositivas, venham elas do Estado ou de outro indivíduo. [...] . Há necessidade de que a fruição da liberdade se dê em conformidade com o interesse da coletividade, ou então tal compromisso não terá eficácia social.

[...] De outra parte, observa-se que a liberdade é por definição limitada.

De acordo com a afirmação supracitada, podemos destacar dois aspectos relativos à liberdade de expressão: limitação e eficácia social. Enquanto este último está relacionado ao interesse coletivo por trás da livre expressão de ideias, o primeiro elemento, a limitação, envolve aspectos normativos que a reprimem.

Tais aspectos podem ser verificamos, por exemplo, na Constituição Federal de 1988 que prevê a liberdade de expressão no mesmo art. 5º onde se encontram a inviolabilidade do direito de imagem, intimidade, vida privada e honra das pessoas (respectivamente incisos IX e X, do art. 5º, da Constituição Federal, BRASIL, 1988)³.

Conforme afirmado no início de nosso texto, nenhum direito é absoluto no interior do contexto democrático e, indubitavelmente, haverá colisão ou conflito, sempre que se entender que a Constituição protege simultaneamente dois valores ou bens em contradição concreta (ANDRADE, 2012).

Em sendo os direitos previstos nos incisos IX e X, do art. 5º, da CF de 1988, matérias protegidas pelo ramo do direito autoral surge aqui a potencial tensão entre liberdade de expressão e direito autoral.

DIREITO AUTURAL: ORIGENS E CONCEITOS

Fundamental é um olhar histórico sobre o direito autoral, pois segundo Vieira (2018), embora na atualidade este possa ser considerado sinônimo de proteção de direitos, as origens deste ramo jurídico o denotam enquanto instrumento de censura ao acesso à informação.

A Igreja católica, do século XVI, ainda impactada pela criação de Guttenberg (1430) e a fim de controlar as publicações de Calvino, promulgou em 1535 na França, lei que determinou o fechamento de todas as gráficas do país e pena de morte ao usuário de prensa. A lei motivou intenso “contrabando” de livros e, embora extremamente dura, se mostrou ineficaz. A partir de tais desdobramentos, na Inglaterra, durante o reinado de Maria I (1516-1558) foi elaborado um sistema de monopólio que beneficiou as gráficas existentes à

³ “Art. 5º Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes:
[...]

IX - é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença;

X - são invioláveis a intimidade, a vida privada, a honra e a imagem das pessoas, assegurado o direito a indenização pelo dano material ou moral decorrente de sua violação; [...]” (BRASIL, 1988).

época, de modo que estas não se lançassem contra a monarquia inglesa. Nesse sentido, todo o material impresso no reino inglês seria monopólio da Liga dos Livreiros de Londres e em contrapartida a esse aceite, haveria a censura prévia da coroa inglesa sobre todo e qualquer material que poderia ou não ser impresso e divulgado. Essa duradoura parceria entre coroa, livreiros e impressores (1557 a 1709), fez com que a Stationers's Company (representante legal destes dois últimos) assegurasse de maneira conveniente o cumprimento das políticas oficiais de censura. Patterson (1968) afirma que esta companhia atuava como verdadeira polícia da impressão, dando início ao denominado sistema *copyright* (“direito de cópia” em tradução livre) que enfatizava mais a proteção do editor do que do autor.

Podemos afirmar que o sistema *copyright* através da Stationers's Company realizou, de maneira eficiente, a intermediação entre a obra intelectual e o público, visando majoritariamente a garantia de resultados econômicos satisfatórios para as editoras, engendrando assim, o início dos direitos patrimoniais da obra intelectual através do monopólio editorial.

Mais tarde, durante a Revolução Francesa (1789-1799) foram abolidos os privilégios dos editores e a partir de duas leis aprovadas (nos anos de 1791 e 1793) pela Assembleia Constituinte, instaurada durante o processo revolucionário, foi estabelecido um novo sistema de proteção de dados do autor chamado de *droit d'auteur* (direitos do autor). (COELHO, 2016). Diferentemente do inglês, esse regime zelou pelos direitos morais do criador da obra e abarcou aspectos como a proteção a respeito da criatividade que envolve uma produção intelectual a ser copiada e divulgada.

O sistema do *droit d'auteur* francês foi amplamente consagrado de modo internacional, durante a “Convenção de Berna para a Proteção das Obras Literárias e Artísticas”, em 1886 (MALAU, 2004). Este sistema inspirou a constituição do direito autoral brasileiro. Tanto que em 1975 (em pleno regime ditatorial brasileiro) foi publicado decreto que promulgou a Convenção de Berna (revista em Paris em 1971) em solo nacional (BRASIL, 1975)⁴.

⁴ O *droit d'auteur* foi adotado por países cujo sistema jurídico é baseado na *civil law*, inspirado pelo direito romano-germânico e cuja principal fonte para a resolução de conflitos é a Lei. Já o *copyright* foi adotado por países do sistema *common law* (ou consuetudinário), que utilizam os costumes como principal fonte do direito e compreendem eminentemente países de língua inglesa (DINIZ, 2019).

Já no Brasil hodierno, o direito autoral, está previsto na Constituição Federal de 1988 como direito fundamental (art. 5º, inciso, XXVI da CF/88), essencialmente regulamentado pela Lei de Direitos Autorais, Lei nº 9.610 de 1998 (BRASIL, 1988).

Segundo Costa Neto (2018), o direito autoral pode ser caracterizado como aquele que se destina à defesa dos direitos do autor. Esse ramo jurídico para Bittar (2019), estabelece a todo e qualquer cidadão, detentor de obra resultante de sua atividade intelectual, o direito inalienável de determinar a forma mais adequada com que tal obra será utilizada, publicada e/ou reproduzida.

Por obra intelectual entende-se toda criação do espírito humano, materializada em qualquer tipo de suporte, que carregue em seu bojo o elemento de originalidade. Nesse sentido, a obra intelectual, para ser protegida pela Lei de Direito Autoral, não necessita estar registrada, bastando que apresente esse requisito de originalidade. No art. 7º da Lei 9.610/98 (BRASIL, 1998) estão elencadas quais são as obras intelectuais protegidas pelo direito autoral, dentre elas estão: obras literárias, artísticas ou científicas; composições musicais; obras audiovisuais; obras de desenho, pintura, gravura, escultura, litografia e arte cinética; obras fotográficas e as produzidas por qualquer processo análogo ao da fotografia; etc.

Pois é sobre a fotografia, enquanto obra intelectual protegida pelo direito autoral, que versaremos a seguir.

DIREITO AUTURAL E FOTOGRAFIA: PROTEÇÃO DA OBRA DO AUTOR E AUTORIZAÇÃO PARA O USO DE IMAGEM

A imagem angariou papel de destaque na sociedade contemporânea estando presente na quase totalidade das ações humanas. Mas, foi a partir do século XIX, com o advento da fotografia, que a preocupação com a salvaguarda deste instituto adquiriu contornos práticos (ZANINI, 2018).

Direito personalíssimo e inerente à pessoa humana, o direito de imagem é distinto de direito autoral. Embora haja uma inter-relação entre os dois institutos, os respectivos objetos de proteção se diferem consubstancialmente.

Enquanto no direito de imagem, como o próprio nome já diz é a imagem em si da pessoa humana que é protegida (e suas características pessoais), no direito autoral o que se salvaguarda é o direito do criador da obra concluída sobre esta criação humana e a relação jurídica estabelecida entre obra (enquanto bem patrimonial) e autor intelectual, ou seja, no caso em tela, a fotografia e seu direito de exposição, difusão, cópia etc.

A integridade da pessoa tem uma unidade problemática, pois único é o bem ou interesse protegido. Tanto o perfil físico quanto aquele psíquico constituem componentes indivisíveis da estrutura humana [...] a tutela de um desses perfis se traduz naquela da pessoa no seu todo, e a disciplina na qual consiste esta tutela é, de regra, útil também para cada um de seus aspectos. (PERLINGIERI, 2008, p.773).

Importante ressaltar que o direito de imagem, assegurado a toda e qualquer pessoa, procura proteger características das personalidades individuais atreladas à respeitabilidade e honra do indivíduo.

Nesse sentido, o direito à imagem é regido pelos seguintes instrumentos normativos: CF/88 (Art. 5º, inciso X, que garante a inviolabilidade da intimidade, da vida privada, da honra e da imagem das pessoas); Código Civil (Arts. 11 e 20, que tratam sobre a irrenunciabilidade e intransmissibilidade dos direitos de personalidade, bem como autorização do uso de imagem); e mais recentemente pelo Art. 218-C do Código Penal (que determina penalidades para disponibilização indevida de imagens contendo cenas de violência sexual).

Dessa forma, a Constituição Federal e o Código Penal (este último de forma limitada à tipificação criminal acima especificada) preveem que é crime a violação de imagem. Sendo que, para a CF não há a necessidade de que a imagem disseminada viole a intimidade ou a honra da pessoa, bastando a exposição sem autorização prévia. Já o Código Civil (BRASIL, 2002) afirma caber indenização nos casos de uso indevido de imagem sem a anuência do detentor do direito.

Mediante o exposto, haveria apenas um conjunto formal que permitiria legalmente a disseminação da informação através da fotografia: autorização prévia do autor da foto (direito autoral) juntamente com a concessão de uso da imagem do detentor deste direito personalíssimo (direito de imagem).

Assim, Valente (2017, p. 26-27) ao tratar a respeito do direito de imagem e direito autoral no interior de instituições arquivísticas, nos lembra que:

Não é em todas as situações que uma pessoa tem direito irrestrito a controlar o uso de sua imagem: há casos em que o uso da imagem de alguém é um exercício da liberdade de expressão, ou, ainda, alguns critérios são aplicados, por exemplo, o entendimento de que a imagem de um político no exercício de sua função pode ser utilizada pelos jornais. [...]

As instituições arquivísticas são frequentemente assoladas por dúvidas no que diz respeito às informações, contidas em acervos pessoais, que potencialmente violam os direitos à privacidade e à intimidade. É uma questão bastante complexa — em que medida podem os herdeiros definir o que querem ou não que seja publicado sobre uma pessoa de importância histórica? — que ganhou um norte mais definido após o julgamento, em 2015, pelo Supremo Tribunal Federal, do caso das “biografias não autorizadas” (ADI no 4.815), que declarou “inexigível o consentimento de pessoa biografada relativamente a obras biográficas literárias ou audiovisuais. Nem todas as situações são resolvidas por esse entendimento, e o melhor a fazer é estudar o caso e consultar um especialista.

Tendo em vista a citação acima, podemos afirmar ser impossível a criação de uma regra geral que possa ser aplicada a todo e qualquer caso conflitante entre os direitos constitucionais de imagem; de autor; e de liberdade de expressão. No entanto, segundo Franceschet; Ramos e Faria (2004), podemos traçar critérios a serem seguidos, quais sejam: interesse público; informativo, cultural e artístico; imagem captada em local público; científico; pessoas públicas; manutenção da ordem pública.

Dentre os critérios citados, importante ressaltar que o interesse público é amplamente defendido pelos juristas brasileiros, sendo muitas vezes indicado como o princípio norteador para a decisão entre defender o direito de imagem ou divulgar uma fotografia. Nesse sentido, Neves (2011) afirma que o direito de imagem sempre deve ser mitigado em razão de um bem maior, qual seja, o interesse público ou coletivo.

Ao analisarmos os demais critérios, acima indicados, devemos sempre ampará-los no caráter de interesse público. Por exemplo, é lícita a divulgação de imagens captadas em locais públicos, desde que não tenham por objetivo a obtenção de lucro. O mesmo ocorre com imagens de personalidades públicas (políticos, artistas, etc.). As quais, pela natureza de suas determinadas atividades profissionais, são frequentemente objeto de notícias e a disseminação de suas imagens deve respeitar interesses públicos, científicos e culturais (COSTA NETO, 2018).

Devemos ter especial atenção para com o critério relativo à manutenção da ordem pública que pode vir a ser gerador de censura e supressor de direitos e garantias fundamentais ao invés de mantenedor de interesse público.

Nesse sentido, podemos afirmar que, o interesse público à informação de qualidade é norteador e fator de equilíbrio para tensões geradas entre direito de imagem, direito autoral e liberdade de expressão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como demonstrado em nosso texto, a liberdade de expressão é direito fundamental imprescindível para a continuidade do processo democrático. Sem ela não há que se falar em produção de informação idônea e verdadeira.

Dentre os meios possíveis de expressão humana encontramos na fotografia o simbólico vértice existente entre liberdade de expressão, direito de imagem e direito autoral. Institutos elencados dentre os incisos do art. 5º da CF/88 e possíveis promotores de tensão jurídica, haja vista defenderem direitos distintos entre si. Tal colisão de interesses promove

dúvidas em relação ao que pode ou não ser disseminado, principalmente em instituições que salvaguardam informações das mais diversas naturezas.

Ao analisarmos os diferentes institutos, no presente texto, podemos perceber que ao invés de colidirem entre si, quanto aos interesses protegidos, o direito autoral e o direito de imagem podem servir como instrumentos de refinamento da disseminação responsável da informação. Os juristas concedem a essa situação o nome de princípio da concordância prática ou harmonização e utilizam a célebre citação de Canotilho (2003, p. 1.188) como fundamento para a aceitação:

O campo de eleição do princípio da concordância prática tem sido até agora o dos direitos fundamentais (colisão entre direitos fundamentais ou entre direitos fundamentais e bens jurídicos constitucionalmente protegidos). Subjacente a este princípio está a ideia do igual valor dos bens constitucionais (e não uma diferença de hierarquia) que impede, como solução, o sacrifício de uns em relação aos outros, e impõe o estabelecimento de limites e condicionamentos recíprocos de forma a conseguir uma harmonização ou concordância prática entre estes bens. (CANOTILHO, 2003, p. 1.188).

Dessa forma, verificamos que quanto à disseminação de informação através da fotografia, o elemento de harmonização entre os institutos jurídicos aqui tratados é a supremacia do interesse público, seja por questões políticas, culturais, científicas e/ou sociais.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, José Carlos Vieira de. **Os direitos fundamentais na constituição** portuguesa de 1976. 5. ed. Coimbra: Almedina, 2012.
- BITTAR, Carlos Alberto. **Direito de autor**. 7. ed. rev., ampl. e atual. São Paulo: Forense Universitária, 2019.
- BASTOS, Celso Ribeiro. **Curso de direito constitucional**. 22. ed. rev. ampl. e atual. São Paulo: Malheiros, 2010.

BENTO, Leonardo Valles. Parâmetros internacionais do direito à liberdade de expressão. **Revista de Informação Legislativa**: RIL, v. 53, n. 210, p. 93-115, abr./jun. 2016. Disponível em: https://www12.senado.leg.br/ril/edicoes/53/210/ril_v53_n210_p93. Acesso em: 23 abr. 2021.

BRASIL. **Decreto-Lei nº 2.848**, de 7 de dezembro de 1940. **Código Penal**. Brasília, DF, 1940. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br>. Acesso em: 22 abr. 2021.

BRASIL. **Lei nº 5.988**, de 14 de dezembro de 1973. Regula os direitos autorais e dá outras providências. Brasília, DF, 1973. Revogada pela Lei nº 9.610, de 1998, excetuando-se o art. 17 e seus §§ 1º e 2º. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br>. Acesso em: 21 abr. 2021.

BRASIL. **Decreto nº 75.699**, de 6 de maio de 1975. Promulga a Convenção de Berna para a Proteção das Obras Literárias e Artísticas, de 9 de setembro de 1886, revista em Paris, a 24 de julho de 1971. Brasília, DF, 1971. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br>. Acesso em: 21 abr. 2021.

BRASIL. **Lei nº 9.610, de 1998**. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Brasília, DF, 1998. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br>. Acesso em: 21 abr. 2021.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF, 1988. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br>. Acesso em: 15 abr. 2021.

BRASIL. **Lei nº 10.406, de 10 de janeiro de 2002**. Institui o Código Civil. Brasília, DF, 2002. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br>. Acesso em: 22 abr. 2021.

CANOTILHO, José Joaquim Gomes. **Direito constitucional e teoria da constituição**. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2003.

COELHO, Fábio Ulhoa Coelho. **Curso de direito civil**: direito das coisas, direito autoral. 7. ed. rev. atual. e ampl. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2016. v. 4.

COMPARATO, Fábio Konder. **A afirmação histórica dos direitos humanos**. 12. ed. São Paulo: Saraiva Educação, 2019.

COSTA NETO, José Carlos. **Direito autoral no Brasil**. 3. ed. São Paulo: Saraiva, 2018.

DINIZ, Maria Helena. **Compêndio de introdução à ciência do direito**: introdução à teoria geral do direito, à filosofia do direito, à sociologia jurídica, à lógica jurídica, à norma jurídica e aplicação do direito. 27. ed. São Paulo: Saraiva, 2019.

FRANCESCHET, Júlio César; RAMOS, Carlos Roberto; FARIA, Guilherme Nacif de. O conflito entre o direito à imagem e o direito à informação. **Revista de Direito**, Viçosa, UFV, p. 61-93, 2004. Disponível em: <https://revistadir.ufv.br/index.php/RevistaDireito-UFV/issue/view/9>. Acesso em: 25 abr. 2021.

FREITAS, Riva Sobrado de; CASTRO, Matheus Felipe de. Liberdade de Expressão e Discurso do Ódio: um exame sobre as possíveis limitações à liberdade de expressão. **Sequencia**, Florianópolis, n. 66, p. 327-355, jul. 2013. Disponível em: <https://www.periodicos.ufsc.br/index.php/sequencia/article/view/21777055.2013v34n66p327/25072>. Acesso em: 25 abr. 2021.

FULLER, Lon Luvois. **O caso dos exploradores de caverna**. Tradução e notas de Claudio Blanc; apresentação e comentários de Célio Egídio. São Paulo: Geração Editorial, 2018.

MACHADO, Paulo Affonso Leme. **Direito à informação e meio ambiente**. 2. ed. rev., ampl. e atual. São Paulo: Malheiros, 2018.

MALAU, Alexandre, L'avenir de la Convention de Berne dans les rapports infra-communautaires. **Revue Internationale du Droit d'Auteur**, Paris, n. 200, abr. 2004, p. 89-139. Disponível em: <https://www.ministeriopublico.pt/instrumento/convencao-de-berna-para-protecao-das-obras-literarias-e-artisticas-acto-de-paris-0>. Acesso em: 21 abr. 2021.

NAÇÕES UNIDAS. Assembleia geral. **Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948)**. Disponível em: <http://www.unicef.org/brazil/declaracao-universal-dos-direitos-humanos>. Acesso em: 21 abr. 2021.

NEVES, Alessandra Helena. **Direito de autor e direito à imagem**: à luz da constituição federal e do código civil. Curitiba: Juruá, 2011.

ORGANIZAÇÃO DOS ESTADOS AMERICANOS (OEA). Comissão Interamericana de Direitos Humanos. **Convenção Americana sobre Direitos Humanos**. 1969. [Assinada na Conferência Especializada Interamericana sobre Direitos Humanos, San José, Costa Rica, em 22 de novembro de 1969]. Disponível em: <http://www.pge.sp.gov.br/centrodeestudos/bibliotecavirtual/instrumentos/sanjose.htm>. Acesso em: 25 abr. 2021.

PATTERSON, Lyman Ray. **Copyright in historical perspective**. Nashville: Vanderbilt University, 1968.

PERLINGIERI, Pietro. **O direito civil na legalidade constitucional**. edição brasileira organizada por Maria Cristina de Cicco. Rio de Janeiro: Renovar, 2008.

PIOVESAN, Flávia. A proteção dos direitos humanos no sistema constitucional brasileiro. **Revista de Direito Constitucional e Internacional**: RDCI, São Paulo, v. 11, n. 45, p. 216–236, out./dez., 2003. Disponível em: <https://www.lexml.gov.br>. Acesso em: 19 abr. 2021.

RODRIGUES JÚNIOR, Álvaro. **Liberdade de expressão e liberdade de informação**: limites e formas de controle. Curitiba: Juruá, 2009.

VALENTE, Mariana Giorgetti. **Manual de direito autoral para museus, arquivos e bibliotecas**. [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: FGV, 2017.

VIEIRA, Alexandre Pires. **Direito autoral na sociedade digital**. 2. ed. São Paulo: Montecristo Editora, 2018.

ZANINI, Leonardo Estevam de Assis. **Direito à imagem**. Curitiba: Juruá, 2018.

AVALIAÇÃO ARQUIVÍSTICA E OS DOCUMENTOS FOTOGRÁFICOS PRODUZIDOS PELO ESTADO NO BRASIL

*Bruno de Andrea ROMA*¹

No centro da concepção moderna de tratamento arquivístico, ou ao menos da arquivística sob a perspectiva da gestão documental, estão as noções de avaliação e classificação. Podemos afirmar, portanto, que se tornaram elementos basilares do trabalho com arquivos principalmente depois da segunda metade do século XX. Na atualidade, quando nos deparamos com a iminência do enfrentamento de massas colossais de documentos gerados em formato digital, esses dois processos ganharam reafirmada importância. Naturalmente, os documentos fotográficos também compõem, ou deveriam compor o escopo dessas afirmações.

No Brasil, os últimos vinte anos foram muito profícuos para a discussão em torno da classificação arquivística de documentos fotográficos. Demonstrou-se a frequência com que esse processo é relegado

¹ Historiador com doutorado pelo Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade de São Paulo, atualmente trabalhando na Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC).

ou substituído pela descrição unitária dos itens documentais, com prejuízo da adequada contextualização dos documentos. Também se demonstrou a viabilidade da classificação de documentos fotográficos, evidenciando a conveniência desse processo para a manutenção da organicidade e integridade dos documentos fotográficos em regime de arquivo. Ao tratar desse assunto, Lopez alerta:

No caso dos exemplos de organização de materiais fotográficos citados neste trabalho, a descrição individual — adotada como sinônimo de organização arquivística — não se justifica, pelo fato de não ser uma atividade típica de arquivo, mas de investigação. [...] Não obedecer ao contexto de produção na organização documental compromete as atividades de descrição. Sem as referências mínimas de classificação — especialmente no caso dos documentos imagéticos —, a descrição tende a esvaziar os significados do documento. (LOPEZ, 2005, p. 245, tradução nossa).

A abordagem especial de que por muito tempo a fotografia foi objeto, geralmente pautada pelo tratamento unitário, assumia a visualidade e os padrões de conservação preventiva como seus principais pilares metodológicos, como esclarece Madio:

Esses documentos (fotográficos), especificamente nos arquivos, durante muitos anos foram tratados como documentação especial por sua fragilidade e tipo de suporte variado e distinto dos textuais. Na maioria das instituições arquivísticas, a gênese documental dessa produção era desprezada e ignorada, e a análise recaía apenas nos suportes e elementos visuais. (MADIO, 2012, p. 57).

Distanciando-se das abordagens de exceção e dos tratamentos especiais, a teoria especializada tem demonstrado, acima de tudo, a importância do tratamento arquivístico uniforme e padronizado também para os documentos fotográficos. Embora essas discussões nem sempre se verifiquem na prática de muitas instituições, na teoria parece consenso que para que um conjunto de documentos fotográficos seja entendido como de natureza arquivística é mister a observância dos preceitos arquivísticos. Uma afirmação que pode parecer bastante básica, mas que ao nos confrontarmos

com o que se observa da realidade e com a trajetória dos debates envolvidos, percebemos que ainda há muito que se reafirmar nesse sentido.

Outras dificuldades, como de compreensão tipológica, fazem com que, mesmo quando utilizadas como linguagem em espécies documentais mais consagradas, como relatórios ou prontuários, fotografias causem estranhamento ou problemas para a identificação dos documentos em que são mobilizadas². Um resultado grave desse estranhamento pode ser a dissociação de documentos. Mais problemático ainda é o cenário de documentos fotográficos autônomos, cujo encaminhamento quase sempre esbarra em critérios estranhos à classificação e avaliação de arquivos. São frequentemente interpretados como coleções ou têm as funções originais de sua produção ainda mais negligenciadas. É mais detidamente desse tipo de situação que trataremos neste trabalho.

Para que consideremos a fotografia realmente integrada ao universo documental dos arquivos, documentos fotográficos desejavelmente deveriam passar pelo mesmo processo de avaliação arquivística a que estão sujeitos os demais documentos de um determinado produtor arquivístico, em que pese a diversidade metodológica que esse conceito pode abarcar. Neste capítulo, abordaremos com maior afinco os problemas relacionados à avaliação de documentos fotográficos em contexto arquivístico. Discutiremos a pluralidade da própria concepção de avaliação e, no caso da avaliação arquivística, a dificuldade para o estabelecimento de valores claros e objetivos para o caso dos documentos fotográficos. Não é o intuito desta reflexão debater a complexidade metodológica relacionada ao processo de avaliação no âmbito da arquivística, mas refletir sobre a experiência prática de determinadas instituições com o assunto. Essa experiência demonstra que uma conjuntura de exceção ainda é realidade para o tratamento de documentos fotográficos.

² Sobre essas dificuldades, Machado e Madio consideram o seguinte: “Ao concluirmos, são lançados alguns apontamentos que fazem com que a Arquivologia se debruce sobre a falta da normatização da espécie fotográfica, visto que notamos a ausência de questionamentos a respeito dessa problemática. Assim, justifica-se o estudo da linguagem fotográfica, pois somente com esse arcabouço conseguiremos compreender a lógica da construção desse documento para que assim, seja possível a nomeação do tipo documental, utilizando os atributos da diplomática em seu benefício.” (MACHADO; MADIO, 2019, p. 9).

Não teremos em tela, portanto, o acúmulo individual de fotografias, tampouco a avalanche de fotografias digitais que nos aguarda. Acreditamos que para que esses assuntos sejam mais bem desenvolvidos, ainda é necessário discutir padrões de atribuição de valor que são anteriores a esse processo e remontam a própria ontologia do documento fotográfico, nossa relação com a fotografia como recurso documental e sua circulação social. Refletir sobre a forma como conjuntos massivos de fotografias analógicas foram tratados, sobretudo pelos expedientes públicos de preservação, pode nos ajudar nessa discussão. Ainda é recorrente, mas felizmente já bastante questionado, o entendimento desse tipo de produção documental como especial ou extraordinária, fator determinante para o imprevisto de condutas de preservação, estranhas ao que convencionalmente se pratica com os demais documentos. Nossa atenção será mais direcionada, isso posto, à natureza desse tratamento diferencial.

AVALIAÇÃO: NOÇÃO POLISSÊMICA

A ideia de avaliar implica uma noção polissêmica por natureza. Além do uso cotidiano da palavra avaliação, que remete a atribuição de valores e destinos, ou ainda a tomada de decisões, a palavra ainda mobiliza conceitos diferentes em diferentes campos do conhecimento. São exemplos de diferentes áreas em que o procedimento de avaliar pode ser mobilizado a educação, arquivística, arte, técnica fotográfica, conservação de bens culturais, comércio, economia, a história etc. Essas operações intelectuais possuem metodologias, arcabouços teóricos e propósitos completamente diferentes. Para sua aplicabilidade, mobilizam atribuições de valor diferentes, que seguem modelos de valoração, portanto, diferentes. Mesmo a avaliação arquivística não é um monólito conceitual, pelo contrário, existe debate e uma diversidade de concepções em torno do assunto. Variam correntes intelectuais, contextos históricos e territoriais e o grau de subjetividade que, assim como toda avaliação, poderá implicar.

É fato que um mesmo conjunto documental possa passar por avaliações que envolvam interdisciplinaridade ou até transdisciplinaridade. Isso significa que, um mesmo conjunto de documentos fotográficos, por

exemplo, poderia ser objeto de uma diversidade de concepções diferentes de avaliação, a depender do propósito da empreitada. Podemos esperar, por exemplo, que no processo de aquisição de uma coleção ou de um arquivo de fotógrafo uma diversidade de avaliações ocorra, envolvendo algumas das áreas que mencionamos. Seria preciso avaliar o preço, estado de conservação, pertinência, relevância, integridade e uma série de processos que demandam expertises específicas. No artigo *A coleção fotográfica de Marcel Gautherot*, a historiadora Lygia Segala apresenta um exemplo importante sobre a produção e circulação de um conjunto documental fotográfico, o arquivo de Marcel Gautherot³. A excelente verificação do contexto de produção e acumulação do arquivo do fotógrafo, transformado em coleção quando incorporado ao Instituto Moreira Salles (IMS), demonstra a relevância da organicidade para compreensão do conjunto:

Cabe esclarecer que, na sua política de aquisição, o IMS busca coleções ou arquivos autorais completos. Na obra de fotógrafo, ressalta Sérgio Burgi, contam as “características mais orgânicas do seu desenvolvimento profissional”. Respeita-se a sua ordem original e a sua proveniência. (SEGALA, 2005, p. 111).

Um pouco mais adiante, a autora relaciona as especificidades desse processo de aquisição com a diversidade de procedimentos envolvidos, permitindo-nos notar a necessidade do envolvimento de especialidades diferentes para o processo de legitimação e incorporação do arquivo à instituição.

A validação desse deslocamento sugerido pelo mercado pressupõe, porém, uma certificação de especialistas e uma definição social da obra de arte. Nessa perspectiva, a opção do IMS de adquirir a obra completa de fotógrafos envolve um outro tipo de relação e de valor (para além dos valores unitários). O cálculo do valor econômico se compõe com contrapartida de investimentos simbólicos associados à preservação e à difusão, ao reconhecimento autorizado e à permanência da obra no tempo. (SEGALA, 2005, p. 117-131).

³ Marcel André Félix Gautherot (1910-1996) foi um fotógrafo franco-brasileiro de intensa e celebrada atuação no Brasil. Sua produção, marcada pelo serviço ao Estado, imprensa e circuitos artísticos, reúne importantes aspectos da cultura e território brasileiros.

No entanto, quando tratamos da acumulação de documentação produzida pelo Estado, a expectativa é que o conjunto seja objeto de avaliação arquivística e que a eliminação ou recolhimento de documentos para o arquivo público seja resultado desse processo. Ou seja, a decisão sobre o destino de um conjunto documental produzido pelo Estado não deveria ser objeto de tão variadas concepções de avaliação, tampouco necessitaria passar por um processo de reconhecimento ou legitimação como se observou no caso da aquisição de um arquivo por parte de uma instituição privada. Mesmo assim, com muita frequência, essa trajetória documental não é estabelecida dessa forma, persistindo um emaranhado de procedimentos atribuidores de valor na definição dos destinos desses documentos, sobretudo quando marcados por forte presença de fotografias. Resultado disso é que, especialmente no caso de documentos fotográficos, entende-se o museu ou biblioteca como instituições mais aptas a acolher esse tipo de produção, distorcendo o fluxo documental em que esses conjuntos estão inseridos. Ou ainda, deslocadas de seu contexto original, fotografias são colecionadas por arquivos públicos sem conexão com produtores ou atividades geradoras.

AValiação NO CONTEXTO DOS ARQUIVOS PÚBLICOS

Para uma reflexão mais voltada ao caso particular dos documentos públicos⁴ e, portanto, aos desafios da gestão pública de documentos fotográficos, é importante colocarmos algumas questões preliminares úteis para compreensão desse contexto de acumulação. É preciso reconhecer algumas características da formação dos acervos da maioria dos arquivos públicos no Brasil, e, portanto, também dos processos de avaliação praticados por muitas instituições. Partamos inicialmente do momento considerado adequado para a avaliação:

A prática de promover a avaliação em outra idade, que não seja a corrente, é considerada totalmente inadequada, pois os acervos acumulados encontram-se descontextualizados, na maioria das

⁴ Neste caso compreendemos documento público como aquele custodiado por um arquivo público, seja ele produzido pelo Estado ou não. Cabe reconhecermos que documento público é aquele do interesse de todos e que, por esse motivo, pode encontrar permanência em instituição dessa natureza.

vezes, não classificados, apresentando características que exigirão propostas de destinação acompanhadas de justificativas específicas. (INDOLFO, 2012, p. 22).

Embora grande parte da literatura recomende que o processo de avaliação ocorra a priori, desejavelmente antes mesmo da produção, tendo por instrumento base a tabela de temporalidade, é preciso reconhecer que uma enormidade de arquivos públicos não possui capacidade para esse procedimento. Mesmo entre as instituições que atualmente têm essa capacidade, não foi essa a realidade que conduziu a maior parte dos conjuntos que abrigam sob sua custódia. A ausência de sistemas de arquivo, a dificuldade de permeabilidade política, a falta de políticas públicas ou mesmo as circunstâncias muito diversas que conduziram os documentos à preservação, fazem com que nem sempre a avaliação anteceda o recolhimento de documentos aos arquivos públicos. Ao encararmos a questão da avaliação feita a posteriori, já no arquivo público e distante dos produtores da documentação, percebemos que essa condição torna o processo mais complexo. A esse respeito, Belloto alerta que “[...] a tarefa mais árdua, a responsabilidade maior do arquivista é justamente esta, a avaliação, quando ela tem que ser feita a posteriori e não como deveria ser, desde a produção.” (BELLOTO, 2006, p. 117).

Constatarmos que o recolhimento não costuma ser resultado de um processo de avaliação arquivística nos conduz a indagar quais foram os critérios mobilizados para que determinada documentação seja, ou não, recolhida ao arquivo público. Esse processo é muito frequentemente pressionado por questões como espaço, censura, vontade política, publicidade, ou ainda, marcado por decisões de ocasião, nem sempre tecnicamente amparadas. Desde o genuíno anseio preservacionista até o expurgo de galpões ou extinção de órgãos, sabemos que são muito variadas as motivações do encaminhamento de documentos aos arquivos públicos no Brasil. Fica latente, a partir dessas conclusões, o caráter político desse processo, que faz sua transparência ainda mais necessária. No Brasil existe historicamente uma aproximação entre a noção de memória e os arquivos públicos, ainda que mobilizada, com muita frequência, sem respaldo

científico. Nesse sentido, ao serem avaliados, aqui uma concepção ampla da ideia de avaliar, para um eventual encaminhamento ao arquivo, o valor histórico dos conjuntos se sobressai em relação aos valores probatórios e informacionais dos documentos.

As instituições arquivísticas públicas brasileiras apresentam aspectos comuns no que se refere às suas características fundamentais. Trata-se de organizações voltadas quase exclusivamente para a guarda e acesso de documentos considerados, sem parâmetros científicos, como de valor histórico, ignorando a gestão de documentos correntes e intermediários na administração que os produziu. (JARDIM, 1996, p. 7).

A atribuição exclusiva de valor histórico ou mnemônico, sobretudo quando esvaziada de consistência metodológica, pode se mostrar incerta. Em primeiro lugar, porque “[...] não é possível separar o que é histórico do que não é histórico no âmbito de um conjunto arquivístico. Fatos ou documentos adquirem esse *status* a partir de um gesto de interpretação.” (CAMARGO, 2003, p. 14, grifo da autora). Outro fator problemático é que ao abdicarmos de outros valores mais pertinentes ao tratamento de arquivo, reduzindo o valor do conjunto documental à condição de “histórico”, abdica-se também dos argumentos que poderiam justificar o tratamento arquivístico da documentação⁵. No caso de fotografias, geralmente essa mesma atribuição de valor de historicidade pode tanto conduzir ao arquivo público, como também conduzir ao Museu, destino frequente desse tipo de documentação⁶. Nesse sentido, a supervalorização do aspecto histórico

⁵ Nesses casos secundariza-se, sobretudo, os aspectos de proveniência da documentação. Destacamos, por outro lado, a perspectiva contextualizada de T. Cook que, a partir de uma renovada valorização do princípio da proveniência, propõe que ao invés de buscar intuitivamente antecipar potenciais históricos dos documentos, a avaliação seja baseada na gênese dos documentos, deixando a abordagem historiográfica aos historiadores do futuro que eventualmente decidam por usar dessa documentação. Ao basear a “macroavaliação” na proveniência dos documentos, permite que essa abordagem se fundamente na natureza dos documentos e não na incerteza dos usos futuros que podem advir de sua preservação (COOK, 2005).

⁶ Podemos citar, ao menos, dois exemplos no âmbito do patrimônio documental do estado de São Paulo bastante significativos desse processo. Um deles é o fundo Secretaria de Governo (SEGOV) do Arquivo Público do Estado de São Paulo (APESP), composto por 4.401 caixas, 805 livros, 81.297 negativos flexíveis, 55.447 contatos, 10.337 ampliações, 2.651 películas 16 mm., com predominância de documentos fotográficos, que esteve sob custódia do Museu da Imagem e do Som até 2008, quando foi finalmente transferido para o APESP. Outro exemplo é a Coleção Gabinete do Prefeito, como o SEGOV, documentação fotográfica produzida também nas atividades de assessoria de imprensa, nesse caso da municipalidade de São Paulo. O conjunto esteve sob custódia do Museu da Cidade de São Paulo até ser também transferido ao Arquivo Histórico Municipal

dos documentos obscurece valores que se relacionam com a sua produção e com outros fundamentos importantes da existência de um arquivo público, como a garantia de direitos dos cidadãos, transparência da gestão pública ou aprimoramento de políticas públicas⁷.

A preservação conduzida pela atribuição de valor histórico em arquivos apresenta ainda o risco de transferir ao arquivo público disputas de narrativa e reconhecimento que, se inerentes da prática historiográfica, traduzem-se em vícios à instituição arquivística. Não cabe ao arquivo definir o que é ou o que será historicamente relevante. Como alerta Camargo, ao assumirem essa tarefa “[...] tenderão a eleger conteúdos e temas conjunturalmente expressivos, sem se dar conta de que promovem reciprocidade entre dois universos perfeitamente distintos: o do arquivo e o dos sentidos que lhe emprestam seus usuários.” (CAMARGO, 2003, p. 15). Sobre a inconveniência desse cenário e partindo da experiência alemã, Menne-Haritz ainda acrescenta:

A experiência dos arquivos da Alemanha Oriental tornou claros os perigos inerentes à seleção de itens importantes para preservação. A seleção por conteúdo abriu o trabalho arquivístico à instrumentalização política. A seleção exigia confirmação externa e os arquivos não podiam decidir por eles mesmo as premissas para a seleção. Presumindo que “o valor dos arquivos é determinado pela importância social dos eventos, atividades e assuntos a que se referem”, um Perfil de Documentação para Enquadramento foi elaborado no início do anos 1980, listando cerca de 500 eventos que deveriam ser documentados. [...] Avaliação arquivística de arquivos administrativos procurando ilustrar declarações como essas que tinham sido pré-aprovadas por autoridades do Estado, encaixam os documentos numa imagem politicamente desejável da história. O que torna esses planos de documentação arriscados é o fato de que eles confiam num suposto conhecimento da história. (MENNE-HARITZ, 2005, p. 26).

Washington Luís. Em ambos os casos, a predominância de documentos fotográficos comprometeu a clareza sobre o caráter administrativo da documentação e, por consequência, sua preservação.

⁷ Ao tratar das funções dos arquivos, Bruno Delmas destaca que “Seria possível detalhá-las ao infinito, mas convém reagrupá-las em quatro utilidades fundamentais. Os arquivos servem para provar, lembrar-se, compreender e identificar-se. Provar seus direitos é uma utilidade jurídica e judiciária. Lembrar-se é uma utilidade de gestão. Compreender é uma utilidade científica de conhecimento. Identificar-se pela transmissão da memória é uma utilidade social.” (2010, p. 21).

Mais uma vez reafirma-se o prejuízo da avaliação pautada pelo conteúdo dos documentos, advogando-se pelo contexto de proveniência nesse processo. Entretanto, verifica-se no Brasil uma inconsistência de procedimentos que, embora atualmente seja fortemente combatida, é marcante no cotidiano da área. Nesse cenário, não são apenas os documentos fotográficos que apresentaram trajetórias marcadas pelo caráter errático de encaminhamento. Ainda assim, alguns padrões de valoração são muito frequentes quando se trata particularmente desse tipo de documento.

DOCUMENTO FOTOGRÁFICO E ATRIBUIÇÃO DE VALOR

No caso particular dos documentos fotográficos, existem ainda outros fatores importantes a serem discutidos. Acumulam-se à problemática da memória e do valor histórico outras atribuições de valor, sobremaneira motivadas pela linguagem visual e circulação comercial da fotografia. Isso significa que, na ausência da avaliação arquivística, outros critérios de atribuição de valor são mobilizados, especialmente pautados pelo conteúdo visual dos documentos. Para tornarmos um pouco mais concreto esse processo, tratemos de um exemplo relacionado à atribuição de valores que frequentemente marcam o tratamento de documentos fotográficos. O documento *Recomendações Preliminares para o Estabelecimento de Normas Mínimas de Avaliação e Seleção*, apresentado no II Seminário sobre Arquivo Fotográfico⁸, em 1981, e parcialmente publicado em 1986 por Lobo, nos permite vislumbrar alguns desses valores ao apontar “Quatro critérios básicos relacionados à avaliação e seleção de fotografias: análise de conteúdo (temático e estético), estado de conservação, qualidade técnica e existência de duplicatas.” (LOBO, 1986, p. 34). Na sequência, são propostas metodologias para a aplicação desses critérios.

Os quatro critérios, apesar de não serem recomendáveis para a avaliação arquivística, são significativos dos valores que costumam ser buscados em conjuntos de documentos fotográficos para sua preservação: os valores histórico, estético, temático, técnico e de originalidade. Além

⁸ Vale considerar que o documento claramente menciona os arquivos públicos como objeto, além de instituições de outras naturezas comprometidas com o patrimônio fotográfico.

deles, encontramos a avaliação do estado de conservação apresentada como critério de preservação. Podemos dizer que, na ausência da avaliação arquivística, foram esses os valores constantemente procurados nos documentos fotográficos para justificar sua preservação no contexto dos acervos públicos no Brasil. Podemos verificar também que outras concepções de avaliação, mobilizadoras de outros critérios de atribuição de valor, substituíam a avaliação arquivística, motivando a destinação desses conjuntos documentais. Acontece que esse tipo de atribuição de valor, embora eficiente para operações interpretativas de que o arquivo possa ser objeto, ou para outras operações intelectuais de avaliação, não é pertinente para a preservação arquivística. Ao arquivo convém avaliar:

[...] não pela atribuição de valores impostos externamente, mas pela definição cuidadosa de políticas e planos de jurisdições arquivísticas e de aquisição, e pela atenção ao fato de que arquivistas são mediadores e facilitadores, custodidores e preservadores de evidências da sociedade, não documentadores nem intérpretes, nem mesmo juízes de atos da sociedade. (DURANTI, 1994, p. 343).

Além de arquivisticamente inadequadas, valorações como as demonstradas no exemplo, quando mobilizadas em ambiente de arquivo, carecem de amparo metodológico que as sustente. Acabam por atribuir noções subjetivas de valor, sobretudo validadoras de regimes de excepcionalidade, inconsistentes para o trabalho arquivístico. Transferem ao arquivo valores próprios do mercado, das artes ou de outros territórios de circulação da fotografia. Os discursos de valorização como justificativa para a preservação arquivística, sobretudo pelo recorrente esvaziamento teórico que lhes caracteriza nessas circunstâncias, carregam sempre o risco de que se sobreponham à contextualização dos documentos, embasando nesse suposto valor a razão de existência do documento. No caso dos documentos fotográficos, esse valor geralmente se pauta na imagem, no conteúdo, em detrimento da rede informacional que envolve sua produção e acumulação. Esses discursos de valorização, muito embora tenham por muitas vezes construído um ambiente propício para a preservação,

reafirmam o caráter de especialidade que sabidamente não apresenta benefícios ao trabalho arquivístico.

Dessa maneira, percebemos que, embora a visualidade demande ferramentas específicas para sua compreensão enquanto linguagem, a lógica da produção documental, pautada no respeito à proveniência, independe dessa especificidade. Nesse sentido, não se trata de sobrepor o potencial visual dos documentos ao contexto em que estão inseridos, mas encontrar maneiras de identificá-lo, compreender sua produção e organicidade. Nesse processo é possível usar da própria visualidade como elemento evidencial que ajude a compreender a proveniência, mas não como fator determinante de preservação. É preciso, especialmente, levar em consideração que o documento fotográfico é sempre mais que a imagem: é também os elementos que carrega consigo, como carimbos ou marcações, é a articulação com os demais documentos produzidos em conjunto, como pautas ou envelopes, e é, principalmente, a função administrativa que demarca sua existência. Negligenciar esses aspectos encerra a capacidade do documento fotográfico de ser documento de arquivo.

REFERÊNCIAS

- BELLOTTO, Heloisa Liberalli. **Arquivos permanentes**: tratamento documental. 4. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006.
- CAMARGO, Ana Maria de Almeida. Sobre o valor histórico dos documentos. **Arquivo Rio Claro**, Rio Claro, v. 1, p. 11–17, 2003.
- COOK, Terry. Macroappraisal in Theory and Practice: Origins, Characteristics, and Implementation in Canada, 1950–2000. **Archival Science**, Dordrecht, n. 5, p. 101–161, 2005.
- DURANTI, Luciana. The concept of appraisal and Archival Theory. **American Archivist**, Chicago, v. 57, n. 2, 328–344, abril 1994.
- INDOLFO, Ana Celeste. Avaliação de documentos de arquivo: atividade estratégica para a gestão de documentos. **Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, n. 6, p. 13–37, 2012.
- JARDIM, José Maria. A invenção da memória nos arquivos públicos. **Ciência da Informação**, Brasília, DF, v. 25, n. 2, p. 1–13, 1996.

LACERDA, Aline Lopes de. **A fotografia nos arquivos**: a produção de documentos fotográficos na Fundação Rockefeller durante o combate à febre amarela no Brasil. 2008. 259 f. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

LOBO, Lucia Lahmeyer. Avaliação e seleção de fotografias. **Arquivo & Administração**, Rio de Janeiro, v. 10-14, n. 1, p. 34-40, abr./ago. 1982/1986.

LOPEZ, André Porto Ancona; AGUAYO, Fernando; ROCCA, Lourdes. La clasificación archivística como actividad previa para la descripción de documentos imagéticos. **Imágenes e Investigación Social**, Cidade do México, p. 243–270, 2005.

MACHADO, Bruno Henrique; MADIO, Telma Campanha de Carvalho. Classificação arquivística de fotografia: desafios de evidenciar os tipos documentais. **Revista Photo & Documento**, Buenos Aires, n. 7, 2019.

MENNE-HARITZ, Angelika. Avaliação ou documentação: podemos avaliar arquivos através da seleção de conteúdos?. Tradução de: Pedro Condolleo de Queiroz. **Registro**: Revista do Arquivo Público Municipal de Indaiatuba, Indaiatuba, v. 4, n. 4, p. 19–34, jul. 2005.

SEGALA, Lygia. A coleção fotográfica de Marcel Gautherot. **Anais do Museu Paulista** (Impresso), São Paulo, v. 13, n. 2, p. 73–134, dez. 2005.

A DIMENSÃO AFETIVA DO DOCUMENTO FOTOGRÁFICO: CONTRAPONTO OU COMPLEMENTO NO TRATAMENTO ARQUIVÍSTICO?

Marcelo Nogueira de SIQUEIRA¹

INTRODUÇÃO

Um documento arquivístico, independente de sua tipologia, suporte ou linguagem, desempenha suas funções inserido em um ambiente próprio o qual chamamos de contexto. Todavia, existe uma pluralidade de sentidos que esse documento pode emanar para além daquele que originalmente o caracteriza. Embora o documento arquivístico esteja envolto em uma trama de vínculos estruturais que o contextualiza, ele possui diversas dimensões (administrativas, jurídicas, históricas, memorialísticas, culturais, patrimoniais etc.) que se intercalam e se sobrepõem, oferecendo ao longo de suas fases e trajetórias diversas possibilidades de uso e reuso.

Além das dimensões supra citadas, uma outra é pouco percebida quando falamos de documento arquivístico e de seu processamento

¹ Arquivo Nacional - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

<https://doi.org/10.36311/2022.978-65-5954-277-2,p209-222>

técnico²: a dimensão afetiva. Essa dimensão é praticamente desconsiderada nas fases de um tratamento arquivístico e quando observada é olhada de maneira periférica ou tangencial.

A origem etimológica da palavra afeto deriva de *effectus*, que significa influência, o que provoca efeitos. Afeto, portanto, é aquilo que afeta, que modifica, que suscita alterações em virtude da influência e dos efeitos causado por algo externo e alheio da origem. Entretanto, há uma particularidade nessa alteração que a caracteriza: ela é causada pelo sentimento. E é através do sentimento que o objeto, seja ele pessoa, ser, ideia ou artefato, reconfigura-se e ganha novas características e diferentes valores.

O sentimento pode ser individual ou coletivo, passageiro ou duradouro, estável ou envolto em metamorfoses, compreensível ou sem explicações aparentes. Ele é a base do afeto, o alicerce de percepções, a trilha tortuosa e de relevo disforme pela qual a razão, por vezes, insiste em desconsiderar.

Refletindo sobre a dicotomia ciência x arte, em uma alusão ao binômio razão x emoção, o poeta português Fernando Pessoa disse que “[...] a ciência descreve as coisas como são, a arte descreve-as como são sentidas.” (1973, p. 4), o que nos faz compreender uma certa cumplicidade em que ambas podem ser compreendidas como complementares e não antagônicas.

O presente ensaio busca analisar como a dimensão afetiva da fotografia pode influenciar em seu tratamento arquivístico, indagando se o sentimento intrínseco e emanado por ela serviria como contraponto ou complemento às características típicas do documento de arquivo, como sua função e organicidade.

Para essa análise buscou-se uma analogia com a arte, no sentido pessoano de entender o sentimento como instrumento de percepção do objeto observado, associada ao Princípio da Incerteza de Heisenberg que indica o ato da observação como instrumento de alteração de tal objeto

² Expressão utilizada para indicar as atividades de identificação, classificação, arranjo, descrição e conservação de arquivos. Também chamado processamento arquivístico, tratamento arquivístico ou tratamento técnico (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 138).

para quem o observa. Optou-se por um estudo a partir da comparação de alegorias sobre fotografia e sentimento contidas em outra forma de manifestação artística, a música.

A FOTOGRAFIA ENQUANTO REPRESENTAÇÃO E REGISTRO

A fotografia, tão presente em nosso cotidiano, ainda guarda certo ar de mistério sob nosso olhar, despertando curiosidades e fascínio, pois sua aura de fantasia que mistura realidade e imaginação, caminha entre o desejo de ser um registro fiel do real, com a vontade de projeção do que queríamos ser, ver ou estar, podendo ser uma prova do acontecido, uma projeção de nossas fantasias ou um híbrido multifacetado de nossa interpretação.

Esse processo diacrônico no qual a ideia de fotografia perpassa, está ligada com suas múltiplas possibilidades de entendimentos. Ela pode ser percebida como uma espécie de mensagem (FLUSSER, 2002), um testemunho ou apropriação (SONTAG, 2004), um conhecimento adquirido do contexto (FOX; CARUANA, 2013), uma forma de compreensão do mundo moderno (BORGES, 2008) ou uma “[...] operação progressiva da cabeça, do olho e do coração para exprimir um problema, fixar um evento ou impressões.” (CARTIER-BRESSON, 2004, quarta capa).

Fotografia não é apenas o registro de um contexto, pois ela incorpora outros elementos extrínsecos a ela, como as intenções de quem a fotografa, de quem a usa e de quem a vê. Se por vezes ela é o próprio contexto, em outras ela é a interseção de muitos outros. A importância do contexto é realçada por Dubois (2012) quando este afirma não ser possível compreender a fotografia fora de seu ato de produção, mas Kossoy (2007) vai além, propondo uma reflexão sobre a representação e o fato, o aparente e o oculto, o documento e a memória no sentido de se perceber essas múltiplas camadas de informação que a fotografia nos oferece. Já Fontcuberta (2012) evoca a associação da sua dimensão poética com suas reflexões críticas pós-modernas, transformando o ato fotográfico em uma “câmara de pandora”, pois seu produto não se limitaria apenas à descrição

do entorno, mas também a transparência do sentimento, da memória e da própria vida.

A fotografia, portanto, apresenta-se a nós como um caleidoscópio: a cada olhar uma nova percepção, a cada momento uma nova forma de interação, a cada uso um novo sentido. Compreender sua dimensão afetiva é entender que sua potencialidade vai além do simples registro.

A DIMENSÃO AFETIVA DA FOTOGRAFIA

Abordaremos a questão da dimensão afetiva da fotografia recorrendo à célebre frase do escritor José Saramago (2015, p. 265) em seu livro *Todos os Nomes*: “A metáfora sempre foi a melhor forma de explicar as coisas”. Se a fotografia pode ser pensada como uma poesia em forma de imagens, por que não tentar explicar sua dimensão afetiva através de letras musicais em que ela aparece como alegoria do sentimento?

Nos anos 1950, superado o trauma da Segunda Grande Guerra, houve no mundo um florescimento econômico e cultural. No Brasil, isso se tornou notório na segunda metade da década, em que uma verdadeira explosão cultural se fez perceber nas artes plásticas, na arquitetura, poesia, literatura, teatro, cinema e em tantas outras manifestações artísticas. Havia ainda uma ideia de progresso, de crescimento econômico e da autoestima popular fomentada pela construção da nova capital do país, do fortalecimento da democracia e da conquista da Copa do Mundo de futebol em 1958 na Suécia. O “complexo de vira-lata”, tão bem delineado pelo dramaturgo Nelson Rodrigues, parecia estar se despedindo do rol de características do povo brasileiro.

É neste contexto que surge no Rio de Janeiro uma nova modalidade estética e conceitual no cenário musical brasileiro que vai impactar no país e no mundo o modo de se fazer e de ouvir música, além de influenciar toda uma geração de artistas de diversas áreas.

Com uma base oriunda do samba, mas com um refinamento sutil que incorporava influências do jazz, contornos melódicos e harmonias não convencionais, esse novo e sincopado ritmo, que aliado a uma maneira

reservada e elegante de cantar, ganhou sua identidade definitiva nas casas noturnas de Copacabana e nos encontros de jovens músicos da zona sul carioca. A Bossa Nova nascia sob o signo da modernidade e do anseio de rompimento com antigas formas de compor, tocar, cantar e ouvir música.

As primeiras canções deixaram de lado o ar dramático em que eram retratados temas como a tristeza, a fossa, a traição e amores perdidos. O aspecto teatral e dramático na interpretação das músicas e as grandes vozes do bolero e do samba-canção cederam espaço para os cantores comedidos e discretos, de vozes intimistas e naturais. Mesmo que o amor e a paixão continuassem presentes nas músicas do novo estilo, a abordagem ficou mais leve e simples, delicada como seus acordes e suas vozes mais sutis. A vida real passou a ser tema de suas canções, mas sempre com um olhar idílico e, por vezes, até mesmo lúdico. Músicas sobre o mar, a praia e paisagens naturais eram metáforas para se falar de paixões fortuitas, amores inesquecíveis e relações proibidas, da mesma forma que as canções que falavam do ambiente dos músicos, como os bares, a noite e as relações nele construídas, retratavam em alegorias os sentimentos e anseios daquela geração. O afeto era a base da Bossa Nova, o esteio de sua formatação.

Observando três emblemáticas canções da Bossa Nova, que são até mesmo definidoras do estilo tão peculiar que a constituiu, percebemos que a questão sentimental se apresenta de duas maneiras, a primeira de forma clara e objetiva, apresentando uma história compreensível a todos, e a segunda que expressa uma narrativa alegórica que tenta explicar por metáforas o afeto envolvido. As três canções analisadas nesse ensaio, *Desafinado* (1959), *Fotografia* (1959) e *Retrato em Branco e Preto* (1968), utilizam a fotografia como o elemento alegórico para atribuir uma dimensão afetiva à história narrada, explicando-a através do sentimento.

DESAFINADO

O disco *Chega de Saudade*, com João Gilberto na voz e violão e arranjos de Antônio Carlos Jobim, foi tido como revolucionário pela crítica especializada e é considerado o marco da bossa nova. A faixa título já havia sido gravada anteriormente por Eliseth Cardoso, mas foi na voz peculiar de

João Gilberto que se tornou famosa mundialmente. Encabeçando o lado B do *long play*, outra música, que também fez grande sucesso, era uma espécie de síntese do novo estilo musical e uma resposta bem-humorada aos críticos que viam no novo estilo uma reunião de cantores sem afinação. Com letra de Newton Mendonça e música de Antônio Carlos Jobim, *Desafinado* retratava a vida dos cantores de casas noturnas do Rio de Janeiro e seus romances por vezes não correspondidos. A música narra o desabafo de um músico tido como “antimusical” que também reclama da ingratidão de seu amor que não o compreende:

*Quando eu vou cantar, você não deixa
E sempre vêm a mesma queixa
Diz que eu desafino, que eu não sei cantar
Você é tão bonita
Mas tanta beleza também pode se acabar
Se você disser que eu desafino, amor
Saiba que isto em mim provoca imensa dor
Só privilegiados têm o ouvido igual ao seu
Eu possuo apenas o que Deus me deu*

*Se você insiste em classificar
Meu comportamento de anti-musical
Eu mesmo mentindo devo argumentar
Que isto é Bossa Nova, isto é muito natural*

*O que você não sabe nem sequer presente
É que os desafinados também têm um coração
Fotografei você na minha Rolley-Flex
Revelou-se a sua enorme ingratidão*

*Só não poderá falar assim do meu amor
Este é o maior que você pode encontrar
Você com a sua música esqueceu o principal
Que no peito dos desafinados*

*No fundo do peito bate calado
Que no peito dos desafinados também bate um coração*

Desafinado tornou-se um hino da Bossa Nova justamente por apresentar a visão de seus criadores sobre uma nova forma de cantar em que o sentimento se constitui como elemento basilar para seus intérpretes. Seus autores recorrem à metáfora da imagem fotográfica para descreverem à ingratidão sentida, como se a fotografia, e apenas ela, pudesse revelar aquilo que não é perceptível. A fotografia surge então como a alegoria do sentimento registrado, pois é após a sua revelação, ou seja, da materialização do processo fotográfico, que o sentimento se revela e torna-se prova. Mendonça e Jobim apontam a câmera Rolley-flex, famosa marca utilizada por fotógrafos renomados, como Robert Capa e Diane Arbus, como responsável pela captura da fotografia/sentimento, reforçando a importância desse momento. Na música, é a fotografia que revela, tanto no sentido literal quanto metafórico, o sentimento, a intenção e a vontade.

FOTOGRAFIA

No mesmo ano em que Desafinado foi gravada e se tornou sucesso, outra música também recorreu a fotografia para expressar não só um sentimento, mas todo um processo de lembranças, como se a memória fixada e relembraça tomasse a forma de uma fotografia atemporal que não ficasse presa ao instante, mas ao sentimento que o momento propiciou. Fotografia foi uma das primeiras canções em que o maestro Antônio Carlos Jobim assinou letra e música. Gravada pela primeira vez em 1959, pela cantora Sylvia Telles, logo se tornou uma de suas mais conhecidas obras.

*Eu, você, nós dois
Aqui neste terraço à beira-mar
O sol já vai caindo e o seu olhar
Parece acompanhar a cor do mar
Você tem que ir embora*

*A tarde cai
Em cores se desfaz,
Escureceu
O sol caiu no mar
E aquela luz
Lá em baixo se acendeu...
Você e eu*

*Eu, você, nós dois
Sozinhos neste bar à meia-luz
E uma grande lua saiu do mar
Parece que este bar já vai fechar
E há sempre uma canção
Para contar
Aquela velha história
De um desejo
Que todas as canções
Têm pra contar
E veio aquele beijo
Aquele beijo
Aquele beijo*

O tema da música é um encontro amoroso, provavelmente secreto e proibido, vivido em um bar à beira-mar, durante um entardecer que se prolonga até a madrugada. Nesse encontro, percebe-se a aura do flerte, da sedução, da intimidade construída a cada momento. Jobim descreve a cena intercalando o presente e o passado, como se estivesse vivendo aquela tarde/noite no exato momento em que ela acontecia numa recuperação afetiva dos sentimentos e das memórias daquela passagem que tanto o impactou.

O cenário tipicamente carioca, revela uma proximidade com o real, já que o autor vivia na região. Outro aspecto interessante é a forma como a descrição dos momentos que antecedem o beijo caracterizam a cena em um ato contínuo, em uma narrativa que parece estar no gerúndio, embora em apenas um verso o verbo esteja nessa forma nominal que indica

continuidade: “O sol já vai caindo e o seu olhar parece acompanhar a cor do mar”. O movimento do sol indicando a passagem do tempo e a transformação da cor do mar como a alegoria da pluralidade de sensações.

A fotografia, sempre percebida como a captura do momento, da paralisação do instante e da perpetuação do agora, transforma-se na canção como um instrumento complexo de lembranças, envolto em percepções, sentimentos e afetos como se estivessem em movimento. É de importante destaque perceber que a palavra fotografia não é citada nenhuma vez na música e nem há a menção do ato fotográfico na mesma, apenas no título, como se o autor quisesse nominar a dimensão afetiva daquele dia, com todas suas nuances e conseqüências, como uma fotografia de suas memórias. Na falta de uma palavra que definisse melhor sua lembrança, ele ressignificou a ideia do artefato que captura o ato, recortando-o e retirando-o de seu contexto para algo que representasse a ação dinâmica do sentimento, a dimensão poética do afeto.

RETRATO EM BRANCO E PRETO

Em meados dos anos 1960, Antônio Carlos Jobim encontrava-se radicado em Nova Iorque, compondo, gravando e fazendo apresentações de sucesso. É nessa época que criou a música Zingaro, uma melodia nostálgica e introspectiva, sem letra, imaginada pelo artista como trilha sonora da história de um desconhecido cigano que precisou vender seu instrumento musical para sobreviver. Tal história, fictícia segundo depoimento de sua irmã Helena, nada mais era que a metáfora do que sentia o próprio artista, envolto em tristeza e saudade por estar longe de sua terra e de sua gente.

Zingaro foi gravada pelo seu autor no disco *A certain Mr. Jobim*, de 1965, sendo regravada nos anos seguintes por inúmeros artistas, como Chet Baker e Joe Henderson. A melodia vagava pelo mundo, triste e sem rumo, como o cigano que a inspirou.

Três anos depois, a música foi oferecida pelo autor ao jovem cantor e compositor Chico Buarque para que este criasse uma letra, o que seria a primeira de muitas parcerias entre eles. Tom queria dar uma versão

definitiva à canção, mas deu total liberdade para que Chico compusesse a letra, surgindo então uma nova história que nada tinha de ciganos ou de instrumentos musicais vendidos, mas que trazia ampliada o sentimento da dor, da nostalgia e da aflição:

*Já conheço os passos dessa estrada
Sei que não vai dar em nada
Seus segredos sei de cór
Já conheço as pedras do caminho
E sei também que ali sozinho
Eu vou ficar, tanto pior
O que é que eu posso contra o encanto
Desse amor que eu nego tanto
Evito tanto
E que no entanto
Volta sempre a enfeitiçar
Com seus mesmos tristes velhos fatos
Que num álbum de retratos
Eu teimo em colecionar*

*Lá vou eu de novo como um tolo
Procurar o desconsolo
Que cansei de conhecer
Novos dias tristes, noites claras
Versos, cartas, minha cara
Ainda volto a lhe escrever
Pra lhe dizer que isso é pecado
Eu trago o peito tão marcado
De lembranças do passado
E você sabe a razão
Vou colecionar mais um soneto
Outro retrato em branco e preto
A maltratar meu coração*

Chico Buarque trouxe em seus versos o sentimento de um amor já consumado, envolto na constatação do fracasso de tentativas passadas, mas que como um feitiço, mesmo conhecido, fará com que seja novamente vivido, sofrido e novamente carregado de mágoas, ainda que as lembranças desse amor insistentemente negado, mas impossível de ser evitado, teimem em se revelar, metamorfoseando-se em retratos de velhos e tristes acontecimentos, como se fossem provas desse amor impossível. O autor ressalta a questão da nostalgia das “lembranças do passado” ao relacioná-la com registros documentais, como os versos e as cartas, como se eles fossem a confissão jurídica do pecado cometido. Mas ao final, ele volta à fotografia, como a marca de mais um erro que ele insistia em colecionar, atribuindo a ela a ideia do registro definitivo, a que mais aproxima a realidade do sentimento, a que mais provoca lembranças e promove em sua memória a ideia de tempo paralisado e de recordações acessadas. O retrato em branco e preto como uma alusão ao sentimento árido de um real que não é abstrato, pois ainda o maltrata.

Nas músicas apresentadas a fotografia é percebida como alegoria do sentimento vivido, constituindo-se como uma explicação poética do afeto, em uma nítida tentativa de descrever em metáforas algo que apenas o sentimento poderia traduzir. A dimensão afetiva da fotografia, portanto, ultrapassa o escopo do registro documental ampliando seus significados e interpretações.

Em *Desafinado*, a fotografia é o objeto revelador do sentimento, a prova necessária para o desabafo proferido. Em *Fotografia*, ela é a síntese não dita da lembrança, não apenas de um instante, mas do sentimento provocado por um tempo vivido que de tão importante tornou-se fixado. Em *Retrato em Branco e Preto*, a fotografia surge como âncora de um passado não esquecido na forma de lembranças de fatos tristes e melancólicos, como se fossem avisos de alerta para novas frustrações.

Nos três casos a fotografia é retratada como o sentimento que flutua ao lado da psiquê humana purificando-a ou purgando-a entre a paixão e a desilusão.

CONCLUSÃO

As palavras espelho e especulação derivam de um mesmo ramo etimológico, fazendo-nos repensar a ideia de espelho não como aquilo que reflete o real, mas daquilo que especulamos ou projetamos como tal (SIQUEIRA, 2016). Seria a fotografia um espelho da realidade ou uma especulação distorcida por escolhas e intenções? Seria a fotografia uma obra de ficção em que cada observador a interpreta de sua maneira? E a fotografia enquanto documento arquivístico, ela é percebida em sua integridade, em suas múltiplas dimensões?

O usuário/utilizador de fotografias enquanto documento de arquivo busca informações por vezes despercebidas pela instituição que a preserva e a disponibiliza (Siqueira, 2019), pois como vimos elas não são constituídas apenas de informações administrativas, históricas ou probatórias.

Podemos entender que essa premissa também é aplicável para outras tipologias documentais, pois todos os documentos arquivísticos carregam valores secundários³ (SCHELLEMBERG, 2002) ou possuem a memória como elemento constituinte (MALHEIRO *et al*, 1999), mas é inegável que a fotografia, por suas características, possibilidades de usos e, principalmente, por sua afetividade, traz consigo uma dimensão própria que deveria ser observada por quem a organiza, preserva e disponibiliza.

Não foi intenção deste ensaio apresentar uma oferta de respostas ou uma lista de críticas para as situações apresentadas a partir de uma análise dos significados sentimentais da fotografia. O objetivo era provocar, instigar a curiosidade do leitor como forma de fomentar o debate no que diz respeito ao entendimento e disponibilização das informações contidas na fotografia enquanto documento arquivístico. Afinal, a dimensão afetiva do documento fotográfico pode ser compreendida como um contraponto ou um complemento no tratamento arquivístico?

³ Valor atribuído a um documento em função do interesse que possa ter para a entidade produtora e outros usuários, tendo em vista a sua utilidade para fins diferentes daqueles para os quais foi originalmente produzido (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 172).

REFERÊNCIAS

- ARQUIVO NACIONAL (BRASIL). **Dicionário brasileiro de terminologia arquivística**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.
- BORGES, Maria Eliza Linhares. **História & fotografia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008
- CARTIER-BRESSON, Henri. **O imaginário segundo a natureza**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papius, 2012.
- FONTCUBERTA, Joan. **A câmera de Pandora: a fotografia@ depois da fotografia**. São Paulo: Editoria G. Gili, 2012.
- FOX, Anna; CARUANA, Natasha. **Por trás da imagem: pesquisa e prática em fotografia**. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- JOBIM, Antonio Carlos. **Fotografia**. Rio de Janeiro: Odeon: 1959. LP Amor de gente moça (Sylvia Telles).
- JOBIM, Antonio Carlos; HOLLANDA, Francisco Buarque de. **Retrato em branco e preto**. Rio de Janeiro: RGE: 1968. LP Chico Buarque de Hollanda vol. 3
- JOBIM, Antonio Carlos; MENDONÇA, Newton. **Desafinado**. Rio de Janeiro: EMI Odeon: 1959. LP Chega de Saudade (João Gilberto).
- KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.
- PESSOA, Fernando. **Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias**. Lisboa: Ática, 1973.
- SARAMAGO, José. **Todos os nomes**. Porto: Porto Editora, 2015.
- SHELLENBERG, T. R. **Arquivos modernos: princípios e técnicas**. Rio de Janeiro: FGV, 2002.
- SILVA, Armando Malheiro da *et al.* **Arquivística: teoria e prática de uma ciência da informação**. Porto: Edições Afrontamento, 1999.
- SIQUEIRA, Marcelo Nogueira de. A fotografia como fonte histórica e documento arquivístico: a evidência e o registro. *In*: BRITO, Lucia de Souza (org.). **Ensaio teórico-práticos em Arquivologia**. Rio Grande, RS: Ed. da FURG, 2016. p. 75-96.

SIQUEIRA, Marcelo Nogueira de. Os acervos fotográficos dos arquivos nacionais dos países de língua portuguesa: usos e usuários. *In: BLANCO, Pablo Sotuyo (org.). **Iconografia musical na América Latina**: discursos e narrativas entre olhares e escutas.* Salvador: EdUFBA, 2019. p. 153-168.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

AVALIAÇÃO COMO PROCESSO FUNDAMENTAL NA ORGANIZAÇÃO DOS ACERVOS FOTOGRÁFICOS

Izângela Maria Sansoni TONELLO¹

Regina Aranda da Cruz GALO²

INTRODUÇÃO

A fotografia, desde sua criação no século XIX, desempenha um papel histórico, pois se caracteriza como um instrumento capaz de capturar imagens de diferentes épocas, configurando-se como registro do conhecimento e, conseqüentemente, fonte de informação. Não é somente pelo cunho histórico que a fotografia se destaca, mas também por possuir grande importância para pesquisa, seja ela cultural, administrativa, jurídica, científica ou acadêmica, uma vez que tais atributos se destacam principalmente quando estão relacionados a fotografias produzidas ou recebidas por uma instituição.

Muito embora a produção fotográfica ocorra há muitas décadas e diversos processos de confecção tenham sido aperfeiçoados, no âmbito

¹ Departamento de Ciência da Informação da Universidade Estadual de Londrina (UEL).

² Arquivista pela Universidade Estadual de Londrina (UEL).

das instituições arquivísticas – quer sejam estas públicas ou privadas – a fotografia não se configurou prontamente como um típico documento de arquivo. Assim como os documentos textuais, as fotografias passaram a ser preservadas em decorrência de seu valor probatório e informativo para a instituição produtora, passando a fazer parte, portanto, da massa documental custodiada. Diante do aumento no volume de material, tal fato provocou certa demanda por processos capazes de realizar uma gestão documental eficiente e que fossem adequados para organizar a informação contida no documento fotográfico a fim de disponibilizá-la para a consulta.

A gestão documental ou gestão de documentos arquivísticos se constitui como cerne da atividade do arquivista, sistematizada por tarefas que possuem como diretriz o controle da informação gerada, desde sua criação até a sua destinação, garantindo assim a integridade e validade do documento e oportuniza diversas contribuições para a instituição. São denominadas como funções arquivísticas e executadas no decorrer das atividades do profissional de arquivo, as quais foram elencadas em sete diferentes ações por Rousseau e Couture (1998), a saber: produção, avaliação, aquisição, conservação, classificação, descrição e difusão. Dentre as funções listadas, destaca-se a avaliação, a qual interessa particularmente ao presente estudo, por ser esta uma etapa determinante no processo de implantação de políticas de gestão de documentos e, conseqüentemente, aquela que possui maior contato com a organização dos acervos fotográficos.

Assim, diante dos fatos apresentados, pretende-se aqui lançar luz sobre questões que buscam verificar como se dá o processo de avaliação de documentos e sua relação com o processo de organização de acervos fotográficos, tendo em vista ser esta uma problemática que possui estreita relação com o acúmulo de fotografias armazenadas na sua totalidade, tanto pela relevância atribuída à imagem com valor de prova e armazenada em local diferente do textual quanto pela especificidade do material.

O presente estudo se justifica pelo fato de a fotografia se constituir como documento relevante e significativo em diversas áreas e a ausência ou mesmo a não utilização de critérios formalizados para sua avaliação pode proporcionar inevitavelmente duas situações extremamente danosas à instituição que a custodia: o armazenamento de todos os documentos

fotográficos ou destruição destes sem fundamentos ou critérios legais, acarretando custos financeiros e, no caso de destruição, também uma perda irreparável para a memória, pois é fato que esse gênero documental demanda normas e orientações próprias para a sua avaliação e organização.

FOTOGRAFIA COMO DOCUMENTO, GESTÃO E ORGANIZAÇÃO DOS ACERVOS

Toda informação pode ser registrada em algum tipo de suporte, e quando é capaz de produzir conhecimento, configura-se como documento. Segundo o Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística, o termo documento é conceituado como “Unidade de registro de **informações**, qualquer que seja o **suporte** ou **formato**.” (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 73, grifo do autor). De tal modo, o conceito de fotografia como documento pode assumir inúmeras configurações, trazendo à luz discussões como aquelas que buscam definir tal concepção relacionada a suportes que fogem do tradicionalismo da escrita como difusora do conhecimento, como no caso da fotografia.

Ao ser considerada como fonte de informação por promover a circulação social do conhecimento, a fotografia assume a função de documento e passa então a receber tratamento diferenciado, encontrando em diversas áreas, especialmente na Arquivologia, métodos para sua análise e interpretação (SÁ, 2020).

Pensar a fotografia como documento não é uma tarefa simples, tendo em vista que até a própria definição do termo documento depende da área em que o conceito é abordado. Talvez por isso ainda não exista um consenso consolidado com relação a uma única definição que atenda todos os campos, e estabelecer os limites da fotografia como documento dependerá exclusivamente de seus contornos e de suas possíveis abordagens.

A partir disso, Bellotto (2006, p. 35) apresenta também uma definição geral de documento, conceituando-o como “qualquer elemento gráfico, iconográfico, plástico ou fônico pela qual o homem se expressa”, afirmação esta que valida a fotografia como documento passível de ser tratado de acordo com os preceitos arquivísticos. Nessa perspectiva, para

que os arquivos – que são instituições responsáveis pelo acesso, recuperação e difusão das informações contidas em documentos – alcancem resultado eficiente e eficaz em relação à organização de acervos fotográficos, é imprescindível a aplicação adequada e exata de procedimentos técnicos específicos aos materiais de distintas origens.

Foi a partir da preocupação com a guarda e armazenamento dos documentos produzidos pelas atividades humanas é que o trabalho com a documentação teve seu início. Com base nesse movimento, constatou-se a necessidade de organizar os registros armazenados e, em seguida, verificou-se também que a utilidade dos registros documentais poderia ir muito além do valor de prova, adquirindo também o valor de testemunho histórico (SUENAGA, 2014), estando os documentos fotográficos enquadrados também nessa condição.

A fotografia organizada e disponibilizada para consulta em acervos permite que pesquisas sejam realizadas segundo diferentes abordagens e demandas. Ademais, a recuperação da informação está diretamente relacionada às formas de tratamento e organização dessa informação, ou seja, está inerentemente vinculada à gestão documental. Assim, para que o usuário consiga efetivamente ter acesso àquilo que procura, é necessário que a informação tenha sido tratada de forma a permitir a sua recuperação a partir de instrumentos de busca devidamente elaborados.

Nesse sentido, Manini (2002) afirma que a busca por informação em acervos fotográficos disponibilizados por qualquer unidade informacional – evidenciando-se aqui o arquivo – não se concentra somente no que a fotografia traz como conteúdo, mas também no modo como este é expresso e como ele passa a existir enquanto registro imagético. Nesse sentido, Boccato e Fujita (2006) esclarecem que o usuário busca em unidades informacionais respostas para suas necessidades. Dessa forma,

[...] os documentos imagéticos como fonte de informação cumprirão o ciclo informacional, isto é, a partir da produção intelectual, a informação passará por um processo que abrange várias etapas como a edição, a seleção, a aquisição, o processamento técnico, a armazenagem e a estocagem, a disseminação, a recuperação e a utilização da informação. (BOCCATO; FUJITA. 2006, p. 88).

Dentre as diversas definições do termo gestão de documentos encontradas na literatura, recorreu-se mais uma vez à definição adotada pelo Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística, que conceitua o termo como um “Conjunto de procedimentos e operações técnicas referentes à produção, **tramitação**, uso, **avaliação** e **arquivamento** de **documentos** em fase corrente e intermediária, visando sua **eliminação** ou **recolhimento**” (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 100, grifo do autor). Nesse sentido, é certo dizer que cabe à gestão de documentos garantir cada vez mais eficiência, eficácia e qualidade nos negócios, nas decisões e na preservação da memória (INDOLFO, 2012).

Assim, para que o documento fotográfico cumpra o ciclo informacional e que o acesso às informações seja efetivo, é imprescindível que as práticas de gestão e tratamento documental adotadas pelo profissional arquivista tenham como propósito a recuperação de tais informações de forma estruturada e sem maiores ruídos. Para isso, torna-se imprescindível uma boa organização documental para que todo o processo seja bem-sucedido, garantindo que os itens documentais, os acervos, a informação e demais aspectos relacionados disponham de uma padronização de seus elementos representativos.

A organização documental de um acervo começa no momento de sua produção e/ou aquisição. Os procedimentos adotados para a incorporação dos novos itens à massa documental podem passar por etapas diversas, como a avaliação, registro, higienização, restauro, acondicionamento, organização, catalogação e inserção das informações em bases para pesquisa. Todos esses processos são necessários para que os itens recebam o tratamento adequado a sua inserção no acervo e consequentemente possibilitem a recuperação da informação pelo usuário; logo, a avaliação consiste no maior desafio para o arquivista: decidir o que será preservado e o que será descartado.

Nesse contexto, Madio (2016, p. 89) afirma:

[...] além da discussão das normas arquivísticas para os documentos imagéticos, que é premente em todas as instâncias, e para a fotografia ser incorporada no fluxo documental do arquivo, produzida com um fim específico e com funções definidas e estabelecidas,

enfim como prova de ações, precisamos discutir e avaliar o processo e tratamento documental aplicado e desenvolvido a esses documentos seja em arquivos públicos ou privados. Os critérios de produção, de guarda, além da função devidamente preservada e normatizada, devem ser identificados e mantidos de maneira a garantir o processamento desses documentos adequadamente em todas as instituições detentoras de acervos.

Marcondes (2005) esclarece que grande parte das instituições responsáveis por acervos fotográficos possuem critérios e normas procedimentais somente destinados à organização e conservação desse material, que são processos básicos e fundamentais para que tais documentos sejam preservados e para que haja acesso a eles no futuro. Fica claro então que o processo de avaliação de fotografias é inexistente ou insuficiente, mesmo em grandes instituições. Por isso, entende-se a avaliação de fotografias como um processo que envolve a análise dos valores atribuídos a estes mesmos documentos com a finalidade de determinar os prazos de guarda e destinação, culminando assim com um processo de organização tão essencial aos acervos.

No entanto, nem todas as instituições adotam uma política de gestão, resultando disso um acúmulo de documentos, que dificulta e, muitas vezes, impossibilita a recuperação das informações neles contidas. No que tange à fotografia de arquivo, o acesso é significativamente mais preocupante e delicado, pois as instituições separam documentos fotográficos de documentos textuais, os quais foram gerados a partir de uma mesma (ou única) atividade e, portanto, não devem ser separados, já que fazem parte de um conjunto de documentos (texto e imagem) que resultaram de uma mesma função. Simplesmente, muitas instituições acabam desprezando o contexto de produção da fotografia.

É nesse sentido que se faz necessário conceituar o processo de avaliação, pois é a partir dele que a organização de acervos – quer sejam estes fotográficos ou não – toma forma e adquire maior relevância, conforme será abordado a seguir.

A AVALIAÇÃO COMO PROCESSO NECESSÁRIO À ORGANIZAÇÃO DOS ACERVOS

A organização da informação – seja ela textual ou imagética – com vistas à sua apropriação, tem sido uma necessidade premente do ser humano. Essa afirmação está relacionada a dois fatos que particularizam a sociedade pós-moderna: a quantidade e a variedade de informação que circula em diferentes suportes e o grande número de pessoas que buscam acessá-la. Organizar a informação é exercer uma atividade de cunho operacional intrínseca ao fazer profissional do arquivista e que está intimamente relacionada ao tratamento da informação, processo este que compreende um conjunto de atividades interligadas entre si e que visam propiciar o acesso à informação contida nos documentos. Tais procedimentos fazem parte da gestão documental e são essenciais para a organização de um acervo.

Em princípio, todo documento produzido ou gerado por uma instituição – incluindo-se aqui o documento fotográfico – possui um ciclo de vida que engloba diversas e fundamentais metodologias, que se iniciam na produção ou recepção do documento, passando pela tramitação nas diversas instâncias, até a destinação final, quer seja ela a guarda permanente ou o descarte. Nesse sentido, Indolfo (2012, p. 20) corrobora ao afirmar que

Para assegurar a longevidade [do documento], é essencial a inclusão de requisitos de natureza arquivística desde o momento da concepção desses sistemas, tornando-se imprescindível o cuidadoso controle ao longo de todo o seu ciclo vital, de modo a garantir a autenticidade, a fidedignidade, a integridade e a acessibilidade. [...] hoje, pode-se afirmar que o papel da gestão de documentos para o controle do ciclo vital ganha uma revitalização incomparável.

Os métodos relacionados ao ciclo vital dos documentos fazem parte da política de gestão de documentos, considerado como campo da Arquivologia que abrange todo o processo de gerenciamento, desde a sua produção até a destinação final, visando racionalizar, organizar, administrar, a documentação para acesso e uso. Nesse sentido, no âmbito

das metodologias aplicadas à gestão de documentos, três delas merecem destaque: a classificação, a descrição e a avaliação.

A classificação é um processo essencial à organização do acervo, pois evidencia a organicidade dos documentos, permitindo que estes sejam compreendidos por seu conteúdo no processo integral de produção, uso e acesso à informação arquivística, sem que os vínculos orgânicos com a entidade geradora sejam perdidos (INDOLFO, 2007; 2012).

Já a descrição configura-se como um procedimento metodológico que oportuniza a elaboração de instrumentos de pesquisa para acesso à informação. Assim, o processo descritivo é também necessário pelo fato de considerar os elementos formais e o conteúdo dos documentos para elaborar os instrumentos de pesquisas, permitindo ao usuário do arquivo a possibilidade de acessar ou não o documento. De tal modo, as atividades de classificação só conseguem ter seus objetivos plenamente atingidos mediante a descrição documental.

No que se refere à avaliação, a sua função é considerada uma das principais operações realizadas na gestão de documentos com vistas à eficiência administrativa, bem como configura-se como item essencial para a preservação da memória da instituição e da sociedade. Ressalta-se ainda a sua importância nas atividades de análise e seleção de documentos para a racionalização do ciclo de vida documental. Nessa perspectiva, a avaliação constitui-se como

[...] um processo de análise e seleção de documentos que visa estabelecer os prazos de guarda e a destinação final dos documentos, definindo quais serão preservados para fins administrativos ou de pesquisa e, em que momento poderão ser eliminados ou recolhidos ao arquivo permanente, segundo o valor e o potencial de uso que apresentam para a administração que os gerou e para a sociedade. (INDOLFO, 2012, p. 20-21).

Nesse contexto, a autora ainda chama a atenção para o momento do emprego da avaliação em um acervo, pois para ela “[a] aplicação dos critérios de avaliação deve efetivar-se nos arquivos correntes, a fim de se

distinguirem os documentos de valor eventual, de eliminação sumária, daqueles de valor probatório ou informativo” (INDOLFO, 2007, p. 43; 2012, p. 21), garantindo que apenas os documentos realmente indispensáveis sejam preservados. A avaliação tem também a função de não permitir o acúmulo desordenado de documentos, controlando de tal forma o aumento da massa documental, amenizando assim a consequente problematização da falta de espaço para armazenamento.

Em complemento a essa mesma questão, Pereira e Silva (2019) enumeram alguns problemas que poderiam acontecer caso tudo o que fosse produzido tivesse como destino o armazenamento, evidenciando assim a importância do processo de avaliação:

- 1) dificuldade para encontrar uma documentação solicitada, pois estaria em um amontoado de documentos; 2) problemas com a conservação do acervo, pois com o custo grande parte dos recursos financeiros seria utilizado para restaurar/conversar/reservar documentos que nunca seriam utilizados outra vez; 3) com o grande acúmulo de material, seria necessário alugar ou ter mais de um galpão, ou seja, mais custo com espaço e recursos humanos e materiais. Por isso, a intervenção do arquivista é fundamental no processo de avaliação. (PEREIRA; SILVA, 2019, p. 4).

A avaliação se mostra então como ação crucial do fazer arquivista que tem como objetivo direcionar todas as outras atividades que serão adotadas posteriormente, agregando à gestão documental a função de organização dos processos. Brichford (1977) esclarece que a avaliação é um processo que demanda preparo e qualificação dos envolvidos, já que é necessário conhecimento a respeito dos princípios arquivísticos, como o da proveniência, valores primário e secundário, séries documentais, conhecimentos técnicos necessários à seleção e separação dos documentos, atualização em relação a metodologias disponibilizadas na literatura da área. Assim como a classificação e a descrição constituem-se como etapas interdependentes e essenciais para o bom funcionamento do arquivo, a avaliação é tida como imprescindível, visto ser por meio dela que as informações contidas nos documentos serão disponibilizadas, uma vez que

interessa à instituição a preservação dos documentos dotados de algum valor histórico, cultural, científico ou informativo.

Atualmente os arquivos possuem funções que exigem procedimentos efetivos, os quais vão além da simples guarda, tal como exercer o controle da produção documental para seu recolhimento ou eliminação, o que só se realiza mediante a avaliação e posterior conservação e tratamento para disponibilização permanente e acesso público (DELMAS, 2010). De tal forma, Bernardes (1998) complementa que a avaliação dos documentos de arquivo constitui-se como etapa decisiva para que políticas de gestão de documentos possam ser implantadas nas instituições, uma vez que se trata de uma atividade:

[...] interdisciplinar que consiste em identificar valores para os documentos (imediate e mediato) e analisar seu ciclo de vida, com vistas a estabelecer prazos para sua guarda ou eliminação, contribuindo para a racionalização dos arquivos e eficiência administrativa, bem como para a preservação do patrimônio documental. (BERNARDES, 1998, p. 14).

Considerando-se que o documento arquivístico produzido por uma organização tem uma relação orgânica com o produtor, e que o teor do texto corresponde ao ato que o gerou, conclui-se que tal relação possibilita uma avaliação eficiente e segura, tendo em vista que o documento espelha a atividade que lhe deu origem, tanto com relação à organização interna e às funções da entidade de produção, ao negócio singular a que se refere ou ao lugar que ocupa o arquivo do produtor (CARUCCI, 1994), sendo que essas relações se consolidam e refletem a organicidade e o trâmite da função, permitindo uma seleção e avaliação embasada na literatura da área.

A partir disso é essencial que a avaliação do documento textual ou fotográfico seja realizada ainda no momento da produção, pois somente a partir desse processo é possível determinar além proveniência, a sua organicidade, ou seja, a sua relação orgânica com o produtor, bem como o seu valor primário ou secundário. Isso contribuirá significativamente para a redução do volume documental do acervo de guarda permanente,

preservando-se somente os documentos cujo valor se configura como secundário.

Em suas contribuições, Couture (2005) afirma ser a avaliação um dos aspectos mais significativos da arquivística contemporânea, tida ainda como o núcleo central das práticas relacionadas. Para ele, a avaliação é definida como o ato de julgar o valor primário e secundário dos registros, além de também estabelecer por quanto tempo estes documentos conservarão tais valores, considerando para isso a relação entre a instituição e os registros criados a partir de suas atividades.

Em outras palavras, o cerne da avaliação está na análise da massa documental produzida e seleção daquilo que deverá ou não ser mantido. No entanto, é indiscutivelmente o processo que mais gera inseguranças no profissional da informação, agente este responsável pelas ações adotadas no arquivo, uma vez que aquilo que não for preservado será eliminado e, portanto, torna-se impossível recuperá-lo.

A partir desse viés, Soares (1975, p. 8) complementa que “As operações de avaliação e seleção de documentos de arquivo são de difícil execução, sobretudo se considerarmos a ausência de diretrizes, que tornem essa prática em ato administrativo válido [...]”, evidenciando, portanto, a falta de orientações ou mesmo normas padronizadas que possam reger as ações de avaliação, gerando os seguintes questionamentos: o que será considerado importante e, conseqüentemente, deverá ser preservado? O que será considerado supérfluo e, portanto, deverá ser eliminado?

É importante ter ciência de que a avaliação é feita cotidianamente, não apenas dentro dos arquivos, mas sim em diversas situações (INDOLFO, 2012). No entanto, quando se trata da avaliação no contexto dos arquivos, ou seja, quando se trata de determinar ou estabelecer a temporalidade dos documentos envolvendo sua eliminação ou preservação, há uma grande dificuldade por parte dos profissionais em relacionar a teoria e a prática, visto que:

[...] a avaliação envolve procedimentos, métodos de trabalho, critérios de valores, possui fundamentos teóricos, princípios diretores, muitas vezes complementares, mas, às vezes, também

contraditórios ou divergentes, uma vez que muitos (de acordo com a corrente de pensamento que adotam) veem nela uma prática, um processo e, também uma teoria. (INDOLFO, 2012, p. 14).

De acordo com as colocações expostas, fica evidente a dificuldade para relacionar a teoria e a prática quando se trata de documentos e de uma avaliação sem riscos. Se é complexo e divergente e deve-se considerar, sem dúvida, a escassez de pesquisas a respeito do processo avaliativo em se tratando de documentos textuais, o que dizer desse processo com relação aos documentos fotográficos custodiados em arquivos? A literatura publicada sobre avaliação de fotografias é ainda insuficiente para que as inúmeras dúvidas possam ser solucionadas.

Como já exposto, para uma política de gestão de documentos é fundamental que toda documentação seja devidamente tratada e organizada, reafirmando-se aqui a inserção do documento fotográfico produzido por uma atividade administrativa possa ser gerida juntamente com os textuais e, por conseguinte, disponibilizada e acessada.

Schellenberg (2006) expõe que os documentos modernos são muito volumosos, o que dificulta o processo de avaliação, e como não é possível preservá-los em sua totalidade, muitas vezes por falta de espaço e recursos humanos para geri-los, é imprescindível que esse volume documental seja reduzido. Porém, evidencia que é preciso muito cuidado com o processo de eliminação para que os documentos de valor sejam preservados. O autor afirma que não há, em um programa de redução de documentos,

[...] substituto para o cuidadoso trabalho de análise, não existem técnicas ou operações mecânicas que reduzam o trabalho de decidir sobre os valores dos documentos [...] tampouco, um processo barato e fácil para descartar documentos a não ser que se decida pela destruição de tudo que haja sido criado, jogando-se, por assim dizer, tudo fora. (SCHELLENBERG, 2006, p. 180).

Menne-Haritz (1994) observa que a avaliação deve ser olhada com mais atenção, muito embora alguns considerem como seu objetivo a

redução da massa documental “[...] o objetivo da avaliação arquivística, tanto para o material tradicional quanto para os registros eletrônicos, [e fotografias] deve ser o de tornar os arquivos significativos, expressivos como também facilitar a pesquisa.” (MENNE-HARITZ, 1994, p. 530). Por isso, a avaliação desempenha um papel essencial para o processo de recuperação da informação contida nos documentos.

No caso das fotografias, estas são comumente retiradas do conjunto documental, perdendo dessa forma o contexto de produção, o que posteriormente impossibilita sua recontextualização e, se preciso, a aplicação de um processo avaliativo. Logo, pode-se afirmar que nem todas as instituições adotam uma política de gestão, o que inviabiliza a avaliação dos documentos na produção, ocasionando o acúmulo da massa documental ou, o que é ainda mais prejudicial além de irreversível, sua eliminação sem critério.

Tais atitudes são aplicadas quase que exclusivamente em documentos textuais, mais especificamente em suporte de papel. Quando se trata de fotografias, nada se elimina, tudo é guardado. Embora elas possam ter sido geradas por uma função administrativa, juntamente com documentos textuais, estes passam pelo processo avaliativo, que determina o que preservar e o que descartar. No caso específico das fotografias, em decorrência da falta de critérios, todas são preservadas. Nesse sentido, Leary (1986, p. 17) afirma que:

Uma das tarefas mais árduas para o avaliador de fotos é analisar volumosos arquivos fotográficos que contenham um amálgama de fotografias, transcendentais e inseqüentes, boas e ruins. Como os arquivos raramente podem se dar ao luxo de examinar as fotografias uma a uma, o avaliador pode se deparar com o igualmente desagradável dilema de preservar ou descartar todas elas.

Em resumo, a avaliação é fundamental e imprescindível em arquivos, uma vez que por meio dela, segundo Bernardes (1998), se obtém uma diminuição significativa da massa documental; possibilitam-se celeridade e eficiência na recuperação das informações para tomada de decisões; gera-se economia na conservação e preservação, reduzindo-se recursos humanos e

materiais; racionalizam-se a produção e o trâmite dos documentos; libera-se espaço físico e proporciona-se acesso às informações para pesquisas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É inegável o aumento expressivo que a produção documental alcançou no último século, alavancado não somente pelas diversas atividades humanas, mas também pela ampliação da produção, uso e difusão das informações registradas em novos tipos de suportes, tais como os magnéticos, eletrônicos ou digitais, ou em novos formatos, como no caso da fotografia. Por isso, garantir que toda essa massa documental seja tratada de forma a garantir que somente aquilo que possui valor seja preservado do descarte é uma das principais tarefas do arquivista.

Sendo os arquivos permanentes responsáveis por recolher, tratar, preservar e garantir o acesso às informações e aos documentos, é imprescindível a adoção de uma política de gestão de documentos, uma vez que esta possibilita que os princípios da Arquivologia sejam cumpridos e estabelece procedimentos e operações técnicas desde a produção dos documentos até sua destinação final, guarda ou descarte. Por meio da gestão, é possível definir e identificar o contexto de produção, avaliar documento, mantendo-se a integralidade do conjunto documental o que resultará em uma organização efetiva e eficaz tendo-se em vista o acesso às informações ali preservadas.

Conclui-se, então, que a prática da avaliação é uma das funções arquivísticas principais que fundamentam a gestão de documentos, uma vez que ela permite que informações sejam compartilhadas, que haja a preservação dos conjuntos documentais para guarda permanente, além de garantir que sejam eliminados os documentos sem valor para a instituição, contribuindo para a diminuição da massa documental. No contexto da gestão voltada aos documentos fotográficos, a avaliação se configura como processo necessário, essencial e indispensável para a organização dos acervos.

REFERÊNCIAS

- ARQUIVO NACIONAL. **Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.
- BELLOTTO, Heloísa Liberalli. Documento, informação e meios institucionais de custódia e disseminação. *In*: BELLOTTO, Heloísa Liberalli. **Arquivos permanentes: tratamento documental**. 4. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p.35-43.
- BERNARDES, Ieda Pimenta. **Como avaliar documentos de arquivo**. São Paulo: Arquivo do Estado, 1998.
- BOCCATO, Vera Regina Casari; FUJITA, Mariângela Spotti Lopes. Discutindo a análise documental de fotografias: uma síntese bibliográfica. **Cadernos BAD**, Lisboa, n. 2, p. 84-100, 2006.
- BRICHFORD, Maynard J. Archives & manuscripts: appraisal & accessioning. **Society of American Archivist (SAA)**, Chicago, 1977.
- CARUCCI, Paola. Genesis del documento: redaccion, clasificacion y valor jurídico. *In*: CARUCCI, Paola. **Documento y archivo de gestión: diplomática de ahora mismo**. Carmona: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1994. p. 61-78.
- COUTURE, C. Archival appraisal: a status report. **Archivaria**, Canadá, 59, p. 83-107, 2005.
- DELMAS, B. **Arquivos para quê?: textos escolhidos**. São Paulo: Instituto Fernando Henrique Cardoso, 2010.
- INDOLFO, Ana Celeste. Gestão de documentos: uma renovação epistemológica no universo da arquivologia. **Arquivística.net**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 28-60, jul./dez. 2007.
- INDOLFO, Ana Celeste. Avaliação de documentos de arquivo: atividade estratégica para a gestão de documentos. **Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, n. 6, p. 13-37, 2012.
- LEARY, William H. **La evaluación de las fotografías de archivo: un estudio del RAMP com directrices**. Paris: UNESCO, 1986.
- MADIO, Telma Campanha de Carvalho. **Documento de Arquivo: fotografia**. 2016. 100 f. Tese (Livre-Docência) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Marília, 2016.
- MANINI, Miriam Paula. **Análise documental de fotografias: um referencial de leitura de imagens fotográficas para fins documentários**. 2002. 226 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- MARCONDES, Marli. Conservação e preservação de coleções fotográficas. **Histórica**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 15-27, abr. 2005.

MENNE-HARITZ, A. Appraisal or documentation: can we appraise archives by selecting content? **American Archivist, Chicago**, v. 57, n. 3, p. 528-541, Summer, 1994.

PEREIRA, Diogo Baptista; SILVA, Eliezer Pires da. Funções arquivísticas: caracterizando finalidades de instituições de arquivo. *Ágora*, Florianópolis, v. 29, n. 58, p.1-22, jan./jun. 2019.

ROUSSEAU, Jean Yves; COUTURE, Carol. **Os fundamentos da disciplina arquivística**. Lisboa: Dom Quixote, 1998. (Nova enciclopédia, 56).

SÁ, Alzira Tude de. Imagem fotográfica: a complexidade do percurso de Otlet aos dias atuais. **Ponto de Acesso**, Salvador, v. 14, n. 1, p. 83-96, abr. 2020.

SCHELLENBERG, Theodore R. **Arquivos modernos: princípios e técnicas**. 6. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

SOARES, Nilza Teixeira. Avaliação de documentos de arquivo. **Arquivo & Administração**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 3, p. 7-14, dez. 1975.

SUENAGA, Cynthia Maria Kiyonaga. **A abordagem da análise de domínio na organização e representação do conhecimento em Arquivística**. 2014. 150 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2014.

ENTRE A IMAGEM E O ESCRITO: SIGNIFICANTES PARA A CONTEXTUALIZAÇÃO DE DOCUMENTOS

*Sonia TROITIÑO*¹

“Ao arquivista cabe identificar ações particulares, cujo tempo e circunstância se fazem consignar nos documentos” (CAMARGO; GOULART, 2007).

Uma fotografia não é apenas uma imagem imortalizada em um suporte que a aceite. Uma fotografia é o contexto que ela representa. Um complexo de informações articuladas destinado a cumprir os desígnios impingidos no ato de sua criação. É uma escolha, nem sempre consciente, mas sempre um recorte proposital. Um ângulo, uma forma, um suporte, uma impressão, um determinado tipo de revelação, uma composição química em torno a uma impressão, quando documento convencional.

Há documentos fotográficos que existem por si só, independente de outras técnicas de escrita disponíveis. Há documentos, estritamente

¹ Departamento de Ciência da Informação da Unesp.

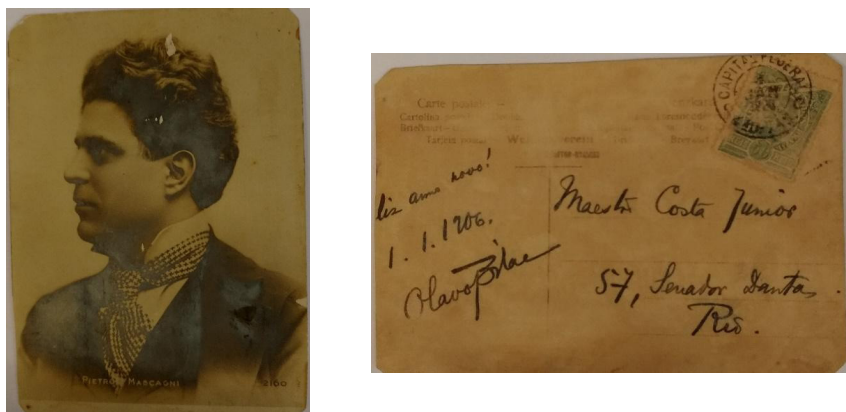
textuais, que descrevem cenas em detalhes, deixando para seus leitores o processo cognitivo individual de transformar texto em imagem em suas mentes. E há documentos híbridos, frequentemente com predominância de escrita textual que, em determinados trechos de sua redação, utilizam a escrita com luz, formando signos imagéticos de modo integrado à composição documental. Todas essas formas buscam um objetivo comum: registrar eventos determinados, com a finalidade de comunicar mensagens específicas.

Estas premissas introdutórias são importantes para iniciar a reflexão a seguir. Longe da pretensão de discutir sobre o ato de criação de documentos fotográficos, problematizaremos as transformações ocasionadas pelo contexto de uso de fotografias, conforme custódia, para seu reconhecimento enquanto documento de arquivo ou coleção. Assim, propomos neste ensaio acompanhar o percurso custodial de um documento fotográfico selecionado, a fim de identificar e discutir os diferentes momentos de guarda, sistemas organizacionais e ressignificação documental, conforme a titularidade do arquivo pessoal ou coleção no qual se encontrava em cada momento de sua trajetória. Seguindo por esse caminho, desenvolveremos o tema a partir da foto postal com a imagem do compositor italiano Pietro Mascagni, que atualmente se encontra preservado na Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (BBM/USP).

Esta é uma história que vamos contar de forma retrospectiva, iniciando com a discussão sobre sua atual vinculação institucional em direção ao momento da criação do documento. Desse modo, propriedade e produção documental se colocam como determinantes, apesar de diferentes parâmetros.

Contudo, antes, conheçamos o documento-objeto de análise:

Figura 1: Foto postal de felicitação enviada por Olavo Bilac (frente e verso)



Fonte: Foto Postal, 1906. Dossiê Autógrafo Olavo Bilac. Coleção Documentos Históricos/Arquivo José Mindlin. Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin – BBM/USP.

O documento, em si, caracteriza-se como uma correspondência enviada pelo jornalista e escritor Olavo Bilac a seu amigo Costa Júnior, manifestando votos de feliz ano novo, por ocasião do início de 1906. O maestro Costa Júnior, a princípio dos anos 1900 era professor de música do já renomado escritor Olavo Bilac².

Atualmente, este documento integra a Coleção de Documentos Históricos, formada pelo bibliófilo Jose Mindlin em sua atividade colecionista.

O DOCUMENTO FOTO POSTAL

Mais do que simplesmente auxiliar no reconhecimento de documentos, a Tipologia Documental é capaz de contar a história de documentos, do ponto de vista das razões de sua criação e uso. Assim, não

² O maestro João José da Costa Júnior (186-1917), também conhecido por seu pseudônimo Juca Stroroni, anagrama de Costa Júnior, foi um compositor, autor, regente e professor de música. Entre suas obras mais conhecidas está *No Bico da Baleira*. Para maiores informações biográfica, consultar: COSTA Júnior. In: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2021. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/costa-junior/biografia>. Acesso em: 07 de agosto de 2021. Verbete.

se faz necessária maior justificativa do emprego da Tipologia Documental para o reconhecimento e identificação de espécies e tipos documentais.

Uma das primeiras questões que se apresentou ao analisar o documento dizia respeito a sua própria existência material no que diz respeito a fórmula e formato documental. Tinha-se em mãos um documento com forte função postal, redigido sobre um cartão. Não é de se estranhar, como bem aponta Camargo e Goulart (2007) e Troitiño (2015), que por efeito metonímico designações relativas a ações ou formatos nomeiem documentos.

Cartão postal é uma expressão documental tão corriqueira do cotidiano que todos que a ouvem automaticamente compreendem todo o sistema de produção e expedição do documento, geralmente, ainda que não exclusivamente, ocorrido em âmbito pessoal. É, também, um documento com múltipla funcionalidade em potencial. Destacamos duas de suas principais funcionalidades: poder ser utilizado para fins de envio de breve missiva ou dispensar mensagens manuscritas diante da iconografia presente em uma de suas faces, tornando-se objeto colecionável com foco na imagem impressa. Evidentemente que a noção de frente e verso do documento fica condicionada ao uso feito.

O Dictionary of Archival Terminology, da Society American Archivist (SAA, c2005-2022), ao tratar da caracterização de cartões-postais, faz referência à diferença de técnicas na criação do formulário do documento, demarcando separação entre *photo postcard* e *picture postcard*. Para a SAA, *photo postcard* possui uma imagem fotográfica, enquanto *picture postcard* é formado por uma imagem fotomecânica ou impressa. Dessa forma, é possível e coerente pensar em duas espécies documentais próximas em sua lógica de concepção discursiva, mas distintas em decorrência de sua materialidade: o cartão postal e a foto postal.

Em pesquisa desenvolvida sobre a Coleção de Documentos Históricos do acervo de José Mindlin, que buscava a caracterização tipológica de seus documentos³, elaborou-se a seguinte definição para a espécie documental foto postal:

³ Entre 2018 e 2019, foi desenvolvido o projeto de pesquisa *Estudo tipológico do Acervo da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (BBM)*, no âmbito do Programa de Editais de Residência em Pesquisa BBM-PRCEU/USP, 2018. Este projeto se voltou para a análise tipológica de manuscritos e impressos históricos pertencentes à BBM.

Modelo simplificado de carta missiva formado basicamente por uma imagem fotográfica em um dos lados, enquanto no outro há espaço demarcado para o preenchimento da mensagem, nome e local de destino e o selo postal, dispensando assim o uso de envelope. Quando a imagem do cartão é formada por uma imagem impressa, recebe o nome de cartão postal, mantendo, porém, sua função missiva. (TROI TIÑO, 2020).

Em frente a estas referências, chegamos à constatação de que o tipo documental estudado e aqui apresentado é uma foto postal de felicitação.

Entretanto é preciso dizer que as referências contidas no próprio postal e em sistemas de representação pregressos fazem menção a este documento como cartão postal, à margem da necessidade de diferenciar as estruturas composicionais determinantes no reconhecimento da espécie documental. Na prática esta constatação se refere ao fato de outros documentos correlacionados ao postal remeterem à ele como cartão.

UMA VIDA DE COLECIONISMO

Criada institucionalmente em 2006, a BBM veio a consolidar a doação do acervo bibliográfico e documental do casal Guita e José Mindlin à Universidade de São Paulo-USP. Contudo, foi preciso esperar até 2013, quando da inauguração do atual edifício sede, para efetivar a transferência de acervo a sua nova e definitiva casa. A BBM é composta por livros reunidos ao longo de oito décadas de colecionismo, formando uma imponente biblioteca e um impressionante conjunto de documentos, distribuídos em fundos e coleções. Juntos, estes dois segmentos documentais formam uma das mais importantes e significativas coleções brasileira existentes no mundo.

A iniciativa do bibliófilo José Mindlin quando ainda jovem, posteriormente acompanhado por sua esposa, constituiu acervo a partir de um complexo sistema de formação pouco documentado, mas que incluía programas de aquisição de documentos e modelagem de acervo por meio de compras, doações e permutas.

Similarmente a muitos colecionadores, José Mindlin não tinha por hábito guardar ou, ao menos, registrar informações relativas à aquisição de itens e, não raramente, coleções e arquivos inteiros para seu acervo. Preocupava-se com a ampliação, organização e preservação, mas não com documentar todas as transações comerciais ou doações envolvendo incorporações a seu acervo. Apesar disso, vestígios de proveniência e procedência seguem presentes na documentação, permitindo o reconhecimento da origem e trajetória custodial.

Entre os documentos cuja aquisição não se encontra documentada, existe um pequeno agrupamento chamado Coleção de Documentos Históricos ao qual nosso objeto de estudo pertence. A origem dos documentos constituintes desta coleção é diversificada e difusa. Contudo, informações presentes no documento foto postal, nos relatos sobre o histórico de descobrimento do documento, redigidos por seu colecionador anterior, Washington Fernandes de Souza e, até mesmo, na listagem e ficha descritiva da Biblioteca Particular Washington Fernandes de Souza (B.P.W.F.S), vínculo designativo ao qual o documento que analisamos pertencia anteriormente.

Assim, por meio do emprego de uma combinação de técnicas de identificação documental, paleografia, diplomática, tipologia documental e pesquisa histórica foi possível reconstituir a história arquivística da foto postal de felicitação enviada por Olavo Bilac.

UM AUTÓGRAFO COM A INSÍGNIA DE HISTÓRICO

Curiosamente, apesar da significativa coleção formada por Washington Fernandes de Souza, sabe-se muito pouco sobre suas atividades colecionistas. Seu nome não teve a mesma projeção que outros reconhecidos bibliófilos brasileiros, como José Mindlin, Francisco de Assis Barbosa, Rubens Barbosa de Moraes ou José Augusto Bezerra que, além de livros, também costumam ou costumavam adquirir documentos, de modo a complementar suas coleções. Tampouco o nome de Washington Fernandes de Souza figurou entre os membros da Sociedade dos Cem

Bibliófilos do Brasil (CENTRO CULTURAL, 2017), ainda que sua atuação fosse contemporânea à da Sociedade.

A dificuldade em se encontrar informações relativas à B.P.W.F.S ou ao seu titular não diminui ou altera a importância e impacto do conjunto de documentos reunidos. O simples fato de uma considerável quantidade de documentos da B.P.W.F.S terem sido adquiridos e incorporados à coleção particular de José Mindlin, já demonstra a envergadura da importância desse acervo.

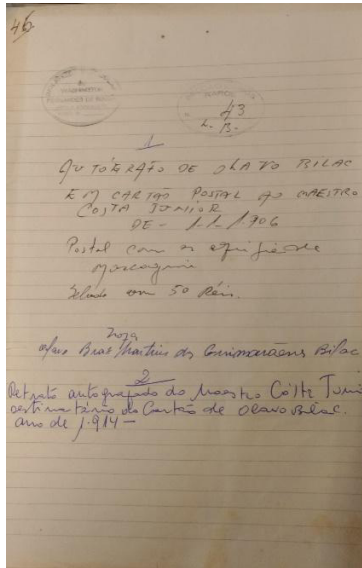
Entre as centenas de documentos arrolados por Washington Fernandes de Souza em suas listas de controle da B.P.W.F.S, poucos tiveram sua origem tão bem documentada quanto a foto postal assinada por Olavo Bilac, com direito a detalhamento de fatos e entusiasmo narrativo da descoberta.

Assim, Washington Fernandes de Souza, a partir de seu achado, constituiu um pequeno dossiê e o integrou à sua biblioteca particular. O dossiê montado com sua grande descoberta em forma de autógrafo⁴, atualmente, é composto pelos seguintes itens: (1) Histórico do encontro do Autógrafo do maior vate brasileiro; (2) Foto postal de felicitação; (3) Retrato com dedicatória do Maestro Costa Jr.; (4) Ficha de identificação do cartão postal⁵. Todos inseridos dentro de uma folha de papel almaço, sem ordenação específica, que serve de capa para a unidade documental composta criada. Entre todos os itens documentais pertencentes à esta unidade, se destaca o que lhe deu origem e é motivo de existência da própria unidade documental: a foto postal com mensagem de felicitação escrita de próprio punho, por Olavo Bilac. Observemos mais atentamente cada um desses itens documentais:

⁴ Ana Maria de Almeida Camargo (2015), dada a importância da existência de autógrafos em coleções particulares, chega a atribuir-lhes o status de documentos per se. No Glossário de Documentos da Fundação FHC ([2019]), a definição encontrada para autógrafo é “Manuscrito original de autor ou personagem célebre. Aplica-se a documento de qualquer espécie cuja presença no arquivo se justifica em razão da importância de quem o assina ou subscreve. Pode designar também a assinatura isolada, precedida ou não de dedicatória”.

⁵ Identificação nossa. Esta ficha manuscrita se encontra em cartão dobrado, redigido por Washington Fernandes de Souza, com notas breves sobre o cartão postal e assinatura de Olavo Bilac. Pela falta de referências mais precisas, a identificação está sujeita à revisão, caso outras informações sejam encontradas.

Figura 2: Capa do Dossiê Autógrafo de Olavo Bilac⁶



Fonte: Capa. Dossiê Autógrafo Olavo Bilac, [19-]. Coleção Documentos Históricas/Arquivo José Mindlin. Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin – BBM/USP.

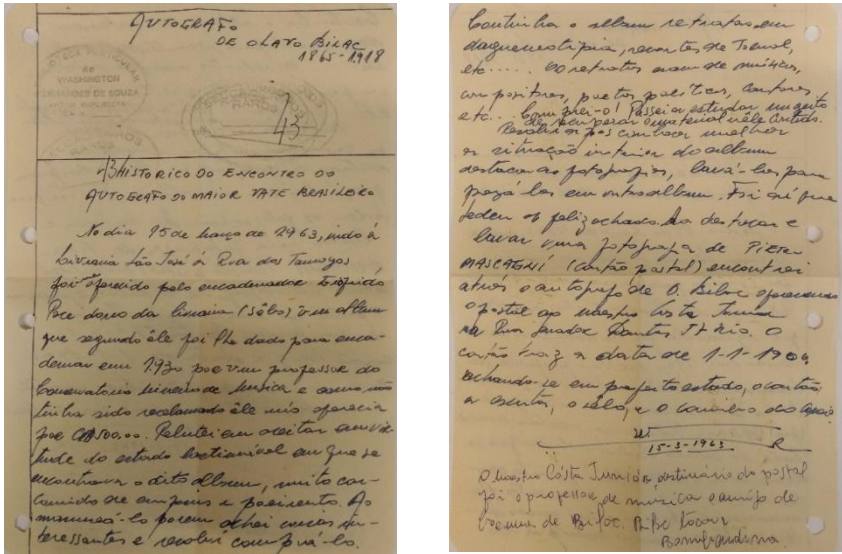
Nesta capa manuscrita, típica do sistema de acondicionamento da B.P.W.F.S, podemos perceber variação na caligrafia de um mesmo autor e do tipo e cor de tintas utilizadas – o que nos leva a supor diferentes momentos de incorporação dos documentos. Provavelmente, em um primeiro momento, a capa em questão continha apenas a foto postal remetida por Olavo Bilac. Após a incorporação do retrato do maestro Costa Júnior, Washington Fernandes de Souza, numera os itens documentais, utilizando caneta esferográfica azul. As anotações anteriores foram realizadas com caneta tinteiro e tinta nas cores preta e azul. Essa simplória análise dos instrumentos de escrita permite a percepção dos diferentes tempos de escrita do registro e a adaptação da capa para ampliação de seu uso. Observa-se, também, que apesar de constarem dentro da capa outros registros de informação, como o histórico e a ficha descritiva,

⁶ Transcrição: [fl 01] 1 // [1 linha] AUTÓGRAFO DE OLAVO BILAC / EM CARTÃO POSTAL AO MAESTRO / COSTA JUNIOR / DE - 1-1-1906 / Postal com a efígie de / Mascagni / Selado com 50 Réis. // [2 linhas] // Nota // Olavo Braz Martins dos Guimarães [sic] // [1 linha] // 2 // Retrato autografado do Maestro Costa Junior / destinatário do Cartão de Olavo Bilac. / ano de 1.914 -

que comentaremos a seguir, a capa descritiva criada por Washington Fernandes de Souza faz somente menção aos documentos fotográficos. A partir deste ponto, é possível elaborar hipóteses sobre a percepção do colecionador em relação ao que ele reconhece ou não reconhece como documento. Para Washington Fernandes de Souza, na formação de sua coleção particular, parâmetros como “histórico” e “personalidades” ganham grande destaque e estão correlacionados a todo o momento, tornando-se critérios fundamentais para a aquisição e descrição de documentos. Por outro lado, as notas de pesquisa e metainformações sobre sua seleção de documentos ganham projeção ao serem tombadas, à semelhança dos próprios documentos aos quais se referem. Desse modo, não causa exatamente estranhamento a constatação do histórico do encontro do autógrafo e da ficha de identificação do cartão postal estarem dispostos na mesma unidade de arquivamento que os documentos fotográficos.⁷

⁷ Na coleção constituída por José Mindlin, todos estes documentos se permanecem juntos, em uma mesma unidade de arquivamento: o dossiê. É a configuração documental atual. Porém, não há indícios suficientes para afirmar com absoluta certeza que o histórico do encontro do autógrafo e a ficha do documento, na B.P.W.F.S, foram mantidos em uma mesma unidade de arquivamento que a fotografia do maestro Costa Júnior e a foto postal, constituindo, assim, uma única e una unidade documental. Outra possibilidade aventada é a de que estes foram mantidos em diferentes unidades de arquivamento (enquanto documentos) ou de sentido (enquanto informações complementares), sendo interligados por remissivas às imagens fotográficas em debate. Na lista de controle da Seção de Livros Raros da B.P.W.F.S, o único documento dos mencionados que se encontra listado é a foto postal, com a mensagem escrita por Olavo Bilac. Contudo, cada um desses itens documentais apresenta os carimbos de origem da B.P.W.F.S, com os seguintes ditames: Carimbo 1: Biblioteca Particular de Washington Fernandes de Souza “vitam impendere vero” [*consagrar a vida à verdade*] n° [*em branco*]; Carimbo 2: Seção Livros Raros n° 43, Letra B [*manuscrita*].

Figura 3: Histórico do Encontro do Autógrafo do Maior Vate Brasileiro⁸



Fonte: Relato. Dossiê Autógrafo Olavo Bilac, [19-]. Coleção Documentos Históricos/Arquivo José Mindlin. Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin – BBM/USP.

Nos registros de controle da B.P.W.F.S ainda existentes, o Histórico do Encontro do Autógrafo, relato escrito de próprio punho e assinado por Washington Fernandes de Sousa, não consta como documento integrante a coleção – ainda que contenha marcas de carimbo e número

⁸ Transcrição: [fl 01] Autógrafo de Olavo Bilac, 1865-1918 / [Carimbo] Biblioteca Particular de Washington Fernandes de Souza "vitam impendere vero" nº [em branco] // [Carimbo] Seção Livros Raros nº 43 / Letra B // / Histórico do Encontro do Autógrafo do maior vate brasileiro / No dia 15 de março de 1963, indo à / Livraria São José à Rua dos / foi-me oferecido pelo encadernador Gíofrido / Poce, dono da livraria (sebo) um álbum / que segundo ele foi lhe dado para enca- / derno em 1930 por um professor do / Conservatório Mineiro de Música e como não / tinha sido reclamado ele mo oferecia / por CR\$ 500,00. Relutei em aceitar em vir- / tude do estado lastimável em que se / encontrava o dito álbum, muito car- / comido de cupins e poeirento. Ao / manuseá-lo porem achei coisas in- / teressantes e resolvi comprá-lo. // [fl 01v] Continha o álbum retratos em / daguerreotipo, recortes de jornal, / etc... Os retratos eram de músicos, compositores, poetas, políticos, cantores / etc... Comprei-o! Passei a estudar um jeito [sic] de recuperar o material néle contido. // Resolvi após conhecer melhor / a situação interior do album / destacar as fotografias, lavá-las para / pregá-las em outro álbum. Foi aí que / se deu o feliz achado. Ao destacar e / lavar uma fotografia de Pietro / Mascagni (cartão postal) encontrei / atrás o autógrafo de O. Bilac oferecendo / o postal ao maestro Costa Junior / na Rua Senador Dantas, 57 Rio. O / cartão traz a data de 1/1/1906, / achando-se em perfeito estado, o cartão, / a escrita, o selo, e o carimbo do correio. // W.R. // <15-3-1963> // <O maestro Cósta Junior destinatário do postal foi o professor de música e amigo de / boemia de Bilac. Bilac tocava / Bombardino. >.

de tombo atribuídos pelo colecionador. Entretanto, o modo como o relato se alinha aos outros itens do dossiê, acreditamos, o torna indissociável. Assim, representando mais do que um simples complemento sobre a história arquivística da foto posta, o Histórico do Encontro do Autógrafo encontra-se em relação orgânica direta com as outras peças da unidade documental, como a fotografia com dedicatória do Maestro Costa Júnior, que apresentamos a seguir.

Figura 4: Retrato com dedicatória de Maestro Costa Júnior. (frente e verso)



Fonte: Foto postal do Maestro Costa Júnior. Dossiê Autógrafo Olavo Bilac, [19-]. Coleção Documentos Históricos/Arquivo José Mindlin. Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin – BBM/USP.

Ao analisarmos o verso deste documento, é possível perceber que também se trata de uma foto postal, não comercial, enquanto formulário. Ou seja, uma ampliação fotográfica cujo verso apresenta uma diagramação e impressão semelhante às encontradas nos cartões postais comercializados, de ampla circulação. Essa é uma diferença significativa em relação à foto postal do compositor Pietro Mascagni, esta sim de circulação comercial, onde Olavo Bilac fixou sua mensagem.

Não é incomum encontrar esse tipo de registro fotográfico em arquivos pessoais do final do século XIX e início do XX. Contudo, um

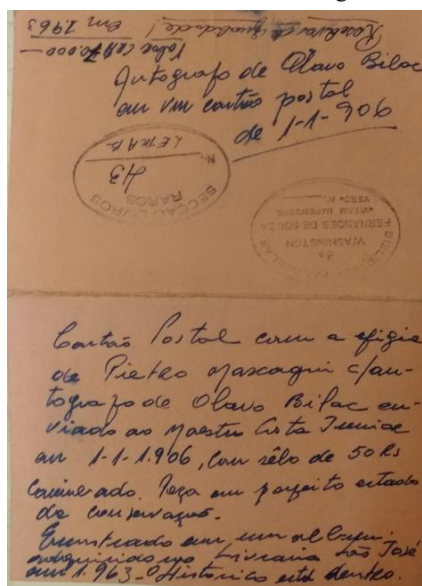
ponto em especial chama a atenção na observância deste documento: como a mensagem escrita se encontra sobre a imagem fotográfica, e não em seu verso, consideramos que este documento ganhou contornos das tradicionais fotografias com dedicatória, tão corriqueiras e usuais no período. Portanto, a função missiva da foto postal não foi acionada, dando lugar à dedicatória. Desse modo, não se cumpre o papel de correspondência para o qual o formulário impresso foi concebido. A conclusão obtida, ancorada nos preceitos da Identificação e da Tipologia Documental, é que este se trata de um retrato fotográfico ofertado em sinal de amizade, enquanto documento de arquivo, ao invés de uma foto postal.

Ainda há um último item documental em formato de ficha com algumas informações básicas sobre o cartão postal com a imagem de Pietro Mascagni e autógrafo de Olavo Bilac. Apesar de sua origem ser clara – ficha redigida por Washington Fernandes de Sousa sobre o cartão assinado por Olavo Bilac – a função e ordem original ainda causam dúvidas. A partir dos elementos presentes, não é possível afirmar que esta ficha, na B.P.W.F.S, era mantida junto aos outros documentos componentes do dossiê ou se fazia parte de um fichário paralelo, como forma de acesso e controle de documentos. Acreditamos que esta última hipótese seja mais provável devido a indícios presentes no conteúdo textual da ficha⁹.

Atualmente, dentro da lógica organizacional atribuída para a Coleção Documentos Históricos, na BBM, a ficha é considerada um item documental pertencente ao dossiê sobre a descoberta do autógrafo de Olavo Bilac. De qualquer maneira, a semelhança dos outros documentos que compõe o dossiê, exceto ao próprio autógrafo de Bilac, esta ficha se encontra carimbada e com número de tomo atribuído.

⁹ Ver notas de rodapé 4 e 9.

Figura 5: Ficha de Identificação do Autógrafo de Olavo Bilac¹⁰



Fonte: Ficha de Identificação. Dossiê Autógrafo Olavo Bilac, [19-]. Coleção Documentos Históricos/Arquivo José Mindlin. Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin – BBM/USP.

A esta sequência de documentos, acrescenta-se a foto postal enviado por Olavo Bilac, aqui já anteriormente apresentada (Figura 1) e tem-se o dossiê intitulado por seu criador como *Autógrafo de Olavo Bilac*.

Apesar da configuração da unidade documental descrita acima, Washington Fernandes de Souza, ao elaborar sua lista pessoal de controle dos autógrafos presentes em sua coleção¹¹, inscreveu um registro com o título *Autógrafo de Olavo Bilac em postal de Pietro Mascagni, 1906*. Não há menção aos outros documentos presentes no dossiê, sejam os redigidos pelo titular da coleção, como forma de contextualização, ou referência ao

¹⁰ Transcrição: [Carimbo] Biblioteca Particular de Washington Fernandes de Souza “vitam impendere vero” [consagrar a vida à verdade] nº [em branco] // [Carimbo] Seção Livros Raros nº 43 / Letra B // Valor Cr\$ 70.000 - / <Reservas de qualidade! em> 1963 // Autógrafo de Olavo Bilac em um cartão postal de 1-1-906 // Cartão Postal com a efígie/ de Pietro Mascagni c/au- / tografo de Olavo Bilac en- /viado ao Maestro Costa Junior / em 1-1-1906, com selo de 50Rs / carimbado. Peça em perfeito estado / de conservação. // Encontrado em um álbum / adquirido na Livraria São José / em 1963 – O Histórico está dentro.

¹¹ A lista de controle recebeu de seu criador o título *Códice 1-2 Documentos autógrafos da B.P. W. F. Souza / Pastas 1 e 2*.

retrato do maestro Costa Júnior, apensado ao postal enviado por Olavo Bilac. Entretanto, destacamos novamente que o verso da referida foto se encontra carimbado e com número de registro, assim como os outros itens documentais do dossiê – o que é muito expressivo.

De forma curiosa, esse procedimento revela a lógica de valoração dos documentos que compõe a B.P.W.F.S., na qual a seleção de documentos toma por critério a personalidade que autografa o documento, mas que para uma melhor contextualização do documento, o colecionador apenas outros documentos correlacionados, independentemente se iconográficos ou textuais.

UMA FOTOGRAFIA SOBRE MÚSICA, UM AUTÓGRAFO SOBRE POESIA

O álbum descoberto por Washington Fernandes de Souza, em um dos sebos da cidade de Belo Horizonte, em 1963, representa a síntese da lógica colecionista do titular anterior, cujo nome, infelizmente, nos é desconhecido. Um álbum mandado encadernar 30 anos antes por um dos professores do Conservatório Mineiro de Música, que nunca tinha retornado para recuperá-lo.

Nesse álbum, não são autógrafos ou assinaturas de grandes personalidades históricas que estimularam a reunião de documentos. Ainda que não esteja escrito textualmente, é perceptível pelo relato de Washington Fernandes de Souza no Histórico do encontro do Autógrafo do maior vate brasileiro (1963) que um dos principais fatores aglutinadores de documentos é a música:

Continha o álbum retratos em daguerreotipo, recortes de jornal, etc... Os retratos eram de músicos, compositores, poetas, políticos, cantores, etc... Comprei-o! Passei a estudar um jeito de recuperar o material nêle contido. (COLEÇÃO DOCUMENTOS HISTÓRICOS, [s. d.]).

O tema “música”, neste álbum, possivelmente é um dos principais parâmetros aglutinadores de peças que documentam por meio de

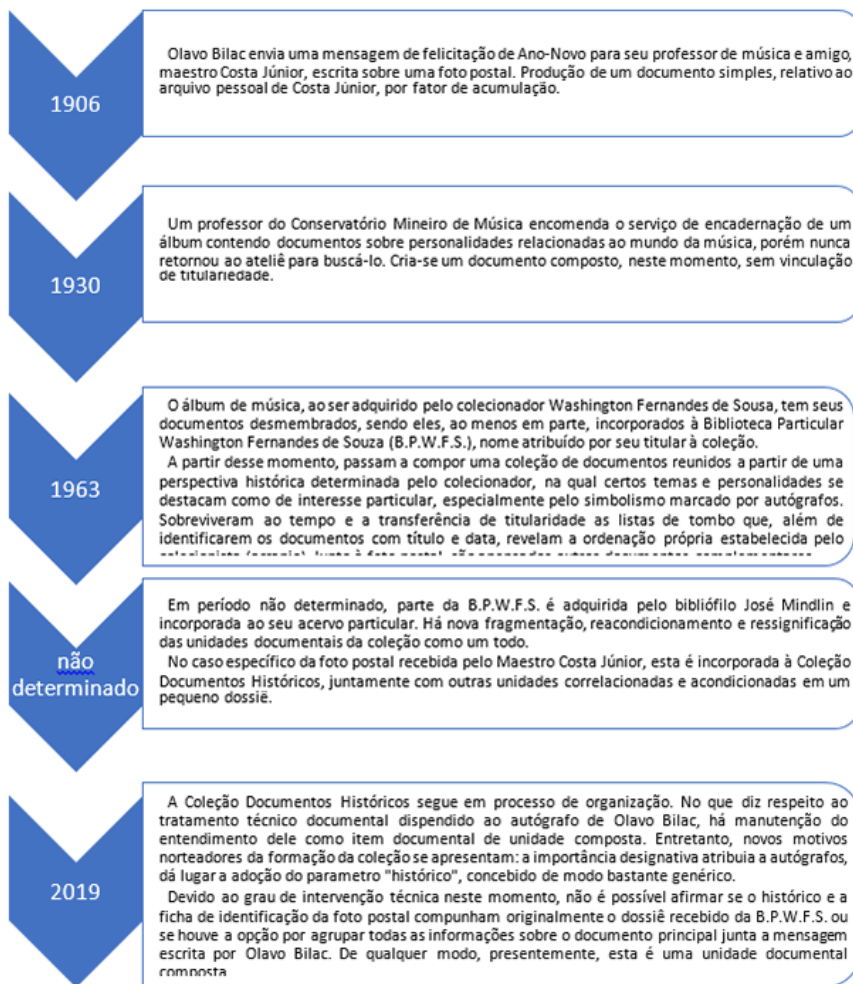
diferentes técnicas de registro informações sobre o ofício da música e seus personagens. Assim, não é de se estranhar que, para um professor do Conservatório de Música, o retrato do compositor Pietro Mascagni seja mais bem valorado do que uma mensagem escrita pelo poeta Olavo Bilac, mesmo que o postal se destinasse a um reconhecido maestro brasileiro, João José da Costa Júnior. Isto nos faz refletir sobre as diferentes escalas de valores utilizadas para o reconhecimento da importância de um documento, conforme o colecionista.

Para maior detalhamento sobre o episódio, faço destaque à anotação de Washington Fernandes de Souza sobre o caso, cujo título do dossiê é “Autógrafo de Olavo Bilac, 1865-1918”, seguido pelo título do primeiro item documental “Histórico do Encontro do Autógrafo do maior vate brasileiro”. Dispensa explicar o valor atribuído ao autógrafo, tomado por critério para integrar a coleção, e importa dizer que este documento, em sua representação informacional, foi destacado como um dos mais significativos da biblioteca particular a qual, naquele momento, passou a integrar.

Por sua vez, a nota de pesquisa e ficha descritivas redigidas por Washington Fernandes Rodrigues, que acompanhavam a foto postal originalmente em sua biblioteca particular, funcionaram como uma espécie de metainformação do documento fotográfico, no momento da transferência de custódia para o acervo de José Mindlin. A disposição física e interligação intelectual entre a foto postal e o relato textual descritivo-explicativo os tornam um documento composto, indissociável na atual configuração documental contemplada pela Coleção Documentos Históricos de José Mindlin, devido ao modo como remete à uma “suposta ordem original” – com destaque para as aspas que atribuímos à expressão.

Dessa forma, a partir dos elementos levantados, para uma melhor compreensão da história arquivística, refaçamos o percurso cronológico da foto postal, em relação à sua natureza documental:

Figura 6: Cronologia dos Principais Eventos relativos ao Documento Assinado por Olavo Bilac



Fonte: Elaborado pela autora.

Importa destacar que não existem outros registros das etapas de aquisição e incorporação de acervo, ao longo da história arquivística do documento, além dos aqui mencionados. O conhecimento sobre todo esse processo deu-se em decorrência da aplicação da identificação documental

e de informações retiradas do próprio documento. Nos parece oportuna essa reafirmação como forma de demonstrar a quantidade de informações possíveis de ser percebida a partir dos documentos e das relações estabelecidas entre eles e sua origem, extraídas com o emprego de técnicas específicas de crítica documental.

REFLEXÕES FINAIS

O que podemos perceber com a história aqui narrada é que a presença de diferentes contextos de acumulação e usos para a determinação do registro documental, ao longo do tempo, influencia a determinação do que é a unidade documental.

O emprego de identificação documental nos permitiu acurar informações oriundas de distintos períodos de guarda e organização envolvendo a foto postal. O que nos levou, de forma bastante intrigante, a perceber que um único objeto pode, ao mesmo tempo, ser dois documentos completamente distintos, não em razão de sua elaboração, dentro da lógica própria da produção documental, mas em decorrência do reconhecimento de valores e critérios estabelecidos para a formação de uma coleção.

O documento em questão foi criado dentro da lógica de intercomunicação existente entre dois sujeitos: o destinatário, Costa Júnior, e o remetente Olavo Bilac, em forma de missiva elaborada sobre foto postal. Devido a esta constatação, é possível dizer que este documento originalmente pertencia ao arquivo pessoal de João José da Costa Júnior, professor de música e amigo pessoal do poeta Olavo Bilac. A partir daí, há um lapso de tempo e nos anos 1930, norteado pelo tema música, um dos professores do Conservatório de Música cria um álbum, no qual reúne imagens, recortes de jornais e outros documentos afins. Tudo indica que se trata de uma pequena coleção, organizada e fixada em encadernado tipicamente utilizados para fotografias na primeira metade do séc. XX. Assim, em decorrência ao modo de acondicionamento escolhido, a pequena coleção recebe o nome de álbum.

Washington Fernandes de Sousa, colecionador de documentos relativos a personalidades de destaque na história brasileira e mundial, além do interesse por registros representativos de determinados momentos históricos, seja por sua antiguidade, seja pelas temáticas presentes, adquire o álbum apesar de sua preocupação em relação ao estado de conservação em que se encontrava. Ao trabalhar pessoalmente na recuperação, descontaminação e novo acondicionamento dos itens documentais, se depara com a informação de que no verso de um dos retratos do álbum estava um autógrafo original de Olavo Bilac, nome da literatura brasileira de grande destaque naquela época e ainda hoje. O documento, antes entendido como apenas uma imagem de um importante compositor de ópera italiano, tem modificado o significado que até então mantinha, deslocando o foco central do reconhecimento do valor informacional de um documento iconográfico para um manuscrito.

Apesar da ausência de registros sobre o assunto, pode-se presumir que José Mindlin, adquiriu a coleção particular de Washington Fernandes de Souza em virtude da raridade documental presente no acervo. Se para Washington Fernandes de Souza, o autógrafo e documentos com sentido histórico eram objetos de seu interesse, para Mindlin, documentos que retratassem o Brasil, sua história e relações era motivo mais do que suficiente para serem adquiridos.

Diante das constatações acima, o único que se pode presumir é que há muitos documentos diferentes em um mesmo objeto. Nesse sentido, retomamos as concepções de documento elaboradas por Briet (2016) e por Vicenta Cortés Alonso (1980), ao discorrer sobre a necessidade da perspectiva fenomenológica para entender um documento como tal. O interesse de uso é que determinou qual das possibilidades se escolheu para representar a informação apoiada sobre a foto postal: a imagem ou o texto. Assim como os olhares podem ser tantos, a imagem fotográfica presente na foto postal remetida por Olavo Bilac, o foi e ainda o é.

REFERÊNCIAS

- BRIET, Suzanne. **O que é a documentação?** Brasília, DF: Briquet de Lemos, 2016.
- CAMARGO, Ana Maria de Almeida. Sobre espécies e tipos documentais. *In:* ARDAILLON, Danielle *et. al.* **Dar nome aos documentos:** da teoria à prática. São Paulo: Fundação Instituto Fernando Henrique Cardoso, 2015. p. 14-30.
- CAMARGO, Ana Maria de Almeida; GOULART, Silvana. **Tempo e circunstância:** a abordagem contextual dos arquivos pessoais. São Paulo: Instituto Fernando Henrique Cardoso, 2007.
- CENTRO CULTURAL CÂMARA DOS DEPUTADOS. **Coleção Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil.** Brasília, DF: Câmara dos Deputados, 2017. [catálogo de exposição]. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/a-camara/visiteacamara/cultura-na-camara/arquivos/colecao-sociedade-dos-cem-bibliofilos-do-brasil>. Acesso em: 10 jul. 2021.
- COLEÇÃO DOCUMENTOS HISTÓRICOS. **Arquivo José Mindlin.** Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin – BBM/USP, [19–].
- CORTÉS ALONSO, Vicenta. **Documentación y documentos.** Madrid: Ministerio de Cultura, 1980.
- COSTA JÚNIOR. *In:* DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2021. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/costa-junior/biografia>. Acesso em: 7 ago. 2021. Verbetes de Dicionário.
- FUNDAÇÃO FHC. **Glossário de Documentos.** São Paulo: Fundação FHC, [2019] Disponível em: http://acervo.ifhc.org.br:8081//doctos_apoio/19/glossa%C2%B4rio%20de%20documentos%20para%20o%20sagui%2020mar2019.pdf. Acesso em: 7 ago. 2021.
- SOCIETY AMERICAN ARCHIVIST. POSTCARD (SAA). **Dictionary of Archival Terminology.** Chicago, c2005-2022. Disponível em: <https://dictionary.archivists.org/entry/territorial-pertinence.html>. Acesso em: 13 jun. 2021.
- TROITIÑO, Sonia. **Estudo tipológico do acervo da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (BBM).** São Paulo, 2020. 144 p. (Relatório científico).
- TROITIÑO, Sonia. Atribuir nomes a tipos, séries e unidades documentais: dialogando com Mariano García Ruy Pérez. *In:* ARDAILLON, Danielle *et al.* **Dar nome aos documentos:** da teoria à prática. São Paulo: Fundação Instituto Fernando Henrique Cardoso, 2015.

VIVÊNCIAS

FOTOGRAFIAS E A APLICAÇÃO DO MODELO DILAM

Ana Carolina Simionato ARAKAKI¹

A fotografia é identificada por suas formas, caracterizada por cada época e lugares distintos sob as diversas influências sociais, históricas, culturais, políticas e econômicas. Desde as pinturas rupestres, a fotografia oscila entre a singularidade – expressão artística e multiplicidade – expressão documental, inseridas à tecnologia e a arte, ou mesmo entre a questão de identidade e status por meio da sua reprodução.

Sob esta perspectiva, Rouillé (2005) contextualiza o surgimento da fotografia a partir das primeiras funções da técnica: o documento e a expressão. A fotografia como expressão, por não ter uma impressão direta ao que se refere é considerada como expressão artística. Já o documento fotográfico difundiu-se como imagem verídica devido a crença da função de tornar o real verossímil e na sua natureza mecânica.

O indício histórico por meio das fotografias está relacionado à construção dos álbuns de família e da familiarização dos cartões postais. A partir dos cartões postais foi possível tecer o mundo apenas pelas fotografias, como apontado por Leite (1993). Os cartões postais intensificaram o

¹ Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Atuando no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação e na graduação de Biblioteconomia e Ciência da Informação.

interesse pela fotografia, principalmente pela forma que eram armazenados, como um bem precioso. Do mesmo ponto, Sontag (1981, p. 15) afirma que

[...] a câmara começou a duplicar o mundo no momento em que a paisagem humana passou a experimentar um ritmo de transformação vertiginoso: enquanto um número incontável de manifestações da vida biológica e social está sendo destruído em breve espaço de tempo, surge um invento capaz de registrar o que está desaparecendo.

Sánchez Vigil (2006) ressalta que o documento imagético está disperso nos acervos apresentando variedades, que incluem as fotografias, os negativos e as imagens digitais, e dependentes do tipo de instituição que as incorpora no acervo são diferenciadas pela sua aplicação e função. Após a aquisição, as imagens são distinguidas pelo seu assunto, tratadas de modo aleatório e pouco utilizados os vocabulários controlados e a indexação, e em raros os casos pela autoria e título.

Nesse viés, a preocupação com o tratamento informacional das fotografias é necessária para a preservação do material, bem como, a recuperação e acesso a esse tipo de recurso informacional. Sendo estruturada como um recurso audiovisual, a imagem une as instituições de arquivos, bibliotecas e museus, não só pela sua constituição documental, como também, pelos desafios encontrados pelos profissionais destas três instituições. (SMIT, 1993). Como Albuquerque e Madio (2013, p. 176) asseguram “[...] seja em um arquivo, em uma biblioteca ou em um museu ela sempre apresentará os mesmos traços constitutivos sendo diferentes as funções que serão dadas às suas informações nesses acervos.”.

A partir dessa fundamentação inicial, o objetivo deste capítulo é expor uma das inúmeras possibilidades que temos ao trabalhar com a fotografia digital em instituições com acervos documentais ou culturais. Desse modo, esse capítulo apresenta o aplicativo de celular denominado como *DILAM app*, que foi desenvolvido e baseado no modelo conceitual *Digital Images for Libraries, Archives and Museums* (DILAM).

Para essa exposição, o capítulo foi construído nas discussões sobre a descrição no contexto das instituições com acervos documentais ou culturais e uma apresentação do modelo DILAM, os trabalhos correlatos, a apresentação do *DILAM app* e por fim, algumas considerações e trabalhos futuros.

PRINCÍPIOS DESCRITIVOS E O MODELO DILAM

Em seu valor documental, a fotografia digital está relacionada aos processos do tratamento informacional, isto é, ao estudo, análise, disseminação, preservação e representação para o acesso aos registros informacionais. O tratamento informacional das fotografias digitais ou qualquer outra forma documental, deve corresponder à forma expressa de sua retratação para um acesso, uso e reuso adequado. Ao mesmo tempo, esse processo é desafiador, visto a necessidade de gerenciar os atributos de recursos informacionais que elucidem as características principais considerando as ocasiões necessárias de acesso e localização feitas pelos usuários.

Albuquerque e Madio (2013, p. 23) expressam esse desafio, segundo as autoras, a fotografia é

[...] um meio tecnológico de criação e reprodução de imagens em série. Pelo fato de ser determinada por essas condições materiais de produção, ela desenvolve conseqüentemente, sua própria linguagem expressiva, isto é, forma e conteúdo se imbricam de maneira inseparável. Por esses motivos, a fotografia, por um lado, apresenta condições únicas que determinarão seu tratamento em unidades de informação.

Considera-se que ao integrar as instituições de acervo documental e cultural, como arquivos, bibliotecas e museus, as especificidades de público, tipo de acervo, são fundamentos que também devem ser alinhadas. Sendo que as diferenças estão presentes desde os atributos derivados à lógica representacional de cada contexto até os atributos do próprio recurso informacional. Em razão das dissonâncias salientadas pelos aspectos organizacionais e representacionais, tendências internacionais

estão preocupadas em sanar desafios entre as áreas, como a cooperação de coleções, registros e dados entre de arquivos, bibliotecas e museus.

Pontualmente, durante o estudo da descrição de imagens na Arquivologia, foi identificado as correntes teóricas e metodológicas que definem as formas de representação no ciclo de vida dos documentos. Nas correntes mais tradicionais, como a diplomática arquivística e a pós custodial, em que a descrição somente deverá ser realizada na fase permanente. Já na arquivística integrada, proposta por Rousseau e Couture (1998) a descrição inicia-se a partir da criação/produção do documento na instituição, preservando os atributos já definidos na sua fase corrente.

A arquivística integrada é uma forma gerada e conduzida ao propósito da organização, dentro destas funções, pode ser concentrada conforme às formalidades da descrição e da classificação. (ROUSSEAU; COUTURE, 1998). Essa corrente garante a unicidade das intervenções nos documentos, aplicando o princípio das três idades e ainda caracterizando pela construção lógica dos metadados descritivos para o arranjo e da ordem original dos subgrupos, denominadas como séries, dos documentos.

A utilização da corrente da arquivística integrada garante o acesso aos documentos, desde a fase inicial e ainda, poupa o retrabalho do profissional arquivista evitando novas descrições ao longo do processo documental. Ressalva que na arquivística integrada, os fundamentos apoiam o tratamento descritivo para o Gerenciamento Eletrônico de Documentos (GED) definidos por Rousseau e Couture (1998).

Já durante o estudo da Biblioteconomia, pelo seu próprio desfecho histórico apresenta uma maior dinâmica em relação aos instrumentos descritivos e aos modelos conceituais. A catalogação permite que o catálogo possa multidimensionar as escolhas, para que o usuário encontre o material desejado. Sendo assim, a catalogação em suas diversas etapas, demanda tempo, custos, e conhecimento especializado para a análise de um dado bibliográfico e para utilização dos instrumentos de trabalho da representação, como, por exemplo, os códigos, as normas, os padrões de metadados, os formatos de intercâmbio de dados bibliográficos, os requisitos funcionais, as listas de cabeçalhos de assuntos, as listas de cabeçalho de

autor, os manuais e outros catálogos, para garantir um padrão mínimo de qualidade e padronização. (SANTOS; PEREIRA, 2014, p. 71). Além disso, a garantia de unicidade ao recurso informacional em uma forma sucinta e estruturada dos dados apresenta certas características. As disposições da catalogação estão relacionadas às novas formas de representação como o modelo conceitual IFLA *Library Reference Model* (LRM), por exemplo.

Já com a Museologia, a instituição deve respeitar a coleção e a responsabilidade de induzir a ampliação dos conhecimentos sobre a humanidade e suas técnicas, ou seja, toda forma representacional reluz as fontes informacionais daquela determinada fotografia digital e de sua coleção. Assim, “[...] liga-se diretamente à morfologia do objeto, isto é, diz respeito a materiais e técnicas de confecção, a formas, ornamentos, a partes constituintes, a funções utilitárias para as quais foi concebido e a significados simbólicos relacionados às formas materiais de representação.” (BARBUY, 2002, p. 71). O catálogo na museologia “[...] trata-se de um meio de comunicação típico e objetivo para difusão de suas propostas. Através dele o museu comunica os estudos e pesquisa que vêm sendo realizados sobre um determinado aspecto, utilizando seus próprios meios de interpretação [...]” (CAMARGO-MORO, 1986, p. 225).

Por meio do aprofundamento desses estudos, o modelo DILAM foi desenvolvido por Simionato (2015) e constituído por três etapas: 1) definição de requisitos funcionais para os usuários, 2) definição das entidades, 3) definição dos metadados apropriados ao recurso imagético digital e criação do modelo DILAM.

A primeira etapa, a definição dos requisitos funcionais foi fundamentada pela teoria sobre a fotografia digital, como também, pelas necessidades de cada instituição (arquivo, biblioteca e museu) e seus usuários. No caso dos requisitos funcionais utilizados pelos modelos conceituais da Família FR, utilizam a terminologia *user tasks* ou tarefas do usuário. Essas tarefas coincidem com as propriedades que cada particularidade da modelagem deve priorizar. Nos Arquivos, a utilização dos documentos é vista pela garantia de comprovação e da disposição do fundo arquivístico, por essa razão, os requisitos devem ser definidos pela característica do arranjo documental para o sistema. Dessa forma, os

requisitos conceituais previstos na modelagem e caracterizados no modelo DILAM, foram planejados a partir dos modelos conceituais e propostas da Arquivologia, Biblioteconomia e Museologia, que incluem *Functional Requirements for Bibliographic Records* (FRBR), Autoridade (FRAD) e Assunto (FRSAD), o domínio arquivístico, *Conceptual Model for Archival Description* (CMAD) e o *Modular Requirements for Records Systems* (MoReq) e o domínio museológico, *Conceptual Reference Model* (CRM).

Assim, os requisitos funcionais definidos para o modelo conceitual DILAM são: encontrar materiais que correspondem aos critérios estabelecidos de pesquisa do usuário; identificar uma entidade; selecionar uma entidade que é adequado para as necessidades do usuário; explorar os recursos imagéticos de uma coleção, utilizando atributos e relações entre os recursos, usando atributos e relacionamentos; escolher os assuntos para que possam encontrar as imagens desejadas, usando atributos e relacionamentos; reconhecer as responsabilidades de criação de um recurso imagético digital, e buscar as autorias, usando atributos e relacionamentos; e obter o recurso imagético, selecionado e identificado.

A segunda etapa do desenvolvimento do modelo foi a escolha dos metadados apropriados derivado do método *crosswalk* (PIERRE; LAPLANT, 2000). Os *crosswalks* são usados para “[...] comparar elementos de metadados de um esquema ou elemento definido para um ou mais outros esquemas [...]” (BACA, 2008, p. 47, tradução nossa). Foi utilizado ainda, a metodologia BEAM proposta por Santos, Simionato e Arakaki (2014) em que se baseia no método de Pierre e La Plant (2000) para definir os metadados que poderão ser utilizados para descrição dos recursos informacionais.

Para isso, os padrões de metadados e os códigos de catalogação utilizados no *crosswalk* foram: *Anglo-American Cataloguing Rules, second edition revised* (AACR2r), *Cataloging Cultural Objects* (CCO), *Categories for the Description of Works of Art* (CDWA), *Categories for the Description of Works of Art Lite* (CDWA Lite), *Describing Archives: a content standard* (DACS), *Dublin Core* (DC), *Encoded Archival Description* (EAD), *Graphic Materials*, *International Standard Archival Description General* (ISAD(G)), *International Standard Bibliographic Description, consolidated*

edition (ISBD), *Resource Description and Access* (RDA), *Rules for Archival Description* (RAD) e SPECTRUM.

Os resultados dos *crosswalks* foram base para o desenvolvimento da última etapa, a criação das entidades para o modelo DILAM. Inicialmente, foi determinado que as entidades da modelagem entidade-relacionamento, no escopo da desvinculação de um registro monolítico sem relacionamentos.

Nesse contexto, as entidades do modelo conceitual DILAM são compatíveis com as entidades já compostas da Família FR e por isso as entidades foram mantidas, Obra, Expressão, Manifestação, Item (Grupo 1), Pessoa, Família, Entidade Coletiva (Grupo 2), Conceito, Objeto, Evento e Lugar (Grupo 3). Outras entidades foram criadas para acrescentar e subsidiar alguns relacionamentos entre as entidades. Tipo-Relacionamento, que descreve a que tipo de relacionamento pertence o relacionamento complementar as entidades do Grupo 1 e Obra, Responsabilidade, entidade que relaciona ao controle de autoridade do Grupo 2 e Obra, e *Thema*, entidade que relaciona ao controle de assunto do Grupo 3 e Obra.

Para a integração entre os contextos arquivístico, biblioteconômico e museológico, o modelo conceitual precisou que fossem incorporadas novas entidades ao seu escopo e para aderência aos requisitos específicos de cada contexto. Entre os modelos de Museologia e Arquivologia, algumas características se mostram importantes e comuns, em relação a descrição: tempo, propriedades físicas, origem do recurso informacional (procedência e proveniência) e os processos técnicos dos recursos imagéticos, como a classificação de documentos. Outro destaque foi aos ‘fundos’, ‘séries’, ‘arquivos’ do documento, mas é compreendido que nesse modelo conceitual insere-se as abstrações de uma obra, expressão e manifestação, por serem propriedades de organização do recurso. Por isso, foram criadas quatro entidades que relacionam entre as outras já mencionadas e são denominadas como: *Chronos* (tempo), *Fysikos* (propriedades físicas), *Rízo* (origem do recurso) e *Érgo* (atividades técnicas). (SIMIONATO, 2015).

TRABALHOS CORRELATOS AO *DILAM APP*

Para a criação do aplicativo do modelo DILAM, foi realizada uma revisão de literatura, onde foram encontrados alguns trabalhos correlatos que são descritos a seguir.

DeSanto (2011) relata o uso do celular para consultar uma coleção histórica de trilhas da Universidade de Vermont, para aprimorar a experiência dos caminhantes com vistas históricas e informações básicas. Para construção do aplicativo, utilizaram os metadados geoespaciais vinculados aos mapas do Google, para identificar o local e acessar imagens baseadas em locais pesquisados da coleção para apreciar o contexto histórico.

Praczyk e Nogueras-Iso (2013) apresentaram uma forma de identificar automaticamente o significado de ilustrações científicas a partir da distinção entre diferentes classes de objetos que aparecem nos documentos PDF e usaram técnicas de agrupamento especiais para agrupar objetos em entidades lógicas maiores.

Os autores Kang e Lee (2013) criaram um aplicativo móvel que faz pesquisas e navega por metadados geográficos interligados de imagens de satélites.

Alfarrarjeh; Shahabi e Kim (2017) criaram um índice híbrido para possibilitar pesquisas espacial-visual. Para avaliação, do índice, realizaram comparações com imagens do *Flickr*, *Google Street View* e *GeoUGV*.

No estudo de Focht (2018), o uso de ferramentas para extrair metadados tem sido uma alternativa para alguns autores. A exemplo Focht (2018) apresentou uma ferramenta desenvolvida pela *Visual Resources Association* (VRA) que permite incorporar dados em seus arquivos digitais, importar e exportar dados de arquivos digitais e a permite a criação de apresentações rápidas do *powerpoint*, nas quais as imagens digitais e os metadados incorporados são carregados automaticamente nos slides.

Graser e Burel (2018) discutem que com o avanço das tecnologias, indicam uma mudança do papel tradicional do catalogador na criação de metadados para a coleta e gerenciamento de metadados gerados automaticamente, ressaltando algumas tecnologias como OAI-PMH, uso

das linguagens XSLT e *Python* para extração automática de metadados. Os autores ressaltam ainda que o uso das tecnologias do *Linked Data* serão apenas uma continuação das habilidades tecnológicas atuais dos bibliotecários de metadados e do compromisso com o controle de qualidade dos dados (GRASER; BUREL, 2018).

Os autores Ding, Lu e Jiang (2019) realizaram um estudo a partir do processamento automático de imagens do *Flickr* de coleções de bibliotecas, qual a cultura e as principais preocupações culturais das bibliotecas.

Estes trabalhos relatam o uso de extração automática de metadados de imagens para fins específicos. Entretanto, destaca-se que nenhum trabalho traz um aspecto da representação de bibliotecas, arquivos e museus e, não abordam a questão da modelagem dos dados como infraestrutura base para construção de representações mais adequadas, levantando requisitos necessário para consultas em ambientes digitais.

O *DILAM APP*

O aplicativo foi idealizado para mobiles com o sistema operacional *Android*. O *DILAM app* é um aplicativo que permite a dinamicidade de um catálogo atual a todos. Com ele, é possível explorar diversas imagens de maneiras diferentes, como grupo, lugares, eventos. É possível ainda você navegar em informações mais específicas sobre cada imagem. O *DILAM app* é resultado do projeto de pesquisa “Criação de uma aplicação móvel para o modelo conceitual *DILAM*: sistema integrado para a representação da informação” com o financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) - número do processo 431612/2016-1, objetivando a criação de uma aplicação móvel para o modelo conceitual *DILAM*.

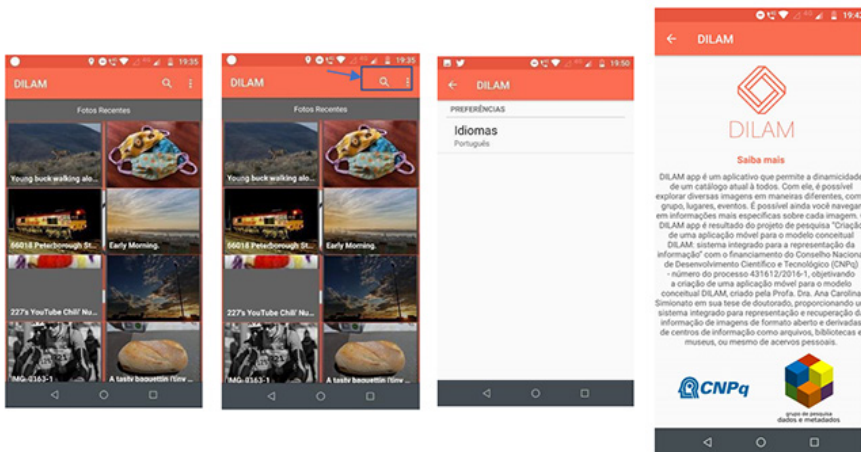
O *DILAM app* foi construído para extrair dados da plataforma *Flickr* e dos metadados técnicos da imagem, os denominados dados *Exchangeable Image File Format* (EXIF). Para o desenvolvimento de uma interface e visualização foi utilizado a verba de custeio, com o uso de serviços de terceiros. A escolha do *Flickr* justifica-se pela sua aderência à apresentação

dos dados EXIF, que já são apresentados em cada fotografia e bem como, a sua disponibilidade para o desenvolvimento de outros sites ou aplicativos utilizando os dados da plataforma.

A partir dessas definições conceituais do modelo DILAM, foi necessário realizar um mapeamento das entidades do modelo DILAM e seus respectivos metadados às propriedades encontradas na plataforma *Flickr*. Após essa etapa, foi concebido um *wireframe* para planejamento e orientação do sistema, assim, com o *wireframe* e as propriedades definidas, as ações mutáveis do *DILAM app* foram descritas e essas variáveis foram separadas em recursos que necessitam e que não necessitam de autenticação, e são elementos que designam as funções e possíveis resultados do *DILAM app*.

Na página inicial do aplicativo é possível visualizar um painel de imagens recentes que são atualizadas automaticamente, com base nos *uploads* dos usuários do *Flickr*, como demonstrado pela Figura 1. Além disso, na página inicial é possível realizar uma busca no aplicativo e direcionada ao *Flickr*, há a possibilidade de alterar o idioma preferido e mais informações sobre a proposta.

Figura 1: Capturas do *DILAM app*



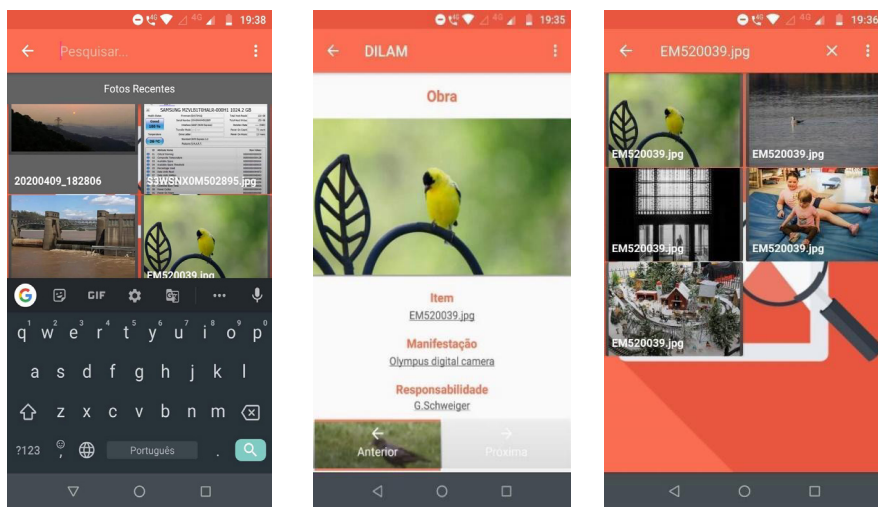
Fonte: Elaborado pela autora.

Além dessas telas iniciais, é possível que o usuário do aplicativo consiga selecionar uma imagem e visualizar seus metadados. A princípio, os metadados não são editáveis pelo usuário, apenas para consulta. Para demonstração foi selecionado a imagem intitulada como EM530039.jpg.

A Figura 2 apresenta as entidades do modelo DILAM já integradas às propriedades da plataforma *Flickr*. Dessa forma, a obra demonstra a abstração da concepção intelectual do autor, mas na apresentação de seu recorte imagético. A figura demonstra as outras propriedades como o item, manifestação e responsabilidade, e ao deslizar a tela, o usuário verifica outros elementos de representação, isto é, outros metadados e os dados EXIF.

Com o *DILAM app* é possível realizar buscas de usuários, títulos, metadados específicos, assuntos, entre outras opções, como o exemplo a figura 2, que ao selecionado traz os resultados para todas as imagens com o mesmo título do item no aplicativo.

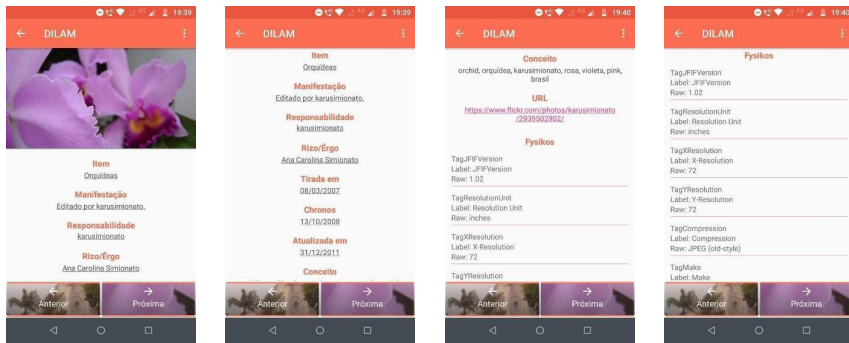
Figura 2: Recuperação da fotografia digital pelo item



Fonte: Elaborado pela autora.

Os dados de cada fotografia podem ser observados pela publicação do item com os dados EXIF, destacam-se os dados de tipo e marca de câmera, distância focal, uso do flash, ISO, resolução da imagem, data de criação, data de publicação, como demonstrado pela Figura 3.

Figura 3: Dados sobre uma fotografia digital no *Dilam app*



Fonte: Elaborado pela autora.

Há outros recursos para a recuperação das fotografias digitais, mas neste momento é importante ressaltar que houve limitações para o desenvolvimento. As limitações encontradas no desenvolvimento do *DILAM app* estão ligadas a coleta e manutenção dos seus dados. Em relação a coleta, o aplicativo apenas realiza a coleta dos metadados existentes e abertos pelo usuário, foi possível notar que muitos centros de informação inclusos no projeto *The Commons* não preenchem os metadados disponíveis ao usuário, bem como não permite ao *Flickr* o acesso aos dados que a fotografia foi escaneada ou capturada.

A manutenção dos dados das imagens no *Flickr* também é importante, para que as imagens sejam recuperadas pela busca. O aplicativo apenas apresenta as imagens mais recentes e somente com a busca pelo perfil do usuário mostra as imagens armazenadas a mais tempo. Destaca-se que caso haja uma manutenção pelo próprio usuário, principalmente o cuidado com a *folksonomia*, as imagens teriam maior destaque.

Neste momento, não foi possível realizar a edição dos metadados. Essa função está atrelada ao perfil de cada usuário e a proposta nesse momento foi de trabalhar a visualização e relacionamentos entre os dados de forma aberta, sem o uso de cadastros ou senhas. Como também, visto a popularidade e uma melhor disposição do aplicativo para instalação, nesse momento a aplicação apenas atende a celulares com o sistema operacional *Android*, e não outros tipos de sistemas operacionais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A construção do modelo DILAM e conseqüentemente o desenvolvimento do *DILAM app*, foram baseados nos principais modelos conceituais já consolidados e por isso, as principais entidades não tiveram grandes ajustes em relação a persistência e consistência de dados. Isso quer dizer, que seja para um banco de dados, uma base de um catálogo cooperativo, é possível que contenha diversos tipos de abstrações com a mesma base conceitual. Isso pode ainda mais criar a interoperabilidade sintática de diversos tipos de recursos informacionais, bibliográficos, imagéticos, filmicos, entre outros, em uma mesma base e catálogo.

Em relação à integração entre os contextos institucionais, destaca-se que em bibliotecas, o item pode ter várias cópias que possuem o mesmo processo documental - os exemplares, ao contrário do que acontece em arquivos e museus. Os cuidados com a fotografia digital para a Arquivologia e a Museologia são direcionados a forma de como são tratados como únicos e não há exemplares, apenas cópias ou réplicas. Além disso, nesses dois casos há uma importância maior com o vínculo com o criador ou produtor, no qual é decisivo para incorporação na coleção. Indica que o sentido desta interlocução entre as instituições não converge à unificação, pois cada contexto mostra diferenças.

Portanto, os resultados são conclusivos e apontam que o desenvolvimento do *DILAM app* corrobora com os estudos já realizados com o modelo conceitual DILAM. Ressalta-se que essas contribuições podem auxiliar nos estudos de recuperação de fotografias digitais na área de

Ciência da Informação, bem como, aprimorar a capacidade representativa com os atributos mais condizentes ao tipo de recurso informacional.

Como trabalhos futuros destaca-se a realização de um aprofundamento teórico do DILAM com o IFLA *Library Reference Model* (LRM), novo modelo de integração dos modelos conceituais; alinhar o modelo DILAM aos novos instrumentos de representação como BIBFRAME e *Resource Description and Access* (RDA), ampliar a capacidade de descrição do modelo DILAM em coleções do patrimônio cultural, verificando assim, a aplicabilidade da representação, como exemplo, ampliar para uma recuperação diretamente pela imagem, uso de inteligência artificial para identificação de objetos.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Ana Cristina; MADIO, Telma Campanha Carvalho. **Classificação e fotografia**: abordagem conceitual como princípio norteador para um estudo em arquivos, bibliotecas e museus. 2013, [S.l.: s.n.], 2013.

ALFARRARJEH, Abdullah; SHAHABI, Cyrus; KIM, Seon Ho. Hybrid Indexes for Spatial-Visual Search. *In*: THE, 2017, Mountain View, California, USA. **Anais [...]**. Mountain View, California, USA: ACM Press, 2017. p. 75–83. Disponível em: <http://dl.acm.org/citation.cfm?doid=3126686.3126763>. Acesso em: 18 maio 2020.

BACA, Murtha (org.). **Introduction to metadata**. 2. ed. Los Angeles, CA: Getty Research Institute, 2008.

BARBUY, Heloisa. Os museus e seus acervos: sistemas de documentação em desenvolvimento. *In*: INTEGRAR – Congresso Internacional de Arquivos, Bibliotecas, Centros de Documentação e Museus, 1., 2002, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002. p. 67–78.

CAMARGO-MORO, Fernanda. **Museu**: aquisição-documentação. Rio de Janeiro: Livraria Eça, 1986.

DESANTO, Dan. The Mobile Future of Place-Based Digital Collections. **Bulletin of the American Society for Information Science and Technology**, Silver, v. 38, n. 1, p. 10–13, out. 2011. Disponível em: <http://doi.wiley.com/10.1002/bult.2011.1720380106>. Acesso em: 17 maio 2020.

DING, Heng; LU, Wei; JIANG, Tingting. Understanding the Cultural Concerns of Libraries Based on Automatic Image Analysis. **The Electronic Library**, Oxford, v. 37, n. 3, p. 419–434, 3 jun. 2019. Disponível em: <https://www.emerald.com/insight/content/doi/10.1108/EL-11-2018-0229/full/html>. Acesso em: 17 maio 2020.

FOCHT, Marcia M. Maximizing Metadata: Embedded Metadata Tools. **Visual Resources Association Bulletin**, Minneapolis, v. 45, n. 1, 2018.

GRASER, Marlee; BUREL, Melissa. Metadata Automation: The Current Landscape and Future Developments. **Visual Resources Association Bulletin**, Minneapolis, v. 45, n. 2, 2018.

KANG, Sanggoo; LEE, Kiwon. Mobile App Approach by Open Source Stack for Satellite Images Utilization. **Remote Sensing Letters**, Oxfordshire, v. 4, n. 7, p. 648–656, jul. 2013. Disponível em: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/2150704X.2013.781286>. Acesso em: 18 maio 2020.

LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de família**: leitura da fotografia histórica. São Paulo: Edusp, 1993. v. 9.

PIERRE, Margaret St; LAPLANT, William P. **Issues in crosswalking content metadata standards**. Baltimore; Maryland, USA: NISO, 2000.

PRACZYK, Piotr Adam; NOGUERAS-ISO, Javier. Automatic Extraction of Figures from Scientific Publications in High-Energy Physics. **Information Technology and Libraries**, Chicago, v. 32, n. 4, p. 25, 22, dez. 2013. Disponível em: <http://ejournals.bc.edu/ojs/index.php/ital/article/view/3670>. Acesso em: 17 maio 2020.

ROUILLÉ, André. **La photographie**: entre document et art contemporain. Paris: Gallimard, 2005.

ROUSSEAU, Jean-Yves; COUTURE, Carol. **Os fundamentos da disciplina arquivística**. amadora: Publicações Dom Quixote Lisboa, 1998.

SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel. **El documento fotográfico**. Historia, usos, aplicaciones. Gijón: Trea, 2006.

SANTOS, Plácida Leopoldina V. A. da Costa; SIMIONATO, Ana Carolina; ARAKAKI, Felipe Augusto. Definição de metadados para recursos informacionais: apresentação da metodologia BEAM. **Informação & Informação**, Londrina, v. 19, n. 1, p. 146, fev. 2014. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/informacao/article/view/15251>. Acesso em: 1 ago. 2016.

SANTOS, Plácida Leopoldina Ventura Amorim da Costa; PEREIRA, Ana Maria. **Catálogo**: breve história e contemporaneidade. Niterói (RJ): Intertexto, 2014.

SIMIONATO, Ana Carolina. **Modelagem conceitual DILAM**: princípios descritivos de arquivos, bibliotecas e museus para o recurso imagético digital. 2015. 200 f. Tese (Doutorado em Ciencia da Informação) - Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2015. Disponível em: http://www.marilia.unesp.br/Home/Pos-Graduacao/CienciadaInformacao/Dissertacoes/simionato_ac_do_mar.pdf.

SMIT, Johanna W. O documento audiovisual ou a proximidade entre as 3 Marias.
Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação, São Paulo, v. 26, n. 1, p. 2,
1993.

SONTAG, Susan. **Ensaaios sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Arbor, 1981. v. 2.

COMPARTILHANDO PRÁTICAS - A EXPERIÊNCIA DE ELABORAÇÃO DO MODELO UNIFICADO DE DESCRIÇÃO DO ACERVO DO INSTITUTO MOREIRA SALLES

*Fabiana Costa DIAS*¹

*Roberta Mociaro ZANATTA*²

INTRODUÇÃO

Este texto tem como proposta apresentar, de maneira breve, o trabalho iniciado em 2017 e retomado em 2020, pela equipe de acervo do Instituto Moreira Salles (IMS), para a elaboração de um Modelo Unificado de Descrição do Acervo IMS (MUDA). Este modelo tem como objetivo unificar a descrição dos arquivos e coleções custodiados e compreendidos como acervo IMS. Destacamos que os acervos iconográficos, em especial

¹ Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação pela Universidade Federal Fluminense, arquivista e atua na área de organização de arquivos e coleções e atualmente trabalha na Coordenadoria de Gestão de Acervo do Instituto Moreira Salles.

² Doutora em Ciências Sociais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, trabalha com memória e patrimônio e coordena o Núcleo de Catalogação do Instituto Moreira Salles.

as fotografias, podem e devem ser organizados e identificados segundo as mesmas práticas aplicadas a outros gêneros documentais. Para tal, campos de informação específicos para a descrição de fotografias foram mantidos e os demais compatibilizados.

O texto está organizado em três partes. A primeira parte é uma breve apresentação do IMS e das áreas de acervo. A segunda parte tem como proposta apresentar um exemplo de arquivo ou coleção do IMS, enfatizando as diferenças em relação ao tratamento dado a estes conjuntos. A terceira parte objetiva contextualizar, brevemente, a atual ferramenta utilizada pelo IMS para catalogar o acervo, o banco de dados Cumulus³, e apresentar o MUDA.

INSTITUTO MOREIRA SALLES: BREVE HISTÓRICO

O Instituto Moreira Salles (IMS) foi fundado em 1992, originário do Instituto de Artes Moreira Salles, criado cinco anos antes, pelo empresário, embaixador e banqueiro Walther Moreira Salles (1912 - 2001)⁴. O interesse de Walther por arte é anterior à criação do IMS⁵. Como mencionado por Lins, Teixeira e Borges (2016), já na década de 1960, com a aquisição de registros iconográficos do Brasil do século XVII ao XIX (LINS; TEIXEIRA; BORGES, 2016, p. 48).

Em 1965 foi criado o projeto Galeria Brasileira, a partir de uma parceria entre Walther Moreira Salles e Assis Chateaubriand. Segundo Zanatta (2019, p. 98)

o projeto consistia em reunir documentos históricos do período colonial do Brasil, como o testamento de Martim Afonso de Souza, os originais da obra de Cláudio Manuel da Costa e uma série de livros, possivelmente doados por Walther para o projeto. A Galeria chegou a ter estatuto, conselho gestor e sede, que seria em Belo

³ A parte do acervo relativa a livros é catalogada no software Sophia e não será abordada neste artigo.

⁴ Nota: Cronologia publicada no site do Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://ims.com.br/2017/09/06/cronologia-ims/>.

⁵ Para saber mais sobre o envolvimento de Walther Moreira Salles com a formação do acervo do MASP, ver o artigo: Walther Moreira Salles e os Museus, parte 2, escrito por Sergio Goes de Paula. Disponível em: <https://ims.com.br/por-dentro-acervos/walther-moreira-salles-e-os-museus-2/>.

Horizonte, pois a maior parte de sua diretoria era formada por mineiros que lá residiam. Seu acervo seria voltado para o legado histórico do estado de Minas Gerais. Infelizmente o projeto não se efetivou, possivelmente, devido ao agravamento do estado de saúde de Chateaubriand, que viria a falecer em 1968.

Após a morte de Chateaubriand o projeto foi dissolvido, sendo oficializado o seu término em 1980. Em seguida, os recursos remanescentes foram destinados a criação do atual IMS.

Ao longo dos seus trinta anos de existência foram inauguradas as unidades de Poços de Caldas (1990); de Higienópolis (1996-2017), em São Paulo; de Belo Horizonte (1997-2009); do Rio de Janeiro (1999); e, mais recentemente, da Avenida Paulista (2017). O IMS é uma fundação cultural sem fins lucrativos e segue suas atividades tendo como presidente João Moreira Salles, filho de Walther.

Com a fundação do IMS, os primeiros arquivos e coleções começaram a ser adquiridos e as coordenadorias de acervo constituídas. Os primeiros conjuntos adquiridos nos anos 1990 foram o Arquivo Otto Lara Resende, em 1994, e a Coleção Mestres do Século XIX, em 1995. Dessas duas aquisições, anos mais tarde, se formariam a Coordenadoria de Fotografia e a Coordenadoria de Literatura. Nos anos 2000, chegaram ao IMS o Arquivo José Ramos Tinhorão e o Arquivo Pixinguinha. Para divulgar esses dois arquivos foi inaugurado o Centro Petrobrás de Referência da Música Brasileira⁶, o que também promoveu a constituição da Coordenadoria de Música.

Com o crescimento do acervo se fez necessária a construção de prédios para a sua guarda. Sendo assim, no ano de 1999 foi inaugurado o prédio da Reserva Técnica Fotográfica (RTF), em 2002 foi a vez do prédio da Reserva Técnica de Música (RTM) e, mais recentemente, em 2008, o prédio da Reserva Técnica de Acervo (RTA), todos localizados na

⁶ O Centro Petrobrás de Referência da Música Brasileira foi o resultado da união do IMS e da Sarapuí Produções artísticas e tornou disponível itens do arquivo de José Ramos Tinhorão e Humberto Francheschi. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,centro-petrobras-poe-a-disposicao-do-publico-12-mil-gravacoes-de-mpb,20020528p3708>.

unidade do Rio de Janeiro. No mesmo ano de inauguração da RTA e com a aquisição da coleção Martha e Erico Stickel, foi criada a Coordenadoria de Iconografia. Quatro anos mais tarde, foi a vez da Coordenadoria de Fotografia Contemporânea.

Com a abertura do IMS Paulista (2017) foram constituídas duas novas coordenadorias de acervo, uma a partir da organização da Biblioteca de Fotografia, disponível ao público no próprio IMS Paulista; e outra, mais abrangente, a Coordenadoria de Gestão de Acervo, responsável pelos Acervos Especiais⁷.

Sendo assim, o acervo do IMS está dividido em sete coordenadorias de acervo, a saber: Acervos Especiais, Biblioteca de Fotografia, Fotografia, Fotografia Contemporânea, Iconografia, Literatura e Música. É interessante ressaltar que a divisão em coordenadorias de acervo não implica na separação de gêneros documentais. Isso quer dizer que estas coordenadorias recebem arquivos ou coleções com diferentes gêneros documentais, pertencentes aos conjuntos adquiridos e por elas mantidos, organizados e disponibilizados. Em razão disto, cada coordenadoria de acervo é responsável por adquirir, por meio de compra, doação ou comodato, os conjuntos documentais que estejam de acordo com sua linha de colecionismo e que ficarão sob a custódia do IMS.

Até 2017 as coordenadorias de acervo trabalhavam a catalogação dos seus arquivos e coleções de forma individualizada, apesar da existência de diálogo entre elas. Todas contam com manuais próprios de catalogação. Com a criação da Coordenadoria de Gestão de Acervo, foi iniciado um movimento para a padronização da descrição do acervo IMS. A organização do trabalho remoto, causado devido a pandemia do Covid-19, permitiu a retomada do grupo de trabalho designado para a elaboração do Modelo Unificado de Descrição do Acervo IMS, tema deste texto.

⁷ Compostos pelo arquivo institucional do IMS - Memória; o arquivo Whalter Moreira Salles, fundador do IMS; o arquivo Olavo Redig de Campos, arquiteto da unidade do IMS Rio; e do arquivo Eduardo Coutinho, cineasta.

A DIVERSIDADE DO ACERVO IMS E ALGUMAS REFLEXÕES

Os arquivos e coleções adquiridos pelo IMS têm origens variadas. O processo de aquisição é caracterizado por compra, doação ou comodato. Sendo assim, parte dele foi adquirida junto aos próprios titulares e familiares, parte de instituições culturais, parte em leilões, ou, simplesmente, como doações de itens isolados. O estado de organização destes conjuntos de documentos é muito diverso, uns chegam com a organização definida, enquanto que outros caracterizam-se por uma ausência completa de ordenamento e de informação.

Para se ter uma noção da diversidade dos conjuntos documentais que chegam ao IMS, iremos apresentar, brevemente, um exemplo de cada coordenadoria de acervo⁸, indicando suas diferenças, fazendo uma breve análise deste tratamento à luz da literatura arquivística e trazendo alguns dos desafios gerados pelo hibridismo documental.

A Coordenadoria de Fotografia, em 1999, adquiriu, por compra, o arquivo do fotógrafo francês, radicado no Brasil, Marcel Gautherot. Segundo o site do IMS, o fotógrafo parisiense Marcel Gautherot (1910-1996) estudou arquitetura, na École Nationale Supérieure des Arts Decoratifs. Participou, em 1936, da instalação do Museu do Homem em Paris. Veio pela primeira vez ao Brasil, em 1939, vivendo neste país de 1940 até sua morte, em 1996. Trabalhou para o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), colaborou com o arquiteto Oscar Niemeyer, tendo sido um dos mais importantes fotógrafos de Brasília. Também trabalhou com Burle Marx e Lucio Costa. Viajou por todas as regiões do Brasil, registrando fotograficamente a arquitetura, a arte, o folclore, a cultura popular e os tipos brasileiros⁹.

O arquivo Marcel Gautherot é composto por aproximadamente 24 mil itens. Gautherot organizava suas fotografias por tema fotografado e localização geográfica, atribuindo uma numeração sequencial as imagens em folhas de contato e, ao que tudo indica, esta organização reflete

⁸ Não iremos expor um exemplo da Coordenadoria da Biblioteca de Fotografia, já que o MUDA não foi aplicado a catalogação de livros.

⁹ Disponível em: <https://ims.com.br/2017/06/01/sobre-marcel-gautherot/>.

a ordem cronológica dos seus trabalhos. Por exemplo, a codificação 010ACDF27244-27251 tem o seguinte significado: 010 é a identificação do arquivo; AC é abreviatura de Alfredo Ceschiatti; DF é a sigla de Distrito Federal; e a numeração representa o intervalo de fotogramas contidos na folha de contato, ou seja, oito fotogramas.

Figura 1: Esculturas de Alfredo Ceschiatti



Fonte: Gautherot (1968)

A Coordenadoria de Fotografia manteve a organização previamente estabelecida por Marcel Gautherot. Esta escolha ocorreu por haver uma organização coerente por parte do produtor do arquivo e por indicar a ordem original em que os documentos foram produzidos. No entanto, a falta de documentação que comprove os comissionamentos e as motivações do autor para a produção de suas fotografias deixam lacunas que só poderão ser preenchidas a partir de extensa pesquisa biográfica e junto ao arquivo pertencente ao IPHAN. Segundo Macêdo (2018, p. 181) “[...] somente em raríssimos casos os fundos chegam às instituições inalterados em sua forma inicial.” Ana Maria de Almeida Camargo (1998) complementa que:

No processo de montagem da “estrutura” originária do arquivo pessoal [...] ficam descartados os esquemas de ordenação a que foram submetidos os documentos por vontade de seu titular e de outros. O mito da ordem originária, que funciona às vezes como

camisa de força, vem sendo sistematicamente discutido no âmbito dos arquivos públicos e privados e não deve resistir aos argumentos ligados aos valores secundários do acervo, que implicam um circuito menos fechado de usuários. (CAMARGO, 1998, p. 23).

Para orientar a catalogação do acervo custodiado pela Coordenadoria de Fotografia foi elaborado um manual. Ele está dividido em duas partes principais: a primeira apresenta regras de preenchimento dos campos; e, a segunda parte, apresenta os cinquenta campos que compõem a “ficha de catalogação”. O banco de dados Cumulus dispõe de uma entrada de dados para cada item nativo digital, ou digitalizado do acervo. A catalogação pode ser realizada item a item, ou em lote, uma vez que se selecione e preencha vários itens ao mesmo tempo. Os campos destinados ao contexto de produção documental são: resumo; histórico de utilização da imagem e integrante de conjunto, mas nem sempre estas informações de contextualização estão disponíveis e, sem isso, não se tem o contexto em que os documentos foram produzidos.

A coordenadoria de Literatura, em 2011, adquiriu por comodato, o arquivo do poeta, tradutor e cronista Paulo Mendes Campos. Nascido em Belo Horizonte (MG), em 1922, Paulo Mendes Campos foi morar no Rio de Janeiro, onde exerceu o jornalismo e publicou, em torno de, 4 mil crônicas. O arquivo do jornalista é composto por aproximadamente 6 mil itens, contempla cadernos com anotações diversas, rascunhos de poemas, traduções, notas de leitura, reflexões e observações gerais. Contém correspondência, desenhos, fotografias, recortes de jornal e de revista, em especial de suas crônicas publicadas na imprensa¹⁰.

O IMS adquiriu o arquivo Paulo Mendes Campos já ordenado pelo autor de acordo com sua prática intelectual, ou seu gosto pessoal. Posteriormente, o arquivo foi arranjado e descrito pela coordenadoria de Literatura, sem deixar de registrar a organização original do autor¹¹. Assim como a Coordenadoria de Fotografia, a Coordenadoria de Literatura elaborou um Manual para Tratamento de Documentos de Arquivo. Este

¹⁰ Disponível em: <https://ims.com.br/2017/06/01/sobre-paulo-mendes-campos/>.

¹¹ Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/8589996355>.

manual segue o modelo de descrição publicado pelo Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), que inspirou muitas instituições que possuem arquivos pessoais. Ao longo dos anos, estas mesmas instituições vêm se questionando sobre a proposta inicial do CPDOC.

Segundo Barros (2019, p. 52)

Intitulado Metodologia de organização de arquivos pessoais: a experiência do CPDOC, serviu de modelo para outras instituições durante algumas décadas. O modelo era voltado mais para temática e espécies (séries correspondência, série documentos pessoais, série produção intelectual, série recortes de jornais, série documentação complementar, série fotografias, série filmes e série discos), resultando, assim, em um produto pouco esclarecedor sobre o titular e que não respondia quando e como os documentos foram produzidos e acumulados.

O modelo elaborado pelo CPDOC e utilizado pelo IMS, na Coordenadoria de Literatura, vem sendo revisto tanto pelas instituições que aderiram o seu uso nos anos de 1980, quanto pelo próprio CPDOC. O problema deste modelo é que ele não ajuda na compreensão da relação dos documentos entre si; e deles com o seu produtor. Ou seja, esta opção de organização desfaz os vínculos entre os documentos e valoriza um tratamento item a item. Ao fazer isto, os documentos podem perder as características de pertencimento ao seu conjunto inicial. De acordo com Santos (2012), “o objetivo da classificação é dar visibilidade às funções e às atividades do produtor do arquivo, deixando claras as ligações entre os documentos” (SANTOS, 2012, p. 61). O que não ocorre com o modelo proposto pelo CPDOC e usado pelo IMS. Mais à frente, Santos (2012) complementa: “A convivência com três ou mais critérios de classificação de documentos é fator determinante para a perda de identidade, já apontada, gerando distorções tanto para o tratamento técnico levado a efeito pelo arquivista como para os próprios usuários.” (SANTOS, 2012, p. 63).

A Coordenadoria de Iconografia, em 2008, adquiriu, por compra, a coleção Martha e Erico Stickel. O casal se dedicou a colecionar arte brasileira e sua coleção chegou ao IMS

[...] já totalmente catalogada, [...] reúne cerca de 1.500 obras que retratam o Brasil desde o século XVI (em cartografia) até o século XIX (em paisagens e registros do cotidiano feitos por artistas viajantes), agrupadas em fólhos, encadernadas em álbuns ou como peças avulsas, compreendendo gravuras, desenhos, aquarelas e manuscritos¹².

Como a coleção Martha e Erico Stickel chegou ao IMS identificada, a reunião desses campos foi assumida como modelo de catalogação, incorporado pela Coordenadoria de Iconografia. Além disso, a coleção Martha e Erico Stickel é identificada como uma Brasileira composta por obras de

[...] artistas viajantes que retrataram o Brasil ao longo do século XIX. Dos mais de 200 autores, entre pintores, desenhistas, gravadores e editores, encontram-se nomes caros a estudiosos da iconografia nacional, como Rugendas, Debret, Briggs, Cicéri, Martinet, Von Martius, entre outros, e autores pouquíssimo conhecidos, como Marguerite Tollemache e Franz Joseph Frühbeck¹³.

Diferentemente dos exemplos escolhidos para as Coordenadorias de Fotografia e de Literatura, para a Coordenadoria de Iconografia elegemos uma coleção. A forma como uma coleção é constituída é distinta da maneira de como um arquivo é produzido, o que impacta no momento de sua organização. Como mencionou Nascimento (2018, p. 63)

[...] um conjunto de documentos produzidos, recebidos ou agrupados por sujeitos distintos não se constitui em um arquivo, mas, sim, uma coleção documental [...] e não atende aos princípios para caracterização daquilo que é um arquivo ou fundo. Sendo assim, os documentos ali reunidos ou colecionados não seriam capazes de construir uma relação orgânica, um vínculo.

¹² Disponível em: <https://ims.com.br/titular-colecao/martha-e-erico-stickel/>.

¹³ Disponível em: <https://ims.com.br/2017/08/03/a-iconografia-no-ims/>.

Posto isto, a coleção Martha e Erico Stickel parece ter sido acumulada respeitando uma temática escolhida pelo casal de colecionadores. Por se tratar de uma coleção, o tratamento documental realizado se aproxima ao dado por museus e bibliotecas aos seus acervos, ou seja, item a item. Em um arquivo, o tratamento realizado é por séries documentais.

Em contraponto com a coleção Martha e Erico Stickel, escolhemos apresentar a coleção Claudia Andujar, adquirida, por compra, em 2015, pela Coordenadoria de Fotografia Contemporânea. Claudia Andujar nasceu na Suíça, em 1931. Devido a sua origem judaica, em 1944, emigrou para os Estados Unidos, onde viveu até 1955, quando veio para o Brasil, iniciando assim sua carreira de fotógrafa.

Ao longo das décadas seguintes, percorreu o Brasil e colaborou com revistas nacionais e internacionais, como *Life*, *Aperture*, *Look*, *Cláudia*, *Quatro Rodas* e *Setenta*. A partir de 1966, começou a trabalhar como freelancer para a revista *Realidade*¹⁴.

Em 2015 o IMS realizou a exposição intitulada *No lugar do outro*, que apresentou a primeira parte da carreira da fotógrafa. Após a sua realização foram adquiridas 393 fotografias da autora, que passaram a integrar o acervo da Coordenadoria de Fotografia Contemporânea do IMS. O conjunto foi organizado acompanhando a divisão temática que recebeu na exposição, por exemplo: “Famílias Brasileiras”, “Histórias Reais”, “Cidade Gráfica”, entre outras.

Ao contrário da Coleção Martha e Erico Stickel, o conjunto pode ser considerado como parte do arquivo de Claudia Andujar e não como uma coleção. De acordo com o site do IMS:

Assim como a exposição, a publicação lança nova luz sobre a trajetória da fotógrafa ao apresentar trabalhos pouco conhecidos da primeira parte de sua carreira, anterior ao seu envolvimento com os índios Yanomami. São reportagens fotográficas e ensaios pessoais que incluem desde os registros documentais em preto e branco até a experimentação gráfica colorida do final dos anos 1960 e começo dos anos 1970.[...] O núcleo “Famílias brasileiras” apresenta um

¹⁴ Disponível em: <https://ims.com.br/titular-colecao/claudia-andujar>.

dos primeiros trabalhos de fôlego feitos por Andujar no Brasil. Entre 1962 e 1964, a fotógrafa registrou o cotidiano de quatro famílias de contextos muito distintos: uma família baiana dona de uma próspera fazenda de cacau, uma família da classe média paulistana, uma família de pescadores caiçaras isolada em uma praia de Ubatuba (SP) e uma família religiosa do interior mineiro.[...] O núcleo “Histórias reais” é formado por reportagens desenvolvidas pela fotógrafa para a revista Realidade, onde trabalhou de 1966 a 1971.[...] Para a revista Realidade, Andujar fotografou as polêmicas operações do médico e cirurgião espiritual Zé Arigó, em Congonhas do Campo (MG); a intensa atividade de uma parteira na pacata cidade de Bento Gonçalves (RS); a situação dos pacientes do Hospital Psiquiátrico do Juqueri, em São Paulo; uma sessão de psicodrama; e o famoso “trem baiano”, que levava imigrantes desempregados em São Paulo de volta a seus estados natais. Ainda fazem parte do núcleo uma série sobre relacionamentos homossexuais e um ensaio sobre a natureza dos pesadelos. O núcleo “Cidade gráfica” é formado por ensaios experimentais que Cláudia desenvolveu em São Paulo a partir de seu interesse pela cidade e pelo corpo humano. Estão nesse núcleo a série Rua Direita, os nus da série A Sônia, fotos aéreas tiradas com filme infravermelho e sobreposições de cenas urbanas. (ABAJUR, 2015).

De forma breve, a citação explica quais foram as atividades que geraram a produção fotográfica realizada por Cláudia Andujar para algumas das divisões temáticas escolhidas para exposição e, posteriormente, para seu arquivo no IMS. Isso se justifica porque o Princípio da Proveniência foi respeitado, foi identificada a organicidade entre os documentos, assim como a natureza de sua produção. O Princípio da Proveniência tem como objetivo manter a individualidade dos documentos produzidos por uma instituição ou pessoa, ou seja, não misturar documentos de origens diversas. Este princípio também é o responsável pela organicidade, “[...] qualidade segundo a qual os arquivos refletem a estrutura, funções e atividades da entidade acumuladora em suas relações internas e externas.” (CAMARGO, BELLOTTO, 2012, p. 65). O que também podemos afirmar, uma vez que o que levou Cláudia Andujar a realizar seus registros fotográficos foram

atividades ou trabalhos, tais como: o cotidiano de famílias, reportagens para a revista Realidade e ensaios experimentais.

Oliveira (2012) elaborou três perguntas que ajudam a identificar se o conjunto a ser organizado é um arquivo ou coleção: “a) Quem é o produtor do arquivo? b) Existe relação orgânica entre os documentos? E, se existe, a mesma é perceptível?” (OLIVEIRA, 2012, p. 36). As respostas são: a) - Cláudia Andujar; b) sim; e, c) sim. Por estes critérios, podemos afirmar que o conjunto de imagens adquirido de Claudia Andujar faz parte de um arquivo. Apesar desta afirmação, reforçamos que a pesquisa documental e o estudo da biografia da produtora são de suma importância para a classificação do conjunto como um arquivo ou coleção.

Da Coordenadoria de Música trazemos um exemplo diferente dos anteriores. Em 2015 foi adquirido por compra parte do arquivo Nirez. Jornalista, colecionador e pesquisador, Miguel Ângelo de Azevedo, conhecido como Nirez, nasceu em 1934, na cidade de Fortaleza. Seu pai, Otacílio Ferreira de Azevedo, incentivou o colecionismo de Nirez.

Em 1958, começou a formar, em sua própria casa, uma espécie de museu da imagem e do som, juntando discos (especialmente os de 78 rotações), livros, revistas, fotografias, aparelhos sonoros, máquinas de registros de imagens, projetores, rótulos, figurinhas etc. Passou a gravar depoimentos de personalidades diversas, divulgando-os através dos jornais e das emissoras de rádio¹⁵.

No ano de 2002 o arquivo Nirez ganhou o concurso da Petrobrás “Meio Século de MPB – Disco de Cera”, que consistiu na digitalização de todo o seu acervo de discos de cera (78 rpm), cerca de 22 mil exemplares, e na sua disponibilização na Internet. A aquisição realizada pelo IMS contempla a versão digital dos discos de 78 rotações deste arquivo, 40 mil gravações, bem como o seu banco de dados¹⁶. Este conteúdo está disponível no site <https://discografiabrasileira.com.br/>.

¹⁵ Disponível em: <https://ims.com.br/titular-colecao/nirez/>.

¹⁶ Disponível em: <https://ims.com.br/titular-colecao/nirez/>.

No menu do site Discografia Brasileira, na opção “sobre este site”, o projeto é apresentado da seguinte forma:

O site Discografia Brasileira é um projeto há muito acalentado pelo Instituto Moreira Salles, que agora torna-se realidade. Com ele o IMS reafirma o compromisso de compartilhar amplamente seu acervo fonográfico, atualizando permanentemente a base de dados com novas descobertas e aquisições.¹⁷.

Outras opções do menu do site são: artistas, composição, fonograma, gravadora, playlist e posts. Cada opção corresponde a um número diferente de itens: artistas, 25.687; composição, 55.798; fonograma, 63.324; gravadora, 348; playlist, 11; e, posts, 48. Estas opções classificam as obras, com o objetivo de organizar as informações disponibilizadas e de facilitar a busca e a recuperação dos fonogramas. No entanto, ao consultar o site não temos a informação sobre quem é o titular do arquivo ou coleção em questão. A tese de Adriana Carvalho Kayoma, defendida em 2013, trata da importância de se contextualizar os documentos, indicar a qual arquivo ou coleção pertencem. Segundo Kayoma (2013, p. 140):

A exibição de documentos retirados de seu contexto de produção e expostos como peças únicas, também monumentaliza esses registros, impedindo que os leitores teçam relações discursivas entre estes e outros documentos da mesma série, ou entre séries do mesmo fundo.

Assim, o site Discografia Brasileira disponibiliza informações sobre músicos, compositores e intérpretes, mas não informa quais arquivos e coleções foram escolhidos para constituir seu acervo, o que dificulta pesquisas mais aprofundadas sobre as trajetórias de acumulação e colecionismo.

A Coordenadoria de Gestão de Acervo, em 2019, adquiriu por doação o arquivo Eduardo Coutinho. Coutinho nasceu em 1933, na cidade de São Paulo. Aos 19 anos ingressou na Universidade de São Paulo (USP),

para cursar Direito, porém não concluiu o curso, tornando-se roteirista e cineasta documentarista. Em 1999, em parceria com a produtora VídeoFilmes foram produzidos os seguintes longas: Edifício Máster (2002), Peões (2004), O Fim e o Princípio (2005), Jogo de Cena (2007), Moscou (2009), Um Dia na Vida (2010), Canções (2011) e Últimas Conversas (2015, póstumo).

Seu arquivo é composto por aproximadamente 1800 itens: 802 documentos textuais; 473 documentos fotográficos; 470 documentos audiovisuais (fitas e rolos de filme); e, 22 objetos. Ao chegar ao IMS, foi observado que a organização escolhida pelo Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP), doador do arquivo, foi por título dos filmes produzidos, projetos não iniciados, prêmios e documentos produzidos em sua fase escolar. Ao chegar ao IMS, foi realizada uma identificação documental, mantendo a ordem na qual o arquivo foi entregue, e elaborado um arranjo funcional. O uso de um modelo funcional, conforme Camargo e Goulart (2007) “[...] além de ser imperativo, demanda a identificação das atividades imediatamente responsáveis pelos documentos, patamar em que, [...], é possível evitar a polissemia das grandes categorias classificatórias.” (CAMARGO; GOULART, 2007, p. 23-24). O arquivo Eduardo Coutinho foi o primeiro arquivo pessoal tratado pela equipe da Coordenadoria de Gestão de Acervo e seu arranjo espelha as atividades do seu produtor, o que vai ao encontro do proposto pelo MUDA.

De maneira muito breve, a proposta desta seção foi apresentar, dentre os mais de 275 arquivos e coleções¹⁸ que o IMS custódia, os diferentes contextos de aquisição e tratamento de seu acervo. O reconhecimento desta variedade foi o ponto de partida para o desenvolvimento de um modelo de descrição unificado, que mantivesse os campos já utilizados pelas coordenadorias e que, ao mesmo tempo, acrescentasse campos novos, no intuito de facilitar a identificação do contexto de produção dos conjuntos documentais.

¹⁸ Informação registrada na ata da reunião do Conselho de Acervos ocorrida em 25 de junho de 2020.

MUDA: MODELO UNIFICADO DE DESCRIÇÃO DO ACERVO IMS

Como vimos anteriormente, o acervo IMS é composto por arquivos e coleções, com uma grande variedade de gêneros e suportes. Sua gestão é descentralizada, na forma de coordenadorias, que fizeram escolhas distintas de organização e catalogação. A proposta de um modelo unificado de descrição (MUDA) surge em 2017, ano de criação da Coordenadoria de Gestão de Acervo.

As coordenadorias de acervo do IMS refletem linhas de colecionismo específicas. Em um panorama geral: a Coordenadoria de Fotografia reúne arquivos ou coleções de fotografos; a de Literatura documentos textuais; a de Música partituras e discos; e a de Iconografia desenhos, gravuras e pinturas. Contudo, isso não quer dizer que não existam documentos textuais na Fotografia e Iconografia, fotografias na Literatura, cadernos e desenhos na Música. Assim, todas as coordenadorias acabam por ter os mesmos gêneros documentais em seus arquivos e coleções, em menor ou maior número. O que reforça a ideia de tratamentos de catalogação semelhantes e não mais distintos.

Em 2008, o software Cumulus, da empresa alemã Canto, foi adquirido com a finalidade de catalogar, gerenciar e dar acesso ao acervo IMS. Inicialmente ele foi utilizado pela Coordenadoria de Fotografia, que elaborou um modelo de catalogação voltado para fotografias. Em 2010 foi obtida uma versão atualizada do Cumulus e dois anos depois as demais coordenadorias de acervo também adotaram a ferramenta, mas mantiveram seus modelos de catalogação de maneira independente. O que futuramente trouxe implicações com relação ao compartilhamento de dados e sua disponibilização on-line. Trabalhar informações de maneira integrada é um grande desafio para o IMS e para todas as instituições memoriais.

Mediante isto, em 2020, o trabalho de desenvolvimento do MUDA foi retomado e se encontra em fase de desenvolvimento. Para tal, entre outras referências, foram utilizadas a Norma Brasileira de descrição Arquivística (2006), a Norma Geral Internacional de Descrição Arquivística (2000) e a tese apresentada por Oliveira (2010).

O trabalho de estudo e elaboração do MUDA pode ser dividido em seis fases:

1. Entre 2017 e 2018 - elaboração de uma ampla planilha de referência, inicialmente composta por sete grandes¹⁹ áreas e sessenta e nove campos, com a possibilidade de estabelecimento de equivalências com os modelos de catalogação vigentes, ou, de adoção de novos campos. Esta fase foi interrompida em 2018 e retomada em 2020;
2. 2020 - identificar e compreender as funções e usos dos campos que compõe os modelos de catalogação utilizados pelas coordenadorias de acervo. Foram reunidos campos com funções similares e identificados os que não possuíam equivalência para que fossem incorporados ao MUDA;
3. 2020 (em andamento) - elaboração da primeira versão do MUDA, com a realização de testes de aplicabilidade ao banco de dados Cumulus, realizando compilações e revisões de listas de campos controlados, como Autoria, Localidade e Técnica, entre outros;
4. 2020 (a ser realizada) – introduzir no MUDA campos de conservação, com o apoio do Núcleo de Preservação e Conservação de Acervo, e campos referentes a digitalização do acervo, também com o apoio do Núcleo Digital;
5. 2020 (a ser realizada) – incorporação do MUDA de maneira integral por todas as coordenadorias de acervo;
6. 2020 (a ser realizada) – definição de um modelo mínimo de campos para disponibilização on-line a partir do MUDA.

Paralelamente ao trabalho de desenvolvimento do MUDA, foi formado um grupo de trabalho para pesquisar novas possibilidades de bancos de dados, para uma eventual atualização/substituição do Cumulus,

¹⁹ As sete grandes áreas são: Descrição do documento/obra; Condições de acesso e uso; Fontes relacionadas; Local de armazenamento; Mídias; Gestão de direitos, Acesso e manuseio e Log.

pois ele não permite uma descrição multinível integrada. De acordo com a Norma Brasileira de descrição Arquivística, a descrição multinível tem as seguintes características:

Descrição do geral para o particular – com o objetivo de representar o contexto e a estrutura hierárquica do fundo e suas partes componentes; Informação relevante para o nível de descrição – com o objetivo de representar com rigor o contexto e o conteúdo da unidade de descrição; Relação entre descrições – com o objetivo de explicitar a posição da unidade de descrição na hierarquia; Não repetição da informação – com o objetivo de evitar redundância de informação em descrições hierarquicamente relacionadas. (CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS, 2006, p. 10 -11).

Com a elaboração do MUDA, reflexões sobre o contexto de produção documental e sobre sua forma de representação ganharam espaço e com isso entendemos que uma descrição multinível seria mais adequada para um entendimento mais amplo dos arquivos e coleções do acervo IMS. Assim, apresentamos abaixo a estrutura preliminar do MUDA.

Tabela 1: Estrutura do MUDA organizado em nove áreas

Área	Função	Quantidade de Campos
1 - Área de Identificação e Contexto	Apresentar o arquivo ou a coleção a ser descrita e contextualizar a sua produção.	18
2 - Área de Conteúdo	Descrever os dados dos documentos que integram o arquivo ou a coleção.	46
3 - Condição de Acesso	Estabelecer as condições de acesso e manuseio dos arquivos e coleções.	4
4 - Fontes Relacionadas	Informar as fontes de pesquisa utilizadas para a organização do arquivo ou coleção e estabelecer relações com outros conjuntos documentais.	7
5 - Local de Armazenamento	Indicar o local de guarda do arquivo ou coleção.	1

6 - Mídias	Informar dados do arquivo nativo digital ou da sua versão digitalizada.	A definir
7 - Gestão de direitos	Gerenciar os arquivos e coleções desde a aquisição até a disponibilização on-line.	9
8 - Conservação	Identificar e registrar informações referentes a conservação dos arquivos e coleções	A definir
9 - Log	Registrar o responsável pela descrição e a data de sua realização.	2

Fonte: Elaboração própria

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante o processo de estabelecimento de nomenclaturas de campos e de suas funcionalidades, percebemos que campos com nomenclaturas iguais, ou similares, algumas vezes possuíam usos distintos, uma vez que todas as coordenadorias já tinham modelos de catalogação estruturados e em uso. Também vimos que alguns campos com nomes e funções iguais divergiam no formato de preenchimento e apresentação, por exemplo, o campo “Autoria” apresentava o formato de lista controlada em uma coordenadoria e o de texto livre em outra. Este tipo de desafio fez com que o departamento de Tecnologia da Informação do IMS fosse envolvido no processo de implementação do MUDA, levando o debate do nível teórico para o técnico.

Percebemos também que o sucesso da implantação do MUDA depende de uma mudança de cultura da instituição como um todo, em um cenário no qual as coordenadorias de acervo são independentes, mas com um acervo que deve ser apresentado de modo unificado. É preciso ter em conta que o grande crescimento do acervo IMS nos últimos anos gerou a necessidade de revisão e atualização de práticas. O que nos leva, mais uma vez, a reforçar o argumento de que a padronização de procedimentos, a elaboração de instrumentos de pesquisas (listas controladas, inventários, guia de fundos), a manutenção de um corpo técnico qualificado, assim como, uma biblioteca de referência acessível, são fundamentais também para a implementação do MUDA.

Defendemos um modelo único de catalogação, no qual as fotografias devem ser descritas e catalogadas conjuntamente com outras espécies documentais. Vale ressaltar que campos que contemplem informações específicas devem ser mantidos e que adaptações nos modelos de catalogação já existentes não devem ser a solução para a descrição das fotografias. Os benefícios do tratamento unificado do acervo podem ser muitos: extração de dados estatísticos, como o número de mulheres e de homens presentes no acervo, como autores de obras e titulares de arquivos e coleções; datas de produção das obras; histórico de exposições, materiais empregados; circuito de relações entre produtores e colecionadores; locais de produção e de difusão das obras; entre outros. A partir de uma visão mais abrangente do acervo é possível também identificar lacunas e com isso estimular políticas de aquisição, empréstimo e circulação de obras.

Quando padronizamos procedimentos, temos como consequência uma melhor visualização de todos os conjuntos existentes no acervo. É importante envolver o corpo técnico da instituição e o público que consulta seu acervo, com o propósito de fazer com que se sintam parte dos processos que levam a disseminação da informação, por meio de repositórios digitais on-line, de sites com informação mediada, de exposições, livros, debates e de eventos, entre outras tantas possibilidades.

REFERÊNCIAS

- ABAJUR, Claudia. **Claudia Andujar**: no lugar do outro. Rio de Janeiro, IMS, 2015. Disponível em: <https://ims.com.br/publicacao/livro-catalogo-claudia-andujar-no-lugar-do-outro/>. Acesso em: 20 jul. 2021.
- BARROS, Bárbara Moreira Silva de. “**Escritas de si**” ou “**Provas de mim**”? A busca por respostas por meio do princípio da ordem original em arquivos de pessoas de escritoras. 149 f. Dissertação (Mestrado em Memória e Acervos) - Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2019.
- CAMARGO, Ana Maria de Almeida. Arquivos pessoais: uma proposta de descrição. **Arquivo**: Boletim histórico e informativo, São Paulo, v. 9, n. 1, p. 21-24, jan./jul. 1998.
- CAMARGO, Ana Maria de Almeida; GOULART, Silvana. **Tempo e circunstância**: a abordagem contextual dos arquivos pessoais: procedimentos metodológicos adotados na organização dos documentos de Fernando Henrique Cardoso. São Paulo: Instituto Fernando Henrique Cardoso, 2007.

- CAMARGO, Ana Maria de Almeida; BELLOTTO, Heloísa L. **Dicionário de Terminologia Arquivística**. São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo, 2012.
- CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS (BRASIL). **Norma Brasileira de Descrição arquivística** (NOBRADE). Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2006.
- CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS (BRASIL). **ISAD(G): Norma geral internacional de descrição arquivística: segunda edição**, adotada pelo Comitê de Normas de Descrição, Estocolmo, Suécia, 19-22 de setembro de 1999, versão final aprovada pelo CIA. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2000.
- LINS, Adriana Teixeira Estellita; TEIXEIRA, Elizabeth Pessoa; BORGES, Flavia Fabbriziani. **Plano Museológico Instituto Moreira Salles da Universidade Candido Mendes**. 2016. 128 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Pós-Graduação MBA em Gestão de Museus) - Programa de Estudos Culturais e Sociais, Rio de Janeiro, 2016.
- MACÊDO, Patrícia Ladeira Penna. **Um estudo sobre o princípio da ordem original em arquivos pessoais**. 2018. 233f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.
- NASCIMENTO, João Gabriel Guerreiro Rangel do. **Uma análise sobre a elaboração de arranjos documentais em coleções pessoais tomando como caso as coleções Lucia Sanson e Família Barbosa de Oliveira da Fundação Casa de Rui Barbosa**. 2018. 91 f. Dissertação (Mestrado em Memória e Acervos) - Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2018.
- OLIVEIRA, Lucia Maria Velloso. **Descrição e Pesquisa: reflexões em torno dos arquivos pessoais**. Rio de Janeiro: Móbile, 2012.
- OLIVEIRA, Lucia Maria Velloso. **Modelagens e status científicos da descrição arquivística no campo dos arquivos pessoais**. Universidade de São Paulo. 2010. 188 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2010.
- SANTOS, Paulo Roberto Elian dos. **Arquivos de cientistas: gênese documental e procedimentos de organização**. São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo, 2012.
- KAYOMA, Adriana Carvalho. **Arquivos online: práticas de memória, de ensino de história e de educação das sensibilidades**. Universidade Estadual de Campinas, 2013. 404 f. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, 2013.
- ZANATTA, Roberta Mociaro. **O legado histórico nacional – memória, difusão e acesso: o caso da Brasileira Fotográfica**. Rio de Janeiro, 2019, 190 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Faculdade de Ciências Sociais, Rio de Janeiro, 2019.

FOTOGRAFIA DIGITAL: MELHORES PRÁTICAS E FLUXOS, UMA ABORDAGEM HISTÓRICA

*Marcos ISSA*¹

INTRODUÇÃO

A primeira fotografia digital nasceu nos laboratórios da Kodak em 1975, era uma câmera de 0,1 megapixel. A partir daí iniciou-se uma revolução na indústria fotográfica. Atualmente, em cerca de dois minutos, são feitas mais fotos que em todo século XX!

Esse crescimento foi exponencial, mas começou lentamente. O primeiro celular com câmera chegou ao mercado em 2001, fabricado pela Sharp, com 0,11 megapixels. Embora as primeiras câmeras digitais profissionais existissem desde os primeiros anos da década de 1990, elas custavam mais de US\$ 30 mil, eram quase experimentais. A explosão digital se deu na virada do milênio, quando as câmeras passaram a ser acessíveis a fotógrafos amadores e profissionais.

¹ Fotojornalista, graduado em Biblioteconomia e Ciências da Informação (FESPSP, 2016). Trabalhou nos Jornais O Dia e O Globo, de 1988 a 1995, quando fundou a Agência Argosfoto, atuando como fotógrafo editorial e institucional para diversas empresas. É editor do Banco de Imagens Argosfoto, junto à sócia Adri Felden, além de professor de fotografia digital, especializado no fluxo de trabalho digital.

Os primeiros anos, no entanto, foram anos de deslumbramento tecnológico. A “câmera que não usa filme” dava a ilusão de custos menores: podíamos fotografar sem contabilizar os fotogramas gastos nas películas. Levamos algum tempo para cair na real: custos de informática, obsolescência tecnológica, problemas de guarda e recuperação de arquivos, controle de cores e tons, entre outros. Os fotógrafos mais antenados já procuravam respostas.

Em 2004, surgiu o UPDIG (*Universal Photographic Digital Image Guideline*). Um guia para fotografia digital, criado pelas maiores associações de fotógrafos, junto à indústria fotográfica e gráfica, para orientar os envolvidos na cadeia da produção de imagens digitais. Nessa época, eu já fazia fotografias digitais há cinco anos. Precisávamos aprender a trocar pneu com o carro andando.

Notem que o Photoshop, tão famoso, já existia dez anos antes da popularização das câmeras digitais. O Photoshop nasceu nas mãos dos irmãos Thomas e John Knoll. Era um programa que acompanhava um escâner, da Barneyscan. Foi adquirido pela Adobe em 1988 e lançado comercialmente em 1990. No ano seguinte, a Adobe inseriu metadados embutidos nas imagens digitais. Isso foi fundamental para a organização digital.

BOAS PRÁTICAS

Na virada do milênio, as câmeras digitais passaram a figurar nas nossas listas de desejos e o mercado explodiu. De repente, não tínhamos mais que escolher entre filmes com 12, 24 ou 36 poses: usávamos cartões de memória com 2, 4, 8, 16 ou 32 MB (sim, megabyte, não gigabyte como hoje) que comportavam centenas de fotos e eram reutilizáveis. Nunca mais gastar dinheiro com filmes! As pessoas demoraram a entender que os custos são muito maiores agora: a câmera, o computador, softwares e mídias, que além de caros, tornam-se rapidamente obsoletos.

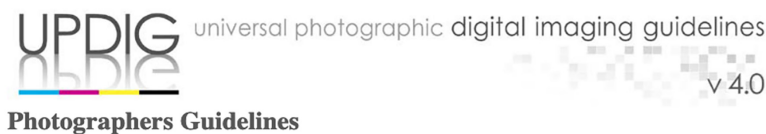
Começamos a fotografar freneticamente, sem muitas preocupações. E a conta logo chegou. O que fazer para guardar tantas fotos? Que mídia usar? Como organizar as fotos? Que formatos de arquivo? Mil perguntas

que deixamos de responder... E seguimos fotografando, acumulando. Os problemas? Resolveremos depois, há de haver solução!

Porém, algumas perguntas que fazíamos há vinte anos continuam sem respostas. Até hoje não existe uma mídia de guarda durável e confiável. E seguimos em frente, aguardando solução.

Os primeiros anos da fotografia digital foram um “salve-se quem puder”. Não havia guias de boas práticas, livros ou manuais. Estávamos todos aprendendo. Para David Riecks (2015), que em 2003 assumiu a presidência do comitê Digital Photography Standards and Practices, criado pela American Society of Media Photographers, naquela transição tecnológica, o objetivo era buscar padrões, consensos com a indústria fotográfica. Diversas associações de fotógrafos que conversavam entre si criaram um grupo de trabalho e, em outubro de 2004, encontraram-se em Nova Iorque. Definiram os objetivos e as etapas de ações. Surgia ali o *Professional Photographers Digital Image Submission Guidelines*, rebatizado em seguida como *Universal Photographic Digital Imaging Guidelines*, ou UPDIG, o primeiro grande marco para enfrentar os desafios da fotografia digital. Durante um ano, pesquisaram e trocaram informações através de grupos de discussões eletrônicas, desenvolvendo os conteúdos que resultaram na versão 1.0 do UPDIG, em 2005.

Figura 1: UPDIG *Image Receivers Guidelines* v4.0



Fonte: UPDIG.org

Diversas associações, de várias partes do mundo, ajudaram a construir o primeiro guia para fotografia digital, orientando fotógrafos e demais envolvidos na cadeia de produção. Quando surge o UPDIG, a fotografia digital já não era uma criança. Milhares de fotos já haviam sido produzidas e precisavam ser organizadas.

O trabalho do UPDIG era informal, feito sem apoio financeiro, por necessidade. Em 2007, a poderosa Library of Congress, nos EUA, resolveu investir em boas práticas para fotografia digital. Para isso, criou, junto à American Society of Media Photographers (ASMP), o dpBestflow (www.dpbestflow.org), que se tornou “bíblia” de melhores práticas e fluxo de trabalho em fotografia digital.

Figura 2: Testeira do *site* dpBestflow.org



Fonte: Bestflow.org

Entretanto, o financiamento acabou após duas rodadas de criação de conteúdo. No momento, não há ninguém que tenha experiência, financiamento e conhecimento para mantê-lo funcionando (KROGH, 2021).

METADADOS

Os principais esquemas de metadados utilizados em fotografias são IPTC-IIM, EXIF e XMP. Inicialmente, foi introduzido o IPTC (International Press Telecommunication Council), um padrão de identificação de conteúdos jornalísticos, existente desde meados da década de 1970. Um cabeçalho de texto foi simplesmente embutido, com a ficha de identificação IPTC, dentro de arquivos de imagens. Assim, as imagens digitalizadas (através de escâneres) ou produzidas pelas câmeras digitais que surgiam, poderiam carregar informações descritivas, administrativas, de direitos autorais e de propriedade. Todo arquivo JPEG, TIFF, PSD, RAW etc, carrega uma ficha IPTC aguardando para ser preenchida.

O IPTC é o padrão utilizado para descrever fotografias. Além dele, outros dois esquemas de metadados foram inserido nas imagens, EXIF e

XMP. O EXIF (*Exchangeable Image File Format*), nós não preenchemos, contém informações técnicas do arquivo, inseridas automaticamente pelas câmeras: modelo, número de série, ISO, velocidade do obturador, abertura da lente, data, hora etc. O XMP é uma plataforma criada pela Adobe, inserida em fotografias e PDFs. “É uma linguagem de marcação, baseada em RDF, para gravação e incorporação de metadados em ativos digitais.” (BACA et al., 2008).

O XMP é uma plataforma que abriga outros esquemas de metadados, facilitando sua leitura e gerenciamento. Abriga IPTC Core & Extension, Plus e Dublin Core. Existe interoperabilidade entre alguns campos IPTC e Dublin Core, um esquema bastante utilizado em bibliotecas e museus.

Os metadados podem (e devem) estar embutidos nas fotografias, passando a fazer parte dos arquivos. Podem estar em uma base de dados externa e podem, ainda, estar em um arquivo anexado ou embutido, o XMP. Quando os metadados são embutidos na fotografia, as informações passam a fazer parte do arquivo, viajando com eles. Isso é uma vantagem em relação aos metadados inseridos prioritariamente em base de dados.

O FLUXO DIGITAL

“Você aperta o botão, nós fazemos o resto”, esse foi o slogan criado em 1888 por George Eastman, para a revolucionária câmera Kodak com filme de rolo. Paradoxalmente, com a chegada das câmeras digitais esse fluxo ficou um pouco mais complicado. Baixar as fotos do cartão de memória para o computador, em vez de enviar filme para o laboratório. Renomear arquivos, inserir metadados, criar cópia de segurança, editar e revelar as fotos. Era comum, no início dos anos 2000, usarmos diversos aplicativos, um para cada função: baixar as fotos e fazer segunda cópia em outro HD, já inserindo metadados e renomeando, outro para visualizar as imagens e fazer a seleção, mais um para revelar e outro ainda para apresentá-las... Um verdadeiro Frankenstein.

Photoshop era sinônimo de fotografia nos primeiros anos da era digital. Como mencionado anteriormente, foi um aplicativo criado para

acompanhar escâner e não para um fluxo com câmeras, que produzem centenas ou milhares de fotos. Mas foi – até o surgimento do Aperture, da Apple (2005) e o Lightroom, da Adobe (2006) – o principal aplicativo usado para revelar nossas fotos.

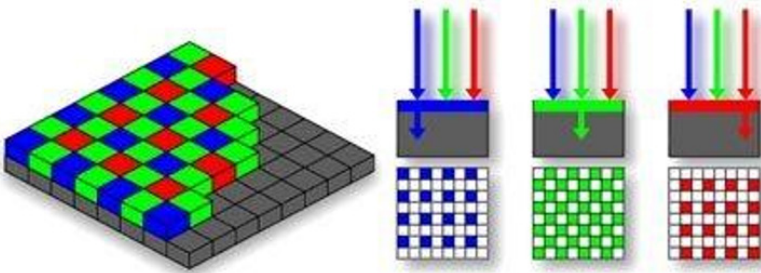
O fluxo de trabalho moderno, pensado para fotografia digital, surgiu com esses aplicativos. O pioneiro Aperture, que só funcionava em computadores da Apple, acabou não vingando. O Lightroom é hoje o mais usado, embora tenham surgido outras opções no mercado. São aplicativos que, através de módulos interligados, cobrem quase toda necessidade do fluxo de trabalho do fotógrafo digital. Esses softwares são chamados de editores de imagens paramétricos, pois registram conjuntos de instruções e parâmetros, não alterando o arquivo original e sendo, portanto, aplicativos não destrutivos.

O bibliotecário, ou o profissional da informação que lida com acervos de fotografia digital, precisa entender o que é uma imagem digital: como se forma, como se produz, tipos de arquivos e os diferentes fluxos de criação e desenvolvimento. O que chega às suas mãos costuma ser o produto final, mas os caminhos e escolhas, desde a criação digital, são fundamentais para preservação da informação. O fotógrafo, por sua vez, precisa entender a importância de embutir informações corretas nos arquivos de imagens. Preservar é trabalho de equipe: quanto mais trocas houver, mais chances de permanência.

O FORMATO RAW

Toda foto digital precisa ser revelada, os dados capturados através do sensor da câmera não são uma fotografia ainda. Os sensores das câmeras e celulares, enxergam apenas uma camada de informação, numa espécie de mosaico. Um arquivo primário, cru (RAW), que precisa ser decomposto e transformado em três camadas – vermelho, verde e azul (RGB- Red, Green e Blue) –, em um processo de interpolação para preencher os espaços em branco.

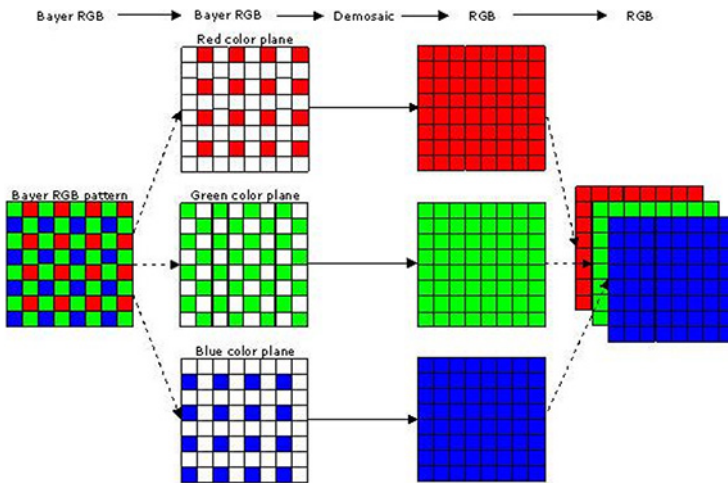
Figura 3: Arranjo de Bayer



Fonte: Adaptado de Bayer filter (2021)

Essa conversão, ou revelação, pode ser feita automaticamente, através de softwares embutidos nas câmeras ou celulares, ou então, feita com o controle do usuário, em um fluxo de trabalho profissional, salvando o arquivo matriz RAW, que será preservado mesmo após a conversão, para um formato de imagem com os três canais RGB. O processamento irá definir como será a imagem derivada final.

Figura 4: Imagem RAW e RGB



Fonte: Maccaferri (2005).

O popular, no entanto, é deixar que a própria câmera faça essa conversão e nos entregue uma imagem convertida no formato JPEG e, portanto, um arquivo secundário, criado a partir dos dados originais capturados pelo sensor. Além de ser secundário, JPEG é um formato compactado com perdas. Parte dos problemas atuais começam no instante em que a foto é feita, e continuam através de um fluxo de trabalho equivocado em várias etapas. Muitas vezes começamos a trabalhar a partir de um arquivo secundário JPEG.

Qual a grande vantagem do arquivo RAW? É um arquivo de dados que dá origem às fotografias digitais. Uma matriz com muita informação. O arquivo RAW tem a profundidade de bits muito maior que uma imagem JPEG, que tem apenas 8 bits, ou seja, $2^8 = 256$ tons por canal, contra 12 ou 14 bits dos arquivos RAW. 14 bits correspondem a 16.384 tons para cada um dos canais RGB. Essa diferença enorme tem influência na qualidade do arquivo de imagem. Mesmo que essa imagem venha a ser salva como JPEG, o fato da conversão ser feita com controle do fotógrafo e a matriz ser preservada faz toda diferença. Um arquivo TIFF pode ter até 16 bits por canal, mas ele também é um arquivo secundário, derivado do RAW, que sempre será matriz da foto nato-digital.

Obviamente não existe um único fluxo de trabalho correto, tudo depende das pretensões de uso das imagens criadas. Para cada necessidade, um fluxo. A seguir, será abordada a questão do fluxo de trabalho não destrutivo (onde sempre é possível voltar atrás), visando à preservação e a máxima qualidade das imagens.

FOTOGRAFANDO EM RAW

O primeiro passo em um fluxo de trabalho profissional é a escolha do equipamento e sua configuração. Nem toda câmera, e poucos celulares, salvam os arquivos no formato RAW. Trabalhos profissionais são feitos nesse formato primário, que contém a totalidade de dados captados pelo sensor. O processamento (ou revelação) controlado é a etapa seguinte.

Não existe o formato de arquivo com extensão “. RAW”, esse é o nome genérico dos arquivos crus, existem dezenas de formatos RAW, cada fabricante de equipamentos cria o seu. Exemplo, NEF (Nikon Electronic File), CR2 (Canon Raw Version 2), RAF (Fuji Raw Image file), ARW (Sony Digital Camera Image), ORF (Olympus Raw File), etc. Todos eles são formatos proprietários, ou seja, são patenteados e têm direitos controlados.

O formato DNG (Digital Negative), criado pela Adobe, embora patenteadado, é aberto, e pode ser usado sem custos. Fabricantes de câmeras como Leica, Samsung e Pentax utilizam esse formato, também usado por desenvolvedores de softwares, como Apple, Google ou mesmo concorrentes da Adobe em aplicativos de edição de imagens, como Capture One, ON1 Photo RAW, Luminar 4, ACDSsee, DxO PhotoLab, PhotoDirector Ultra, Aurora HD, Affinity Photo, Exposure X6, RawTherapee (*free*), AfterShot Pro ou Darktable (com código aberto, somente para Linux e Mac OS).

Um fluxo de trabalho com arquivos proprietários, fechados, cria uma dependência perigosa. Por isso acho bem interessante a ideia de converter os arquivos RAW proprietários em DNG, para guarda. Faço isso com todas as minhas fotos e elimino os arquivos proprietários após a conversão bem sucedida. A Adobe oferece o DNG Converter, gratuitamente, para isso. Costumo utilizar o Lightroom e faço a conversão já no momento em que importo as imagens do cartão. O arquivo proprietário sequer entra em meu HD.

LIGHTROOM

Lightroom (LR), ou o quarto claro, é um gracejo com o tradicional laboratório fotográfico, o quarto escuro – o *darkroom*. É um aplicativo criado pela Adobe, em 2007, para atender de forma completa o fluxo de trabalho digital, e vem sendo aprimorado desde então. Os softwares paramétricos não trabalham diretamente no arquivo original, mas com referências, modelos com as características do original. A primeira coisa necessária é importar o original, seja uma foto ainda no cartão de memória, ou uma imagem que já esteja salva em algum lugar. O programa então cataloga os originais, criando uma imagem similar, de referência. E vai

trabalhar sem alterar os originais, mexendo apenas com as referências e salvando os comandos feitos.

O programa cria um catálogo com as imagens que foram importadas. Mesmo que depois esses arquivos não estejam presentes (por exemplo, estejam em um HD externo desconectado), elas estarão visíveis no catálogo, que informa a localização dos originais. É bem interessante ter um catálogo com milhares de foto referenciadas e os originais guardados em mídias externas.

O LR trabalha com módulos integrados, sendo o primeiro deles a Biblioteca, seguido de Revelação, Mapa, Livro, Apresentação de Slides, Imprimir e Web. A biblioteca é onde você organiza suas fotos, escreve e lê metadados, classifica e faz buscas para encontrá-las. Chamo esse processo de edição. O segundo módulo é a Revelação, onde as alterações visuais são feitas (não gosto do termo “tratamento”, pois só fotos doentes precisam de tratamento. Todas precisam ser reveladas). Os demais módulos são para usos específicos, apenas os fundamentais serão abordados.

Uma das coisas que mais gosto no LR, para começarmos com o pé direito, é a janela de importação; especialmente quando se trata de fotos novas, ainda no cartão. Copiar do cartão em um HD, interno ou externo, é tarefa que muitos fazem manualmente. Com auxílio desse aplicativo, são diversas as vantagens:

- a. Copiar em dois HDs simultaneamente, sendo uma, cópia de segurança;
- b. Converter arquivos RAW em DNG na importação;
- c. Aplicar uma configuração de metadados (IPTC) predefinida;
- d. Aplicar uma configuração de revelação predefinida;
- e. Organizar em sub-pastas por data, automaticamente;
- f. Renomear os arquivos automaticamente, conforme modelo predefinido. Exemplo: faço uma predefinição para inserir ANO-MÊS-*Texto Personalizado*_Sufixo Numérico do Nome do Arquivo.

O ano e o mês são automaticamente inseridos pelo aplicativo, retirando essa informação do EXIF. Ex.: 2021-03-Issa_0974.dng.

Vale observar que a renomeação de arquivos é muito importante. Recomendo usar um modelo automatizado (vários programas fazem isso, inclusive o Lightroom) para que cada imagem receba identidade única, que nunca mais irá se repetir. Vejo muita gente usando o nome do arquivo para identificar o conteúdo da imagem. É uma boa maneira – de enlouquecer, não de identificar fotos.

Se o arquivo RAW é matriz, é o negativo digital, as derivadas terão o mesmo nome da matriz, mudando apenas a extensão do arquivo: 2021-03-Issa_0974.dng / 2021-03-Issa_0974.jpg.

A aplicação de metadados durante a importação deve ser refinada posteriormente no Módulo Biblioteca do programa. Se inserimos metadados gerais na importação, precisamos melhorar as informações, em lote ou individualmente, partindo do geral para o específico.

E depois de editadas na Biblioteca, as fotos serão reveladas no módulo Revelação, onde ajustes podem ser aplicados em toda imagem ou em áreas específicas.

DIGITALIZAÇÃO

O processo de digitalização com câmeras (*camera-scan*) é mais veloz do que com escâneres e o processo ganha mais velocidade ainda, quando utilizamos as ferramentas descritas acima, para copiar, renomear, inserir metadados e revelar. Melhor ainda se utilizarmos uma ferramenta de captura vinculada ou importação automática do Lightroom. Algumas câmeras podem se conectar ao aplicativo via cabo e todo processo, incluindo o instante do clique, pode ser feito através do programa. Se o modelo da câmera não for reconhecido pelo aplicativo, podemos combinar com algum programa de captura com *live-view* (em geral do fabricante da câmera) e integrar o fluxo de trabalho.

Quando estabelecemos um fluxo de trabalho eficiente, robusto e seguro, em que várias funções são automatizadas sem perder nada de qualidade, economizamos tempo. Em um trabalho grande, isso significa muito tempo, conseqüentemente, muito dinheiro. Em um processo de digitalização para o Museu Paulista, em 2012, que participei como consultor, foram feitas cerca de 30 mil fotos, com altíssima qualidade, em menos de quatro meses. E de lá para cá melhoraram os softwares e os fluxos.

Nenhum processo de digitalização é eficiente se não abarcar a gestão dos ativos digitais. Inserir metadados, criar identidade única, pensar a preservação digital e a difusão, tudo isso faz parte do processo.

PRESERVAÇÃO DIGITAL (CONCLUSÃO)

A fotografia digital começou a se popularizar na virada do milênio, há pouco mais de vinte anos. As boas práticas começaram a ser definidas apenas cinco anos depois, e ainda precisam ser aprimoradas e difundidas, não apenas entre fotógrafos, mas para todos os setores da cadeia, que precisam ter seus trabalhos integrados. O fotógrafo precisa entender de metadados e o bibliotecário de pixels. Os trabalhos se confundem, as responsabilidades são mútuas. E a preservação depende desse intercâmbio e de muito mais. A indústria ainda não oferece um armazenamento digital seguro e perene. Precisamos estar atentos, criar estratégias de sobrevivência, *frame a frame, bit a bit!* A preservação da memória visual desses primeiros anos do século XXI depende de tomarmos medidas rápidas. Fotografias digitais recentes talvez corram mais riscos do que as imagens físico-químicas dos séculos passados. E a melhor estratégia de preservação é estancar a sangria, cuidar do presente para então cuidar do passado. O formato digital exige atenção constante.

REFERÊNCIAS

- ADOBE. **XMP**: Extensible Metadata Platform. c2022. Disponível em: <https://www.adobe.com/products/xmp.html>. Acesso em: 11 mar. 2021.
- ADOBE EXPERIENCE LEAGUE. **Metadata schemas to define layout of metadata properties page in adobe experience manager assets**. Adobe Experience Manager Assets, 2020. Disponível em: <https://experienceleague.adobe.com/docs/experience-manager-65/assets/administer/metadata-schemas.html?lang=en#administerhttps://experienceleague.adobe.com/docs/experience-manager-65/assets/administer/metadata-schemas.html?lang=en#administer>. Acesso em: 12 mar. 2021.
- AMERICAN SOCIETY OF MEDIA PHOTOGRAPHERS. **Digital photography best practices and workflow**. dpBestflow. 2007. Disponível em: <http://www.dpbestflow.org>. Acesso em: 11 mar. 2021
- KROGH, Peter. **Updig and DpBestflow** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: marcos.issa@argosfoto.com.br. 17 fev. 2021.
- MACCAFERRI, Alberto. **DCRaw V.S. Camera Raw**. Photoactivity. 2005. Disponível em: <https://www.photoactivity.com/Pagine/Articoli/005DCRaw/DCRaw.asp>. Acesso em: 11 mar. 2021.
- UPDIG Photographers Guidelines: Metadata. [1991]. Disponível em: http://www.updig.org/guidelines/ph_metadata.html. Acesso em: 10 mar. 2021.
- RIECKS, David. **Updig and DpBestflow** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por marcos.issa@argosfoto.com.br em 17 fev. 2021.
- RIECKS, David (org.). **Stock Artists Alliance Photo Metadata Project**. Parceria com a Library of Congress. Photometadata.org, 2015. Disponível em: <https://www.photometadata.org/>. Acesso em: 10 mar. 2021.
- STOCK ARTISTS ALLIANCE (ed.). **SAA Photo Metadata Project**. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20130528075923/http://photometadata.org/META-Resources-metadata-types-standards-XMP>. Acesso em: 11 mar. 2021.
- BAYER FILTER. *In*: **WIKIPEDIA**: the free encyclopedia. [S. l.: s. n.], 2021. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Bayer_filter. Acesso em: 11 mar. 2021.

REFERÊNCIAS

- AMERICAN SOCIETY OF MEDIA PHOTOGRAPHERS. United States Library Of Congress. **RAW**. Philadelphia, 2015. Disponível em: <http://www.dpbestflow.org/node/634#anatomy-raw-file>. Acesso em: 10 mar. 2021.
- ANDERSON, Richard; KROGH, Peter. **File management Overview**: Catalog software. Philadelphia: AMERICAN SOCIETY OF MEDIA PHOTOGRAPHERS,

2015. Disponível em: <http://dpbestflow.org/file-management/file-management-overview#catalog>. Acesso em: 01 mar. 2021

FREMUTH, Hans. **The best history lesson on image metadata standards.** [2009]. Entrevistador: Vlad Georgescu. Disponível em: <http://www.organizepictures.com/2009/11/image-metadata-standards-history>. Acesso em: 10 mar. 2021

FREY, Franziska S.; REILLY, James M. **Digital Imaging for Photographic Collections.** Rocheste: Image Permanence Institute, 1999-2006. 52 p. Disponível em: https://www.ica.org/sites/default/files/WG_1999_PAAG-digital-imaging-for-photographic-collections_EN.pdf. Acesso em: 11 mar. 2021.

INTERNATIONAL PRESS TELECOMMUNICATIONS COUNCIL. **What is photo metadata?** London, 2015. Disponível em: <https://iptc.org/standards/photo-metadata/photo-metadata/>. Acesso em: 10 mar. 2021.

KROGH, Peter. **The DAM Book: Digital Asset Management for Photographers.** Sebastopol: O'reilly Media, 2006.

KROGH, Peter. **Non-Destructive Imaging: an evolution of Rendering Technology.** San Jose: Adobe Systems Incorporated, 2007. 19 p. Disponível em: https://www.basearts.com/curriculum/PDF/CameraRaw/non_destructive_imaging.pdf. Acesso em: 9 mar. 2021.

KROGH, Peter. **DpBestflow: Parametric Image Editing.** Philadelphia: AMERICAN SOCIETY OF MEDIA PHOTOGRAPHERS, 2015a. Disponível em: <http://dpbestflow.org/image-editing/catalog-pieware>. Acesso em: 10 mar. 2021.

KROGH, Peter. **DpBestflow: DNG.** American Society Of Media Photographers: Philadelphia: AMERICAN SOCIETY OF MEDIA PHOTOGRAPHERS, 2015b. Disponível em: <http://www.dpbestflow.org/DNG>. Acesso em: 5 out. 2020.

RIECKS, David. **The UPDIG History** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por marcos.issa@argosfoto.com.br em 24 maio 2015.

RUSSOTTI, Patricia; ANDERSON, Richard. **Digital Photography Best Practices and Workflow Handbook: a guide to staying ahead of the workflow curve.** new york: focal press, 2009.

WARDA, Jeffrey et. al. (ed.). **The AIC Guide to Digital Photography and Conservation Documentation.** 2. ed. Washington, Dc: AIC, 2011.

CRIAÇÃO E GERENCIAMENTO DE UM BANCO DE IMAGENS BRASILEIRAS, DO ANALÓGICO AO DIGITAL. UM RELATO SOBRE A PULSAR IMAGENS

*Laura Maria Del Mar LOURENÇO*¹

CRIAÇÃO DA EMPRESA

A Pulsar Imagens é um banco de imagens focado na documentação da realidade brasileira, feita através de fotos e vídeos, em todos os seus aspectos - economia, cultura, diversidade racial, ecologia, turismo, manifestações políticas, etc. Temos fotógrafos em quase todos os estados do país produzindo material constantemente e, dessa forma, alimentando nosso acervo com imagens atuais e de grande qualidade.

Atuamos como agentes do material produzido pelos autores. Nosso site faz a ponte entre os clientes e as imagens.

A empresa foi criada em 1991 e teve como sócios fundadores Delfim Martins, Juca Martins (ambos fotógrafos) e eu, bibliotecária formada pela Faculdade de Biblioteconomia da Fundação Escola de Sociologia e Política

¹ Bacharel em Biblioteconomia da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo Pulsar. Imagens LTDA.

<https://doi.org/10.36311/2022.978-65-5954-277-2.p311-324>

de SP. O acervo inicial se constituiu de parte do material fotográfico dos fotógrafos pertencentes à extinta Agência F4, grupo que se formou em 1979 e teve um papel importantíssimo no fotojornalismo brasileiro. Com sua dissolução, reunimos na Pulsar 70% do material fotográfico que haviam produzido até aquela data: fotos em preto/branco (negativos, cópias-contatos e ampliações) e slides. Algo em torno de 150.000 imagens.

Mantivemos na Pulsar a estrutura básica de organização do acervo que havia sido implantada na F4 e que estava atendendo às demandas de pesquisas. É importante ressaltar que neste momento não contávamos com computadores ou qualquer outra ferramenta para auxiliar na busca e recuperação das imagens, nem mesmo uma catalogação simplificada. O arranjo do acervo baseado no assunto principal das fotos foi fundamental para permitir o funcionamento da empresa. A busca se baseava em uma lógica de interpretação ou analogias entre o assunto que precisava ser ilustrado e a imagem que melhor o ilustrasse.

Esse arranjo funcionava em conformidade com as necessidades dos nossos principais clientes.

Esse acervo inicial era totalmente analógico. As ampliações fotográficas, negativos e slides ficavam armazenados em uma sala completamente vedada de luz e com controle de temperatura e umidade para manter a integridade física do material. As fotos saíam apenas quando solicitadas pelos clientes. Para isso eram reunidas em cartelas especiais, feitas de plástico com pH neutro, contadas e relacionadas em um termo de responsabilidade assinado pelo cliente e por nós. O transporte desses originais (entrega e retirada) era responsabilidade da Pulsar que, para isso, dispunha de um mensageiro / motoboy exclusivo para essa tarefa.

Existiam somente slides (diapositivos) e negativos originais que, uma vez enviados, ficavam indisponíveis para outros usos ou solicitações. O grande agravante era o tempo de devolução que chegava a durar mais de dois meses, apesar das cobranças que eram emitidas. Uma vez devolvidos o controle e reposição nas pastas do arquivo era uma tarefa gigantesca devido ao alto número de fotos.

Uma das piores consequências desse vai e vem de originais, com o manuseio incorreto por parte dos clientes e também das gráficas, para impressão, foram os danos irreparáveis e que só foram constatados no momento da digitalização do material.

Todo esse cuidado sempre foi necessário porque nosso trabalho de licenciamento sempre se baseou na Lei de Direitos Autorais e que, na condição de agentes dos autores, nos colocou na condição de responsáveis pela integridade do material que nos era entregue.

Sempre licenciamos baseados no Direito Controlado onde a imagem é cedida para um uso específico que deve ser informado no momento de sua autorização. Essas informações constam de um documento que indica a empresa que está pagando pela imagem, o uso que a foto terá, o tempo de uso permitido e acordado e o valor combinado.

A outra alternativa a esse licenciamento, chama-se *Royalty Free* e permite que uma foto seja paga uma vez e usada diversas vezes por esse cliente. Esse regime de licenciamento é usado principalmente pelos grandes bancos de imagens internacionais que possuem acervos de milhões de imagens, os preços são irrisórios e pagam centavos para seus autores.

MUDANÇA DO MODELO OPERACIONAL

Passados alguns anos de sua criação começaram a se instalar no Brasil os bancos de imagens estrangeiros, ávidos por entrar em um mercado que apresentava cifras de crescimento constantes. Esses bancos trouxeram não apenas suas imagens como também a tecnologia digital que dispunham em suas matrizes, para disponibilizar e comercializar suas fotos pela internet.

Diante dessa mudança total do cenário onde operava, decidiu-se pela digitalização de seu acervo analógico visando a disponibilização desse material on-line.

Os objetivos traçados visavam colocar a empresa em novos mercados, conquistar novos clientes e com isso aumentar seu faturamento. Outro ponto que se almejava era a redução do custo operacional da empresa considerando-se a automação das suas rotinas.

Foi necessário desenhar todo o fluxo de trabalho dessa imensa operação uma vez que contávamos com mais de 200 mil imagens no acervo. Com a orientação de um profissional da área de T.I. determinamos os tamanhos que seriam salvos os arquivos digitais e os padrões de tratamento dos arquivos. Outro ponto de grande importância foi a determinação dos dados a serem preenchidos nos metadados dos arquivos uma vez que a estrutura de busca do site se basearia nessas informações.

Contratou-se um fotógrafo profissional para fazer a edição do material a ser escaneado para que o conteúdo a ser disponibilizado no site fosse objetivo, abrangente, não repetitivo e sempre mantendo a excelência de qualidade das fotos que sempre buscamos oferecer.

Nesse momento havia duas equipes internas dedicadas a esse projeto. Uma delas voltada para a criação do site - arquitetura da informação, determinação de padrões digitais, relevância das informações. O outro voltado para a edição, escaneamento, tratamento e preenchimento de metadados. A coordenação do projeto foi fundamental para a obtenção de um bom resultado.

MIGRAÇÃO PARA A INTERNET

Por volta de 1998 é criado o primeiro site da empresa, basicamente um portfólio on-line, sem busca nem acesso às imagens. E em torno do ano 2.000 foi lançado um site mais completo, com busca de imagens e uma base de dados com 100.000 fotos.

Tornar a empresa totalmente on-line foi uma decisão que mudou completamente os rumos de sua operação. O que se buscava era tornar o retorno das buscas por imagens possível para qualquer usuário, sem necessidade de cadastro prévio e com uma alta taxa de assertividade e rapidez para o cliente. Buscava-se também tornar o acervo disponível em qualquer lugar do país ou de outros países ampliando suas possibilidades de vendas.

Gradualmente, com o trabalho de catalogação e indexação de duas bibliotecárias, fomos alimentando nossa base de dados e quando atingimos um volume substancial de material lançamos o site.

Sua aceitação foi imediata pelo mercado e após poucos meses no ar notamos que nossas metas estavam sendo plenamente atingidas. Através da análise dos dados estatísticos gerados pelo sistema notamos que as buscas cresciam exponencialmente e que os acessos feitos em outros países também começavam a gerar vendas internacionais que nunca haviam sido feitas.

Mas esse sucesso só foi possível porque focamos em um padrão de excelência na verificação das informações das fotos utilizando para isso sites oficiais do governo para nomenclatura de cidades, biomas, Parques Nacionais, taxonomia, terminologias regionais e tantos outros pontos que trouxessem relevância e credibilidade à indexação. Dessa forma conseguimos atingir o público que sempre havíamos atendido, o editorial ao agregar informação consistente à qualidade fotográfica do material fotográfico.

Esse trabalho é feito até hoje totalmente on-line, no ambiente de administração do site, remotamente. Assim que as imagens são indexadas elas entram automaticamente no ar, disponíveis para consulta. Esse processo permite que a atualização do material seja imediata e com isso o retorno de buscas sempre atualizado.

Todo esse trabalho permitiu a inserção definitiva da empresa no mundo digital e no ambiente de negócios pela internet. Novos mercados foram alcançados. O volume de vendas cresceu sobremaneira na medida em que os usuários passaram a fazer suas próprias pesquisas e conseguir as imagens que lhes interessavam de forma mais objetiva.

Hoje em dia, com a utilização de câmeras digitais para a captação das imagens, a rotina tornou a se modificar. Os fotógrafos preenchem nos metadados todas as informações de identificação das fotos, dentro dos padrões fornecidos pela Pulsar e fazem o upload das fotos diretamente para a área de administração do site. Gradualmente os autores notaram

que agregando informação à sua foto eles potencializam muito a comercialização das imagens.

RELAÇÃO COM OS AUTORES

Um dos pontos de maior importância no gerenciamento da Pulsar Imagens é a relação com seus autores. São eles os responsáveis pela constante renovação do acervo através de suas produções. Essa relação é formalizada através de um contrato firmado com cada um. Atualmente trabalhamos com o licenciamento baseado no Direito Controlado, onde cada imagem (foto ou vídeo) é licenciada para um cliente específico com restrições de prazo, mídias, território e segmento de atuação e o valor se baseia em todas essas variações. O percentual de remuneração do autor é estabelecido neste contrato e mantém-se igual para todos os colaboradores.

Mantemos um contato pessoal e constante com cada um sugerindo pautas, complementando informações, dando apoio durante viagens e fazendo a interface com órgãos governamentais ou empresas quando necessário para solicitar autorizações de acesso ou credenciais.

Periodicamente fazemos uma avaliação das necessidades do acervo a partir das demandas detectadas pela pessoa que presta atendimento off-line. A partir dessa análise criamos projetos ou roteiros que compartilhamos com alguns autores interessados em sugestões de pautas. Dependendo da abrangência do material a ser feito, damos um adiantamento das despesas e o autor só nos paga 50% do valor, através de parcelas descontadas dos relatórios de vendas futuros.

Essa parceria permite o enriquecimento do material que disponibilizamos no site, mantendo assim a variedade e a qualidade do acervo. Na medida em que respeitamos a área de interesse e atuação de cada autor, conseguimos uma cobertura bem ampla e variada do território brasileiro.

Existe no site uma área de acesso exclusiva para nossos colaboradores onde cada um tem seu login e senha. Lá são disponibilizadas as informações de venda - código da imagem, para quem foi licenciada, valor a ser

recebido. Através desses relatórios pode-se fazer uma série de análises como por exemplo o número de vezes que determinada foto foi licenciada, o número de licenças relativas a determinada viagem ou pauta, as imagens / cenas de maior interesse, etc.

Atualmente o upload das novas imagens é feito através de ftp.

EDIÇÃO, CATALOGAÇÃO E INDEXAÇÃO

Desde sua criação a Pulsar Imagens se manteve fiel ao princípio de apresentar um conjunto de imagens de ótima qualidade técnica e visual e com um padrão de excelência na catalogação e indexação do material. Todo novo material recebido passa por um processo de edição executado por dois fotógrafos profissionais que já exerceram o cargo de Editores de Fotografia em diversos órgãos de imprensa.

Buscamos com isso disponibilizar no site um material de qualidade técnica e visual inquestionáveis. Não são admitidas fotos tremidas ou fora de foco, assim como inúmeras repetições da mesma imagem, aquelas sequências fotográficas resultantes de um apertar de botão indiscriminado. Até mesmo questões relativas ao ISO das fotos são verificadas. Desse trabalho resulta uma seleção de imagens muito objetiva e que melhor ilustra o assunto em questão. E, muito importante, a certeza que a foto escolhida, quando baixada, terá qualidade técnica inquestionável para ser usada.

Uma vez feita a edição, o material é encaminhado para um breve tratamento e ajuste dentro dos padrões técnicos estabelecidos para o site. Nessa etapa também verifica-se o preenchimento dos metadados com as informações que servirão de base para a indexação. Em caso de imagem que envolva autorização para o seu uso é verificado o correto preenchimento da identificação que permita o cruzamento com o documento de autorização devidamente preenchido e assinado (veremos essa questão a seguir).

Uma vez feito o upload das imagens editadas elas ficam disponíveis para a catalogação e indexação. Contamos duas profissionais dedicadas exclusivamente para esse trabalho.

A catalogação e indexação de uma imagem requer uma preocupação redobrada porque sempre existe uma leitura mais subjetiva que vai além daquilo que ela estampa. Uma foto documental mostra o assunto e também, em algumas situações, solicita uma explicação mais detalhada. Esse é o grande desafio, trazer todas as leituras possíveis, direta ou indiretamente, existentes.

Nossa primeira grande preocupação é a checagem da informação fornecida nos metadados. Usamos alguns sites como referência, tais como o IBGE, ICMBIO, FUNAI e outros. Muitas vezes recebemos fotos indicando um nome de cidade, mas após verificação constatamos que se trata de um distrito de outra cidade. O mesmo tipo de problemas encontramos na delimitação da área de cobertura de Parques Nacionais, zonas de transição de biomas, nomenclatura de plantas e animais, regionalismos linguísticos, grafia de etnias indígenas e tantas outras questões que se apresentam no trabalho de catalogação.

Quanto à indexação temos uma particularidade devido ao amplo leque de assuntos do banco de imagens e que tornou impossível a adoção de um thesaurus. O controle da linguagem foi sendo construído na medida em que fomos indexando o material. Nos baseamos nos princípios gerais de relacionamento e subordinação e paulatinamente criamos um documento base onde anotamos as principais decisões tomadas em relação aos temas que surgiram. Esse documento, disponível para consulta das indexadoras, é constantemente atualizado. Esse processo de decisão é antecedido por longas reuniões do grupo de indexação, onde o material é analisado em todos os seus aspectos. Muitas vezes são realizadas correções em todas as fotos que haviam sido previamente indexadas para que seja feita a adequação às novas diretrizes.

A indexação e catalogação são eternamente dinâmicas. Mudanças de terminologia, de categorização, atribuição de títulos (Patrimônio municipal, estadual, nacional, mundial), nomes de locais públicos e tantas outras situações fazem com que esse seja um trabalho que demanda atenção e atualização constante. Por essa razão, antes de indexar um novo material é feita uma busca no site a fim de se verificar se haviam fotos anteriores para que seja feita uma amarração coerente entre novo e velho.

Dessa consulta muitas vezes resultam comparativos muito interessantes porque detectamos fotos antigas e recentes que mostram a evolução de um local, uma mudança urbana, o avanço de uma área de desmatamento ou mesmo a melhora na recuperação de uma mata. Todas as cenas que trazem, direta ou indiretamente, a interferência do ser humano podem estar sujeitas a transformações. Cabe às indexadoras ressaltarem essas questões, seja através da catalogação ou indexação.

Outra questão muito importante é a relevância dos descritores. Buscamos uma indexação objetiva na medida em que os termos refletem pontos que podem ser claramente identificáveis na foto. Ficamos sempre atentos à questão da leitura clara dos planos da fotografia. Nos interessa destacar apenas aquilo que pode ser visto num primeiro, segundo ou terceiro plano da foto. O restante se torna ruído na indexação.

Toda busca realizada no site utiliza os campos de identificação da foto (Assunto principal e secundário) e descritores para localização do material pesquisado. Nosso objetivo é que esse retorno traga sempre material relevante e objetivo.

ÁREAS DO DIREITO A SEREM RESPEITADAS

Todo o trabalho a Pulsar Imagens está atrelado ao Direito Autoral e Direito de Uso da Imagem que são rigidamente obedecidos.

O primeiro deles é o **Direito Autoral** - Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. Ele garante ao autor da obra o respeito à sua criação e assegura a forma de exploração de sua criação. O direito moral garante a exclusividade do direito de criação. Fica também garantida a obrigatoriedade de menção de sua autoria e a exclusividade de permissão ou não de modificações em sua obra. Do ponto de vista dos direitos patrimoniais fica facultado ao autor como, quando e por quem sua obra poderá ser comercializada e, em caso de morte, a sua transmissão para os herdeiros.

Com base no exposto acima a Pulsar Imagens apenas **licencia** as fotos e vídeos para seus clientes, não é feita uma venda. E esse licenciamento é feito através do **Direito Controlado (RM)** que coloca as restrições de

uso, como por exemplo tamanho da peça publicitária ou publicação, posicionamento (miolo da publicação ou capa), duração da utilização, segmento econômico do cliente e território ou área geográfica (nacional ou internacional). Seu preço é definido pela combinação das variáveis acima. Uma vez que tudo está acertado é emitida uma Licença de Uso que deverá ser assinada pelo cliente e pela Pulsar.

Um desdobramento do respeito ao Direito Autoral é a indicação na catalogação da obrigatoriedade de se consultar uma determinada associação, arquiteto e escultor, etc, quando as fotos trazem suas obras retratadas em destaque. É o caso, por exemplo, de obras do arquiteto Oscar Niemeyer que tem suas obras administradas pela fundação que leva seu nome, administrada pelos seus herdeiros. A ressalva é necessária principalmente se a foto for cotada para uso institucional ou publicitário.

Outra área do Direito que estamos atentos é o **Direito de Imagem** que garante a todo cidadão o controle sobre a veiculação de sua imagem. Ele está previsto na Constituição Federal de 1988 e no Código Civil Nacional de 2002 e prevê que a imagem de uma pessoa não pode ser divulgada sem sua autorização expressa e, nos casos em que haja essa autorização, a exposição não pode desqualificá-la.

Existem porém algumas exceções dentre elas a foto feita em ambiente público e, no caso de eventos esportivos, o Direito de Arena.

Na Pulsar consideramos essa garantia individual muito importante o que nos levou, vinte anos atrás, a comercializar fotos de pessoas somente mediante uma autorização expressa da pessoa fotografada. A mensagem de USO DE IMAGEM AUTORIZADO aparece na catalogação das fotos e fica visível para o usuário que está fazendo sua pesquisa. Não nos responsabilizamos pelo uso de fotos anteriores a esse período e que não trazem a mensagem indicada acima em sua catalogação.

Ainda baseados no Direito de Imagem e com uma preocupação maior devido à sua vulnerabilidade, tomamos um cuidado especial com as fotos dos grupos indígenas que comercializamos. Apoiados em um parecer emitido pela FUNAI que reconhece a autoridade da liderança de cada etnia sobre seu grupo, assinamos um termo com cada uma delas assegurando o direito

de licenciamento das imagens, seus costumes e tradições e assumimos o compromisso de zelar pelo uso adequado e respeitoso dessas mesmas. Nos comprometemos também a repassar uma parte do valor líquido obtido com o licenciamento das fotos. Os clientes são alertados no site através da mensagem ***USO DE IMAGEM AUTORIZADO - ACRÉSCIMO DE 100%*** e o valor líquido do licenciamento é repartido em partes iguais, sendo $\frac{1}{3}$ para o autor, a associação indígena retratada na foto e a Pulsar.

Esse valor é depositado mensalmente na conta bancária de cada associação e tem sido usado em melhorias para as aldeias e bem-estar do grupo. Uma relação de muito respeito que tem gerado bons resultados para todos.

Esses termos de licenciamento ou autorização de imagem são controlados pelo nosso software. Mantemos arquivados em nosso banco de dados todas as licenças assinadas. Dessa forma, todas as autorizações de imagens estão sempre anexadas às suas respectivas fotos para que sejam enviadas para quem as utiliza.

SISTEMA OPERACIONAL

Quando iniciamos o processo de informatização da empresa tivemos que optar entre a compra de um software ou o desenvolvimento interno.

Foi feita uma ampla verificação dos sistemas disponíveis no mercado naquele momento, valor e possibilidades de customização. Considerando a particularidade das nossas operações, decidimos pela contratação de uma empresa que deu início à elaboração de nosso sistema. Foi uma longa jornada que demandou muito trabalho, estudos de fluxos de trabalho, informações técnicas sobre websites, bandas, navegação, processamento da informação e as rotinas internas de licenças e pagamentos de colaboradores e indígenas.

Hoje temos um sistema que atende todas as nossas necessidades e que nos permite operar com segurança e transparência tanto para nossos clientes como colaboradores.

Quanto à redução dos custos operacionais que se pensou ao iniciar a migração, não chegamos ao resultado esperado. A manutenção da empresa on-line, totalmente digital, acrescentou uma série de novas despesas que não existiam antes:

- C.T.O.
- Gestão de hospedagem na nuvem
- Desenvolvedor
- Indexadoras (2)
- Tratamento imagens
- Armazenagem na nuvem; redundância local de backup; load balancer centralizando dois provedores de internet para redundância

DESAFIOS FUTUROS

Atualmente contamos com aproximadamente 560.000 imagens on-line o que torna o gerenciamento da Pulsar Imagens um imenso desafio. São muitas questões a serem enfrentadas e também muitos projetos a serem desenvolvidos.

Do ponto de vista da catalogação e indexação o processo é dinâmico. A atenção a novas terminologias, revisão e adequação de temas antigos, acréscimo de novos temas, atribuição de novas classificações estão presentes na rotina diária das profissionais responsáveis por essa área.

A busca por novos colaboradores em todo o Brasil de forma a diversificar o material oferecido tanto do ponto de vista do olhar fotográfico como a possibilidade de trazer em detalhe a realidade de vários Estados e cidades diferentes. A riqueza do acervo vem exatamente dessa diversidade. Sem nunca descuidar dos aspectos técnicos do material captado.

Após esses anos de inclusão constante de novos materiais estamos constatando que existe uma parte do acervo que é muito pouco consultada. Todas as ferramentas de gerenciamento de fluxo dentro do site indicam

a pouquíssima visualização de material mais antigo, listado nas últimas páginas de retorno de busca. A busca de uma solução para essa coleção tem sido um desafio a ser solucionado.

Do ponto de vista da relação com os clientes existe a oferta de melhorias no site para que a experiência de pesquisa seja sempre muito boa tanto do ponto de vista de navegação como conteúdo. Nossa *Newsletter* foi criada para estabelecer um canal de comunicação e divulgação das novas pautas que são acrescentadas ao acervo. Assim como a interlocução direta com os clientes que é muito importante para detectar suas necessidades e assim melhorar o serviço que oferecemos.

Temos sido procurados por bancos internacionais na busca de parcerias. Essa é uma questão muito sensível devido à política de licenciamento que praticam. A predominância do *Royalty Free* (RF) é algo que entra em choque com o licenciamento controlado que praticamos (RM). Sem contar os valores que pagam e que são imensamente menores que os valores do mercado controlado brasileiro. É uma pressão constante.

Internamente ainda buscamos implementar ferramentas que possam sugerir pautas para os autores, facilitar o trabalho de upload de fotos e tantas outras.

Estamos em constante evolução, estudando novas tecnologias, comportamento de usuários, novos temas para o acervo, novos colaboradores, enfim, sempre em busca de novos horizontes.

ORGANIZAÇÃO E TRATAMENTO TÉCNICO DO ACERVO FOTOGRÁFICO DA BIBLIOTECA DOUTOR EDUARDO DURÃO CUNHA

André MALVERDES¹
Geovane José De OLIVEIRA²

APRESENTAÇÃO

A fotografia é, de várias maneiras, uma aquisição. Em sua forma mais simples, temos numa foto uma pose vicária de uma pessoa ou de uma coisa querida, uma pose que dá às fotos um pouco de caráter próprio dos objetos únicos. Por meio das fotos, temos também uma relação das pessoas com os eventos, tanto com os eventos que fazem parte de suas experiências como com aqueles que destas não fazem parte - uma distinção de tipos de experiências que tal consumo de efeito viciante vem proporcionar a todos que acessam um acervo fotográfico.

¹ Arquivista, Historiador e Professor do Departamento de Arquivologia da Universidade Federal do Espírito Santo.

² Possui graduação em Arquivologia pela Universidade Federal do Espírito Santo. Tem experiência na área de Ciência da Informação, com ênfase em Arquivologia.

O patrimônio fotográfico é, em nossa análise, a ideia geral de organização, guarda, preservação e possível divulgação de acervos fotográficos que compreendem também os objetos, incluindo materiais relacionados às indústrias fotográficas, tais como publicações, fotografias, cartazes, materiais publicitários, manuscritos e várias criações, entre as quais estão equipamentos técnicos e conceitos como a perpetuação de técnicas e ambientes caídos em desuso, associado à reprodução e apresentação desses meios. Incluímos ainda nesse entendimento acervos fotográficos pessoais, profissionais e institucionais e sua importância social, industrial, cultural, artística, histórico e/ou documental.

Este artigo é resultado de um projeto cultural denominado Patrimônio Fotográfico de Nova Venécia, disponível em <http://patrimoniograficonovavenecia.blogspot.com/>, que se tornou uma atividade de extensão da Universidade Federal do Espírito Santo, realizado com recursos do Fundo de Cultura do Estado do Espírito Santo (Funcultura), referente ao Edital nº 13/2017. Tal iniciativa visa à seleção de projetos culturais e à concessão de prêmio para inventário, conservação e reprodução de acervos no Estado do Espírito Santo, e também tem o objetivo de contemplar projetos que beneficiem museus, arquivos, bibliotecas e coleções particulares acessíveis ao público, permitindo a transformação dos acervos em fontes de pesquisa e de informação, servindo à construção do conhecimento.

O objetivo deste artigo é relatar a experiência da organização, identificação, descrição, tratamento e digitalização do acervo iconográfico da Biblioteca Pública Municipal “Dr. Eduardo Durão Cunha”, da cidade de Nova Venécia, do Estado do Espírito Santo. O acervo é composto por 2.982 imagens que retratam a história da cidade e faz referência à gestão de diversos prefeitos no período compreendido entre as décadas de 1960 e 1990, como também documentam os fatos relacionados a eventos, solenidades, exposições e acontecimentos relacionados à municipalidade.

O projeto Patrimônio Fotográfico de Nova Venécia teve como finalidade principal proporcionar maior visibilidade ao acervo iconográfico que se encontra sob a custódia da Biblioteca Municipal de Nova Venécia, visando disponibilizar aos pesquisadores e à população em geral, com

interesse na história cultural do Espírito Santo, o acesso às imagens e às informações do contexto fotográfico da cidade.

O município e sua imagem estão entrelaçados em sua produção iconográfica e o resultado desta pesquisa colabora na preservação e difusão do seu patrimônio documental. Criar e produzir bens essenciais para a existência humana por meio das mais diferentes técnicas também faz parte da cultura. Trabalhar a terra, extrair matérias primas, produzir utensílios, distribuir bens por meio de trocas e comércios são afazeres que garantem as necessidades básicas dos nossos modos de viver. Artesanato, manufatura e indústria transformam ideias em objetos por meio de ferramentas e máquinas. Em nosso dia a dia, consumimos de diferentes formas produtos muito variados e geramos muitos resíduos. Com a fotografia não é diferente.

O tratamento e a organização do acervo, bem como a publicação do e-book *Patrimônio fotográfico: catálogo de fotografias do município de Nova Venécia*, visaram dar maior visibilidade ao acervo fotográfico de Nova Venécia, disponível na instituição, o qual compõe as memórias fotográficas da cidade e do seu cotidiano. Além disso, buscamos oferecer aos pesquisadores e à população em geral, com interesse na história cultural do Espírito Santo, o acesso às imagens e às informações do contexto fotográfico em questão, o que irá fomentar o desenvolvimento de pesquisas e investigações e a elaboração de outros produtos culturais.

DEFINIÇÃO E CARACTERÍSTICAS DA FOTOGRAFIA

“As fotografias são onipresentes: coladas em álbuns, reproduzidas em jornais, expostas em vitrines, paredes de escritórios, afixadas contra muros sob forma de cartazes, impressas em livros, latas de conservas, camisetas” (FLUSSER, 1985, p. 37). A infinidade de aplicações que permite a fotografia e por ela uma infinidade de registros visuais de instantes únicos, pois o que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez, um acontecimento não observável de outra maneira, dando-nos a impressão, nas palavras de Barthes (1984, p.13), que a imagem parece ser inclassificável, pois a fotografia “repete mecanicamente o que nunca mais poderá ser repetido existencialmente”.

Lopez (2000, p. 15) adota uma proposta interessante ao sugerir o uso do termo documentos imagéticos, nas instituições, devido às múltiplas possibilidades de ocorrência da imagem, já que a expressão propõe englobar as diversas categorias da imagem de modo mais amplo do que os termos fotografia, pintura, obras de arte etc. Para o autor:

Em realidade, a compreensão das imagens e dos documentos imagéticos, na perspectiva colocada pelas representações sociais, possui dois desdobramentos distintos: um, na organização arquivística dos documentos portadores de imagens e, outro, na utilização dos documentos e/ou das imagens isoladamente pelo historiador, ou por outro profissional. O historiador tem a obrigação de traçar o maior número de correspondências simbólicas entre a imagem original e suas reciclagens. Sua preocupação considera como pano de fundo o contexto histórico e social no qual a imagem está inserida, como produto e como vetor. O arquivo almeja a compreensão do significado contextual do documento e não da imagem, não se importando com as reciclagens desta. [...]. (LOPEZ, 2000, p. 44).

Segundo Santaella (1998, p. 303), no processo evolutivo de produção de imagem existem três paradigmas³. O primeiro nomeia todas as imagens que são produzidas artesanalmente, ou seja, feitas à mão e que dependem fundamentalmente da habilidade de um indivíduo para, a partir de sua imaginação visual, construir o visível, que compreende desde a imagem nas pedras, o desenho, pintura e gravura até a escultura. O segundo se refere àquelas imagens que mantêm uma conexão dinâmica e física com algo que existe no mundo e sua produção depende de máquinas que são capazes de registrar os objetos. Fazem parte desse paradigma as fotografias, filmes, vídeos e também a holografia. O terceiro paradigma diz respeito às imagens sintéticas ou infográficas, inteiramente calculadas por computação.

Este terceiro paradigma é o resultado da correspondência de uma matriz numérica com uma configuração de pixels elementares que podem

³ Paradigma - o termo paradigma será usado, aqui, no sentido operacional e metafórico que Lúcia Santaella faz dele, com o objetivo de destacar traços gerais que caracterizam o processo evolutivo dos modos a partir dos quais a imagem é produzida. Paradigma se refere, neste contexto, ao conjunto de recursos, técnicas ou tipos de instrumentação para a produção de imagens, que operam rupturas e delimitam novos parâmetros.

ser visualizados na tela do computador. O paradigma pós-fotográfico compreende as imagens derivadas de uma matriz numérica e produzidas por técnica computacionais, enquanto no segundo predominam os processos automáticos de captação de imagem com o uso de equipamentos.

Adotamos aqui uma análise do segundo paradigma, apesar do acervo estar digitalizado, por entendermos que o digital é apenas uma forma de representação dos originais, considerando que o terceiro paradigma compreende as imagens que não são mais o traço de um raio luminoso emitido por um objeto preexistente captado e fixado por um dispositivo foto sensível químico (fotografia, cinema) ou eletrônico (vídeo), mas é a transformação de uma matriz de números em pontos elementares (os pixels) visualizados sobre uma tela de um monitor ou uma impressora.

Para Susan Sontang (2004, p. 172) a fotografia é uma aquisição. Temos numa foto uma posse de algo que representa uma pessoa, uma coisa querida, uma posse ou uma paisagem que dá às fotos um pouco de caráter próprio dos objetos únicos e irreproduzíveis no seu sentido *lato*. Por meio das fotos, temos também uma relação de consumidores com os eventos, tanto com os eventos que fazem parte de nossa experiência como com aqueles que dela não fazem parte. Uma outra forma de aquisição é que, mediante máquinas que criam imagens e duplicam imagens, podemos adquirir algo como informação (e não como experiência). De fato, a importância das imagens fotográficas como o meio pelo qual cada vez mais eventos entram em nossa experiência é, por fim, apenas um resultado de sua eficiência para fornecer conhecimento dissociado da experiência.

Do ponto de vista metodológico, cabe indagar acerca dos comportamentos referentes ao registro fotográfico e, portanto, rotineiros de produção e acumulação de diversas formas documentais: Que tipos documentais visuais são produzidos? Quem os produz? Quem os mantém sob custódia? De que forma? De quem é a iniciativa de fotografar? Essas e outras perguntas só podem ser feitas a partir de uma abordagem junto aos titulares ou custodiadores do arquivo, às testemunhas e aos informantes do modo de produção e consumo daquela documentação no seu universo. Lacerda (2013b, p. 63) chama a atenção que não podemos esquecer que fotografias adquirem seu significado a partir do modo como

as pessoas com elas envolvidas às compreendem, as usam e, dessa forma, lhes atribuem significados.

Importante notar a necessidade de recuperarmos e buscarmos as origens de sua produção a partir do entendimento do contexto funcional no qual surgiu o documento fotográfico. Isso porque muitas vezes as fotografias arquivadas já foram, há muito tempo, separadas de seus empregos originais dificultando a recuperação das origens de sua produção, a partir do entendimento do contexto funcional no qual surgiram. Os inúmeros documentos fotográficos avulsos, que se apresentam nos mais diversos tipos de arquivo e que já perderam seu vínculo com sua função original, precisam ser re-contextualizados.

Valle Gastaminza (1999, p. 118) destaca a necessidade de os documentos fotográficos estarem acompanhados de textos que consigam apresentar com clareza os indícios relevantes da “polissemia inesgotável” existentes na fotografia, pois, na ausência de algo que a identifique, poderá ser interpretada de forma dispersa, em função da perspectiva que se contemple e da pessoa que a vê. Para isso, é importante que o profissional da informação tenha consciência de que na fotografia “existe” ou que esta “significa” coisas diferentes em três momentos a serem considerados:

- a. O momento de sua criação. Do ponto de vista do fotógrafo nenhuma imagem é neutra e está carregada de subjetividade. Para fazer a fotografia, o fotógrafo tem que tomar uma série de decisões que determinam o código fotográfico e o que deve aparecer na foto. Por exemplo, a eleição de objetivo, momento do disparo, uso ou não de filtro, decisão do tempo de exposição, etc.;
- b. No momento de seu tratamento documental, a imagem pode ser considerada neutra ou objetiva, devendo-se preservar todos os usos possíveis ou manter sua primeira significação, evitando qualquer interpretação. Ambas as opções têm vantagens e desvantagens. “Lo denotado por la fotografia deberá ser considerado objetivamente, lo conotado, lo simbólico, lo sugerido por la fotografia deberá ser cuidadosamente estudiado y preservado.” (VALLE GASTAMINZA, 1999, p. 119); e

- c. No momento de sua reutilização, a fotografia volta a adquirir significado unívoco, a intencionalidade, sem que este constitua necessariamente a recuperação do sentido que tenha tido originalmente.

É importante definir e estabelecer as diferenças entre coleção e fundo. No primeiro caso estamos diante de um ato voluntário. Com base em critérios geralmente pré-estabelecidos, uma pessoa ou uma instituição a decide criar, por sua própria vontade. Além disso, e se nos concentrarmos na fotografia, a coleção é composta de muitos autores diferentes, que podem vir de origens muito distintas, e os elementos que compõem uma coleção geralmente são contados por centenas e, excepcionalmente, por alguns milhares (BOADAS, 2016).

O fundo fotográfico, por sua vez, vem de um ato inevitável. Espontaneamente e como resultado da atividade, profissional ou amadora, de seu criador, produz-se um conjunto de documentos fotográficos que cumulativamente geram um arquivo. De um modo geral, não falamos de centenas, mas de dezenas ou centenas de milhares de documentos resultantes do trabalho de um fotógrafo profissional, de uma saga familiar ou de uma empresa fotográfica. Antes de um único (ou poucos) proprietário de direitos de exploração, a gestão desses aspectos é muito mais homogênea.

No caso do acervo fotográfico de Nova Venécia é o que denominamos de uma coleção factícia, ou seja, um “[...] conjunto de documentos reunidos de forma factícia por motivos de conservação ou por um interesse especial.” (HEREDIA HERRERA, 2007, p. 116). Observamos que a coleção tem uma organicidade e que foi gerado ao longo das gestões de seus prefeitos e do período analisado, todavia, foram separadas de sua gênese de produção dificultando o potencial informacional de seu conjunto.

O desafio do projeto é que, na maioria das vezes, nesse cenário, os conjuntos documentais são desprovidos de quaisquer informações que esclareçam as razões que levaram ao ato de colecionar, a origem da coleção, as relações tecidas entre itens dispersos que são reunidos em função de uma intenção que só o produtor confere. No caso da Prefeitura de Nova

Venécia, a coleção foi reunida pelo fato de serem fotografias, nesse caso, os itens são descritos nos seus atributos de conteúdo e autoria, e a coleção como obra, em si, se vê esvaziada de maiores dados que ajudariam à sua mais ampla compreensão (LACERDA, 2013a).

Apesar das diferenças, em nenhum momento essas características diminuem a importância do acervo para a história de Nova Venécia e do Espírito Santo. Carvalho e Lima chamam a atenção para a falta de investimentos das instituições de guarda de acervos, de maneira geral, em termos de atividades de documentação e pesquisa, que vise à integridade das coleções e arquivos e para a necessidade de superação de situações de precariedade de acervos que não possuem nenhum dado sobre a sua trajetória. Segundo essas autoras, “[...] a documentação relativa à proveniência, às motivações do colecionador, às formas de classificação e arranjo formal que lhe deram personalidade de conjunto é fundamental.” (CARVALHO; LIMA, 2000, p. 21).

Uma das características mais relevantes da fotografia é que seu significado muda com o passar do tempo. Na realidade se trata de um processo em que é difícil estabelecer fases, pelo qual, às vezes de forma radical, a citada relação entre a fotografia, o referente e o intérprete muda: um retrato familiar de 1960 se transforma em um documento de caráter social no que é possível estudar usos e costumes da época ou as paisagens das cidades que acabam constituindo uma fonte importante para os estudiosos da história local.

A BIBLIOTECA COMO LUGAR DE MEMÓRIA E O PROJETO PATRIMÔNIO FOTOGRÁFICO DE NOVA VENÉCIA

A Biblioteca Pública Municipal “Dr. Eduardo Durão Cunha”, localizada na cidade de Nova Venécia, é atualmente uma instituição que podemos definir como “lugar de memória” que preserva o patrimônio documental veneciano. A biblioteca é a instituição com o papel de produzir conhecimento, mediar a cultura, gerar produtos culturais e custodiar os documentos históricos que são encaminhados para sua guarda e serviços.

Para Pierre Nora os aspectos “material, funcional e simbólico” constitutivos do “lugar de memória” são coexistentes e, necessariamente, a relação entre eles é que caracteriza a experiência ali vivida, dando-lhe sentido e significado. Conservam em si uma memória social do acontecimento, que é transmitida pelas épocas que se sucedem a outros sujeitos que ali não viveram, mas que se identificaram com ele e com o que ali sucedeu no passado, sob o selo do pertencimento histórico.

Mesmo um lugar de aparência puramente material, como um depósito de arquivos, só é lugar de memória se a imaginação o investe de aura simbólica. Mesmo um lugar puramente funcional, como um manual de aula, um testamento, uma associação de antigos combatentes, só entra na categoria se for objeto de um ritual. Mesmo um minuto de silêncio, que parece o extremo de uma significação simbólica, é, ao mesmo tempo, um corte material de uma unidade temporal e serve, periodicamente, a um lembrete concentrado de lembrar. (NORA, 1993, p. 21-22).

Em diversas cidades que não contam com um sistema de arquivo e instituições custodiadoras de acervos históricos a biblioteca assume a função de recolhimento de conjuntos documentais relevantes para o município tornando-se locais de práticas culturais coletivas. A Biblioteca Pública de Nova Venécia foi criada por meio da Lei Municipal nº 483, de 05 de Maio de 1967, na primeira gestão do Prefeito Walter De Prá (1967-1970). Funcionou, primeiramente, em uma antiga casa à Rua Eurico Salles, próxima à Delegacia de Polícia, no Centro de Nova Venécia.

O Dr. Eduardo Durão Cunha que emprestou seu nome a esta instituição foi Promotor Público em Nova Venécia na década de 1960. Era bisneto do Barão de Aymorés, filho do veneciano Eugênio Neves Cunha. Fato curioso é que era vivo quando recebeu a homenagem, tendo falecido há poucos anos em São Mateus, onde foi sepultado. Além de advogado, era historiador e deixou uma obra inédita sobre a História de São Mateus que ainda aguarda publicação, bem como vários artigos publicados em periódicos mateenses, como a Revista Especial “São Mateus 450 Anos”, publicada em 1994. Em 1997 foi homenageado na própria biblioteca que leva seu nome, onde fez breve palestra.

O acervo documental dessa instituição é de importante valor para a história e a memória de Nova Venécia e também para o patrimônio cultural capixaba, pois nos proporciona visualizar, em certa medida, as transformações e permanências que caracterizam as rupturas e continuidades do estado e da sociedade capixaba no tempo e no espaço. Entre os acervos, a biblioteca possui uma coleção de fotografias de 2.982 imagens que retratam a história do município e fazem referência às gestões de diversos prefeitos no período compreendido entre as décadas de 1960 e 1990, como também documentam os fatos relacionados a eventos, solenidades, exposições e acontecimentos relacionados à municipalidade.

Ao ser recolhido, esse acervo fotográfico não continha maiores identificações (apenas breves anotações nos álbuns e a maioria das fotos nem isso continham), classificação, acondicionamento ou qualquer tratamento de organização da informação. A partir de um contato do coordenador do projeto com o município, foi sugerida ao Fundo de Cultura do Estado do Espírito Santo a proposta para o tratamento do acervo sendo contemplado no ano de 2017.

A proposta do trabalho baseou-se em três etapas:

1. identificação, higienização e descrição atendendo às Normas Brasileiras de Descrição Arquivística, conforme a resolução 28 do Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ), que dispõem sobre a adoção da NOBRADE pelos órgãos e entidades integrantes do Sistema Nacional de Arquivos - SINAR;
2. a digitalização das imagens, conforme a resolução nº 31, do CONARQ, que dispõe sobre a adoção das recomendações para digitalização de documentos arquivísticos permanentes;
3. por fim, a elaboração de um álbum eletrônico, uma atividade que consiste na apresentação das fotografias em forma de um catálogo virtual (álbum eletrônico) no blog e também disponibilizado por meio das instituições parceiras, visando uma maior divulgação e acesso a esse material a todos os interessados.

O TRABALHO DE DESCRIÇÃO ARQUIVÍSTICA E O TRATAMENTO TÉCNICO DO ACERVO

A atividade de descrição arquivística é a criação de uma representação precisa de uma unidade de descrição e de suas partes componentes, quaisquer que sejam, pela apreensão, análise, organização e registro de informação, que sirva para identificar, gerir, localizar e explicar materiais arquivísticos e o contexto e sistemas de documentos que os produziram (BRASIL, 2006).

Sem a descrição, a documentação de um acervo corre o risco de criar uma situação análoga à do analfabeto diante de um livro, que ele pode pegar e folhear, mas ao qual não pode ter acesso completo por não possuir meios que lhe permitam compreender a informação. Para evitar isso, é elaborado um instrumento de pesquisa que são as ferramentas utilizadas para descrever o arquivo, ou parte dele, tendo a função de orientar a consulta e de determinar com exatidão quais são e onde estão os documentos (LOPEZ, 2002).

Destacamos que uma fotografia pertencente a um centro de documentação sem estar acompanhado de um texto, muito provavelmente, acaba por ser um documento muito difícil de ser tratado e de tal maneira que possivelmente se tornará um documento sem utilidade. A utilidade e importância do texto para o objeto fotografado na relação entre o fotografado, a própria fotografia e o leitor possuem um papel importante e fundamental na documentação fotográfica.

A adoção da NOBRADE no projeto deve-se à legislação arquivística brasileira que, com o Decreto nº 4.073, de 3 de janeiro de 2002, que regulamenta a Lei nº 8.159, de 8 de janeiro de 1991, que dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados, que criou o Sistema Nacional de Arquivo e instituiu como órgão Central o Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ).

O CONARQ é um órgão colegiado, vinculado ao Arquivo Nacional do Ministério da Justiça, que tem por finalidade definir a política nacional de arquivos públicos e privados, como órgão central de um Sistema Nacional de Arquivos, bem como exercer orientação normativa visando

à gestão documental e à proteção especial aos documentos de arquivo. Através da Resolução nº 28, de 17 de fevereiro de 2009, estabeleceu-se a adoção da Norma Brasileira de Descrição Arquivística (NOBRADE) pelos órgãos e entidades integrantes do Sistema Nacional de Arquivos (SINAR), do qual o APEES faz parte.

A descrição e o tratamento do acervo foram realizados por uma equipe multidisciplinar com base na Norma Brasileira de Descrição Arquivística (NOBRADE) e a digitalização das imagens seguiram as Recomendações para Digitalização de Documentos Arquivísticos Permanentes do Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ). O trabalho de um historiador local, com amplo conhecimento na história regional, munido de competências como iconográfica, narrativa, enciclopédica e linguístico-comunicativa, foi essencial para a identificação das fotografias.

Com uma equipe interdisciplinar, formada pelo projeto, ficou a responsabilidade da digitalização e descrição analítica do acervo e, por sua vez, a biblioteca ofereceu apoio técnico e de supervisão ao longo do trabalho. O empenho dos profissionais da instituição para com o projeto possibilitou que houvesse um trabalho em equipe e uma troca de conhecimentos importantes para a realização da pesquisa e sua consolidação.

Os documentos do acervo fotográfico registram, de forma significativa, as características da arquitetura e suas transformações, os costumes, as festas, as celebrações, a culinária, as tradições e os modos de vida, que representam as referências culturais do município de Nova Venécia. Esse acervo está disponível para consulta no local e de forma digital nas instituições parceiras, em formato de mídia de DVD e online no endereço eletrônico do blog do projeto: www.patrimoniograficonovavenecia.blogspot.com.

CLASSIFICAÇÃO E PROCESSAMENTO TÉCNICO DO CATÁLOGO

Para a elaboração dos elementos de descrição foi utilizado, com as devidas adaptações, a Nobrade, segundo o esquema abaixo:

Código de Identificador Topográfico: É o código com o qual o documento deverá ser identificado. Esse código tem uma estruturação padrão que se inicia PMNV. A partir dessa estrutura básica, acrescenta-se mais um elemento do código, de acordo com a série a que o documento pertence, a saber: PMNV001...9999

Título: Transcreve-se o título existente na fonte principal (quando tiver) de informação conforme a redação, ordem e grafia apresentadas. Ex: Parada de 7 de Setembro.

Caso não exista título na fonte principal de informação, atribui-se um. O título atribuído deve ser descritivo e sucinto.

Uso de maiúsculas: registra-se de acordo com as regras gramaticais da língua do título.

Títulos extensos: abrevia-se apenas quando não houver perda de informação essencial. Caso seja abreviado, devem ser conservadas as cinco primeiras palavras significativas, indicando-se a omissão através de reticências.

Local da imagem: Registra o nome do local na forma em que aparece na fonte principal de informação, antecedido de vírgula e espaço. Ex.: Rua Sete de Setembro, Bairro Rúbia, Nova Venécia (ES)

Acrescente entre parênteses, opcionalmente, o nome atual do local, caso este tenha sofrido alteração. Ex.: antigo Auditório da Coopnorte (atual Veneza).

Em caso de dúvida quanto ao local extraído de uma fonte que não a principal de informação, acrescenta-se um ponto de interrogação ao local provável. Ex.: Nova Venécia (ES) (?)

Data: Registra-se a data, quando possível o dia, o mês e o ano, o dia e o ano em algarismos arábicos e o mês por escrito.

Caso a data não se encontre disponível na fonte principal de informação, pesquisá-la e registrá-la de acordo com as instruções abaixo:

Quadro 1: Data da imagem

	Data Completa	Mês e ano	Ano	Século
data certa	07/09/1987	-----	-----	-----
data provável	07/09/1987?	-----	-----	-----
data com menos de 10 anos de diferença	-----	-----	Década 1980-1990	-----
década certa	-----	Março 1988	1980	-----
década provável	-----	-----	1980?	-----
século certo (1)	-----	-----	-----	[19--]

Recomenda-se que este recurso seja utilizado apenas quando for impossível identificar a década, mesmo que provável, da imagem.

Fonte: Elaboração própria

Formato: Deve-se registrar o formato da imagem. Ex.: Fotografia, negativo, cartão postal.

Suporte: As fotografias podem se apresentar em outros suportes primários diferentes do papel, tais como couro, porcelana, tecido, madeira etc. Nesses casos, registra-se o tipo de suporte após a designação genérica ou específica. Ex.: Diapositivo, daguerreotipo, vidro, papel, digital.

Cromia: As imagens monocromáticas apresentam uma única coloração sobre o fundo branco. Essa coloração deve ser indicada conforme os exemplos relacionados aqui. Exemplos: p&b (preto e branco), colorido, sépia, ciano, verde, etc.

Dimensões: O item pode apresentar até três dimensões: a da imagem propriamente dita, a do suporte primário (papel, couro, porcelana, etc.) e a do suporte secundário (cartão-suporte, passe-partout e moldura). As dimensões referentes aos suportes primário e secundário, quando significativamente maiores do que as da imagem, devem ser registradas nas observações.

Estado de conservação: Registra-se o estado de conservação utilizando o indicador adequado:

Quadro 2: Estado de conservação

INDICADOR	ESTADO DE CONSERVAÇÃO
Ruim	Objeto demanda tratamento de conservação curto prazo.
Regular	Risco de dano irreversível. Objeto demanda tratamento de conservação a médio prazo.
Bom	Objeto em bom estado de conservação.

Fonte: Elaboração própria

Autor: Autor é a pessoa fundamentalmente responsável pela criação do conteúdo artístico de um item. Assim, os fotógrafos são os autores das obras que criam. Se as fontes indicaram que determinada pessoa é o autor provável de um item, faz-se a entrada principal pelo cabeçalho estabelecido para essa pessoa. Ex.: fotógrafo e laboratorista, fotógrafo do registro original e o responsável pela reprodução etc.

Observação: Utiliza-se esse campo para preencher

Data da descrição: Data da descrição do documento.

Descrito por: Nome do responsável pela descrição do documento

Antes da digitalização, pressupõe-se que o tratamento arquivístico dos documentos a serem digitalizados já tenha sido desenvolvido, e que o acervo arquivístico selecionado tenha sido previamente higienizado, identificado e organizado (arranjo, descrição e indexação), visando gerar um representante digital fiel ao documento original. Assim, deve-se identificar o menor caractere (linha, traço, ponto, mancha de impressão) a ser digitalizado para a determinação da resolução óptica que garantirá sua legibilidade na versão digital.

A digitalização de fundos e coleções fotográficas, nos dias de hoje, é necessária para qualquer tipo de organização que custodie e explore culturalmente ou economicamente fotografias não digitais. A digitalização melhora a difusão social e a visibilidade dos fundos, sua comercialização e seus serviços aos clientes (no caso de organizações com finalidade comercial), a reprodução de seus conteúdos e a conservação dos materiais físicos e suas imagens (ROBLEDANO ARILLO, p. 83).

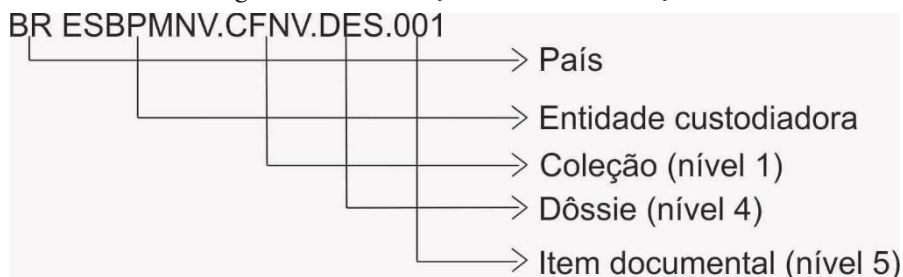
Seguindo as recomendações para digitalização de arquivos permanentes, realizamos dois tipos de versões durante o processo: uma matriz digital máster com valores de qualidade alta em 600 dpis, procurando que a imagem seja um fiel representante digital do objeto capturado. A partir dele obtivemos uma derivada de acesso, com compressão e menor resolução linear, facilitando o seu acesso, disseminação e uso.

Realizamos a codificação do acervo físico com um identificador topográfico, em sequência numérica e mantendo a ordem original e natural do acervo. Paralelamente criamos um código identificador do representante digital mantendo as orientações das normas técnicas e adotando o seguinte arranjo.

Cada registro fotográfico foi codificado e descrito, contendo as informações necessárias à sua identificação e contextualização, tais como: o assunto, o local, o formato, a dimensão, o nome da fonte ou autor e demais elementos obrigatórios da Norma Brasileira de Descrição Arquivística (NOBRADE).

Os documentos foram divididos em dossiês e itens documentais, sendo que a codificação elaborada seguiu a metodologia da NOBRADE e cada documento recebeu um código de classificação da seguinte forma:

Figura 1: Codificação da documentação



Fonte: Elaborada pelos autores

BR ESBPMNV.CFNV.DES.001 – em que BR, corresponde ao país de origem (Brasil); ESBPMNV é o Código de Entidade Custodiadora de Acervos Arquivísticos – CODEARQ cadastrado junto ao CONARQ; CFNV é a abreviatura do nome da coleção; DES identifica a abreviatura da temática do dossiê, nesse caso, desfiles; enquanto que 001 é a sequência numérica dos itens documentais que cada dossiê deve possuir.

Nesse contexto, a coleção fotográfica é formada pelos seguintes dossiês: Carnaval (CAR); Desfiles (DES); Ensino (ENS); Eventos políticos (POL); Festividades (FES); Inaugurações (INA); Patrimônio natural (PNT); Patrimônio material (PMT); Religiosidade (REL); Saúde (SAU); Trabalho (TRA).

Após a codificação, os documentos foram descritos com código, localizador topográfico, título, local, data, cromia e dimensão.

Destacamos que trabalhamos uma configuração material determinando o acondicionamento e armazenamento dos documentos em ambientes favoráveis à manutenção de sua integridade física. Estabelecemos as unidades de arquivamento, ou seja, os recipientes, invólucros ou formatos tomados como base mínima de acondicionamento e armazenamento de uma perspectiva de racionalização dos espaços disponíveis. E desenvolvemos uma configuração lógica determinando a classificação do conjunto e permitindo a ampla consulta a partir de critérios de acesso coerentes. A classificação recaiu sobre as unidades de descrição, ou seja, sobre os documentos (como entidades singulares ou coletivas) cuja

individualidade se pretende recuperar a partir do contexto em que foram acumulados.

A DIFUSÃO E O ACESSO AOS ARQUIVOS NO ENTORNO DIGITAL.

Os desenvolvimentos de uma metodologia descritiva e de um tratamento adequado do acervo constituem apenas um ponto de partida para aproximarmos a sociedade a esse patrimônio, que se completa apenas com a difusão. Nosso grande compromisso com a sociedade, como mediadores culturais, é permitir conhecer a memória e proporcionar a cultura através de diversos produtos com um resultado atraente, divulgativo e de acesso universal.

Dentro das atividades dirigidas ao grande público, as exposições aparecem como o meio mais eficaz e agradável levar um amplo segmento da sociedade a ter conhecimento de seu patrimônio histórico e cultural. Numa época onde a comunicação é um ato indispensável, uma exposição proporciona uma melhora na imagem tradicional que o cidadão tem do arquivo (ALBERCH I FUGUERAS, 2001). Um dos motivos de elaborar uma exposição é informar o ingresso de fundos documentais ou apresentar o resultado de projetos para os quais se tenham recebido subvenções particulares ou verbas públicas.

Nessa perspectiva, foi organizada a exposição *Patrimônio Fotográfico de Nova Venécia*, itinerante na cidade, com seu lançamento na biblioteca e disponibilizada na internet no blog do projeto. O meio eletrônico proporciona a possibilidade de difundir os conteúdos de uma forma fácil e rápida permitindo alcançar um conjunto de usuários mais amplo que se encontra disperso pelo mundo, sem limite temporal nem territorial.

É importante projetar os arquivos à sociedade e ampliar a base social dos usuários. Por essa razão devemos utilizar as tecnologias da informação como uma forma de atrair as instituições de memória aos cidadãos e tornar evidente a utilidade de seus conteúdos para a investigação, a cultura e o exercício dos direitos do cidadão à memória.

Nessa perspectiva, o projeto trabalhou em parceria com outro projeto de educação patrimonial “Nosso patrimônio, nossa memória: Educação Patrimonial em Nova Venécia” (disponível em <<http://patrimonionovavenecia.blogspot.com/>>), que consistiu no trabalho junto à comunidade local, bem como a participação de profissionais, comunidade e alunos das escolas do município, com o objetivo de desenvolver ações educativas por meio da educação patrimonial, valorizando a história de sua cidade como forma de estabelecer uma relação afetiva com os patrimônios culturais locais.

Por fim, terminada a elaboração e difusão do instrumento de pesquisa para a gestão do acervo, criamos então a publicação (formato digital) *Patrimônio fotográfico: catálogo de fotografias do município de Nova Venécia*. O catálogo é entendido como um instrumento de pesquisa organizado segundo critérios temáticos, cronológicos, onomásticos ou toponímicos, reunindo a descrição individualizada de documentos pertencentes a um ou mais fundos, de forma sumária ou analítica (ARQUIVO NACIONAL, 2005).

Optou-se por organizar os dossiês por assuntos referentes ao todo do conjunto que refletem os eventos, solenidades, exposições e acontecimentos relacionados à municipalidade de forma a atender os interessados na consulta ao acervo. O acervo está disponível no blog do projeto <http://patrimoniograficonovavenecia.blogspot.com/>.

O blog do projeto tem atualmente 11.786 visualizações (jan/2019 a abr/2021) e acesso de diversos países como Estados Unidos (2.190), Turcomenistão (1.580), Reino Unido (294), Países Baixos (212), Rússia (113), Alemanha (97), Portugal (94), Romênia (85), Ucrânia (44) e França (19). Números modestos, mas significativos considerando a população de Nova Venécia, que conta atualmente com 50.110 habitantes.

O processo de organização de um acervo fotográfico culmina com a difusão do documento. A instituição seleciona imagens da coleção e as divulga nas redes sociais (instagram, facebook, mailing list, imprensa), editando catálogo especializado, um trabalho laborioso e custoso, porém, rentável socialmente quando se distribui nos circuitos apropriados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Gostaríamos de destacar, mais uma vez, que o desenvolvimento desse projeto somente foi possível graças a recursos financeiros disponibilizados pelo Funcultura, através do Edital de seleção de projetos culturais e concessão de apoio financeiro para inventário, conservação e reprodução de acervos no estado do Espírito Santo.

Esse trabalho resultou em diversos produtos como oficinas, exposição, organização do acervo, publicação e continua sendo trabalhado na cidade e desenvolvendo atividades pelas instituições e parceiros servindo ainda como material de formação e didático para outros profissionais.

Destacamos que as bibliotecas de instituições públicas e privadas também conservam acervos fotográficos relativos à entidade e outros de conteúdos diversos, procedentes sobretudo de doações ou formados como parte de documentos produzidos pela instituição na sua respectiva esfera de competência. As bibliotecas municipais também constituem um núcleo de recepção de importantes coleções e fundos fotográficos oriundos de acervos privados de grande interesse para a história local.

Devemos sempre ter em mente, em projetos como esse, a qual comunidade nos dirigimos, já que as necessidades informativas e as condições da consulta podem variar. Temos que pensar no usuário habitual dos arquivos fotográficos, porém, com a certeza de que o ambiente web nos abre um público mais amplo e principalmente tratando-se de imagens.

O conhecimento mais amplo do patrimônio fotográfico permite a elaboração de novos objetos de pesquisa e uso cultural por parte da comunidade, de pesquisadores, de organizações sociais, de entidades públicas e da população em geral, que irão colher os frutos da produção do conhecimento a partir da pesquisa das fontes primárias, descritas no catálogo ora oferecido à comunidade.

Os acervos fotográficos em alguns casos possuem informações fundamentais para a recuperação da memória ou para o desenvolvimento da pesquisa histórica, científica ou tecnológica do país. Conhecer e identificar essa importante fonte documental pode resultar, na maioria

das vezes, numa atividade complexa e de difícil desenvolvimento. Porém, identificar e proporcionar a difusão de arquivos fotográficos, em nível local e nacional, propiciará, a médio e longo prazo, subsídios para importantes investigações que tenham como objeto o patrimônio documental e cultural brasileiro.

Esperamos que essa experiência se repita nas políticas públicas municipais destinadas à preservação dos acervos e resulte em mais trabalhos como o aqui descrito. Além disso, acreditamos que a organização dos acervos documentais e a elaboração de publicações técnicas vão propiciar mais pesquisas e produtos culturais (livros, exposições, pesquisa, etc.) no que diz respeito à gestão de acervos fotográficos e à história e cultura capixabas.

REFERÊNCIAS

ALBERCH I FUGUERAS, Ramon *et al.* **Archivos y cultura**: manual de dinamización. Gijón: Trea, 2001.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). **Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.

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

BOADAS, Joan. Un tiempo nuevo en la gestión del patrimonio fotográfico: desafíos y oportunidades. **Patrimonio Cultural de España**, España, n. 11, p. 17-36, 2016.

BRASIL. Conselho Nacional de Arquivos. **NOBRADE**: Norma Brasileira de Descrição Arquivística. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2006.

BRASIL. Conselho Nacional de Arquivos. **Resolução nº 31, de 28 de abril de 2010**. Dispõe sobre a adoção das Recomendações para Digitalização de Documentos Arquivísticos Permanentes. Brasília, DF, 2010. Disponível em: http://conarq.arquivonacional.gov.br/images/publicacoes_textos/Recomendacoes_digitalizacao_completa.pdf. Acesso em: 14 jan. 2016.

BRASIL. Conselho Nacional de Arquivos. **Recomendações para digitalização de documentos arquivísticos permanentes**. Brasília, 2010. Disponível em: http://conarq.gov.br/images/publicacoes_textos/Recomendacoes_digitalizacao_completa.pdf. Acesso em: 24 mar. 2011.

BRASIL. Conselho Nacional de Arquivos. **Resolução nº 28, de 17 de fevereiro de 2009**. Dispõe sobre a adoção da Norma Brasileira de Descrição Arquivística -

NOBRADE pelos órgãos e entidades integrantes do Sistema Nacional de Arquivos - SINAR, institui o Cadastro Nacional de Entidades Custodiadoras de Acervos Arquivísticos e estabelece a obrigatoriedade da adoção do Código de Entidades Custodiadoras de Acervos Arquivísticos – CODEARQ. Brasília, 2009.

BRASIL. **Decreto nº 4.073, de 3 de janeiro de 2002.** Regulamenta a Lei nº 8.159, de 8 de janeiro de 1991, que dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados. Brasília, 1991.

CARVALHO, Vânia Carneiro; LIMA, Solange Ferraz. Fotografias como objeto de coleção e de conhecimento: por uma relação solidária entre pesquisa e sistema documental. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 32, p. 15-34, 2000.

CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS. **Recomendações para Digitalização de Documentos Arquivísticos Permanentes.** Rio de Janeiro, 2010.

HEREDIA HERRERA, Antonia. **Qué es un archivo?** Gijón: Trea, 2007.

INSTITUTO BRASILEIRO DE ARTE E CULTURA. **Manual para catalogação de documentos fotográficos:** versão preliminar. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, 1992.

LACERDA, Aline Lopez. Quatro variações em torno do tema acervos fotográficos. **Revista do Arquivo Geral do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, n. 7, p.239-248, 2013a.

LACERDA, Aline Lopes de. A imagem nos arquivos. *In:* TRAVANCAS, Isabel; ROUCHOU, Joelle; HEYMANN, Luciana. (org.). **Arquivos pessoais:** reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa. Rio de Janeiro: FGV: Faperj, 2013b. p. 55-66.

LOPEZ, André Porto Ancona. **As razões e os sentidos:** finalidades da produção documental e interpretação de conteúdos na organização arquivística de documentos imagéticos. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humana, São Paulo, 2000.

LOPEZ, André Porto Ancona. **Como descrever documentos de arquivo:** elaboração de instrumentos de Pesquisa. São Paulo: Arquivo do Estado, Imprensa Oficial, 2002.

NORA, Pierre. **Entre memória e história:** a problemática dos lugares. Tradução Yara Aun Houry. Projeto História, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

ROBLEDANO ARILLO, Jesús. La digitalización de fotografías. *In:* SALVADOR BENÍTEZ, ANTONIA. **Patrimonio fotográfico:** de la visibilidad a la gestión. Gijón: Trea, 2015.

SANTAELLA, Lúcia. Os três paradigmas da imagem. *In:* SAMAIN, Etienne. **O fotográfico.** São Paulo: Hucitec, 1998. p. 157-186.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VALLE GASTAMINZA, Félix del. Dimensión documental de la fotografía. *In*: VALLE GASTAMINZA, Félix del. **Manual de documentación fotográfica**. Madrid: Editorial Síntesis, 1999.

VILÉM FLUSSER. **Filosofia da Caixa Preta**. Ensaaios para uma futura filosofia da fotografia. EDITORA HUCITEC. São Paulo, 1985.

PROCESSOS EMPÍRICOS DA ORGANIZAÇÃO E IDENTIFICAÇÃO DE FOTOS: UM RELATO DA VIVÊNCIA DIÁRIA DO PROFISSIONAL DA IMAGEM

*Sergio RANALLI*¹

Num átimo de segundo, um fotógrafo tem que organizar e significar em um pequeno retângulo toda a complexidade de elementos da realidade posta. São expressões, movimentos, emoções, linhas, curvas, uma profusão de dados entrelaçados em luz. Quando tudo isso passa a fazer sentido, cabe ao profissional escolher apenas um caminho entre os milhares de rumos permitidos pela técnica fotográfica. Tudo isso, por vezes, em situações adversas e sob pressão. É o que buscamos quando escolhemos ser fotógrafos.

A pré-produção e a pós-produção, sem o glamour e a adrenalina do ato fotográfico, costumam ser enfadonhas para a maioria dos profissionais. São nesses momentos que a organização e a identificação do acervo se tornam um desafio. Criar processos de armazenagem e indexação e segui-

¹ Fotojornalista, teve fotos publicadas nos principais veículos de comunicação do País. Destacou-se em duas edições do Prêmio Porto Seguro obtendo o primeiro lugar na Categoria São Paulo, em 2002, e Menção Especial na categoria Pesquisas Contemporâneas, em 2001. Disponível em: <https://www.galeriachroma.com.br/artistas/artista/sergio-ranalli>.

los com disciplina são imperativos para a viabilidade do acervo a longo prazo. No início de carreira, com poucas imagens e diversidade de pauta, é comum fiar à memória a responsabilidade pelas informações, as quais, invariavelmente, se perdem ou ficam incompletas.

Quem remonta da era analógica na fotografia e não adotava critérios rígidos de indexação sofre hoje para conseguir viabilizar informações completas e confiáveis no acervo. Por experiência, com a própria produção e observando acervos, principalmente de jornais menores sem departamentos de indexação responsáveis por garantir a fidedignidade e qualidade das informações, notamos que ficava a cargo dos fotógrafos anteriores à digitalização redigir os dados. Isso era feito no verso das fotos impressas, nos envelopes de arquivamento de negativos, ou, mais crítico ainda, nos cromos (slides), que tem um diminuto espaço na moldura para identificação.

O resultado é que qualquer tentativa de resgate dessas imagens demanda exorbitantes investimentos em pesquisa, entretanto, mesmo com o esforço empregado, não é possível salvar parte considerável dos acervos. Muitas fotos ficam perdidas no limbo da desinformação.

FOTOGRAFIA DIGITAL

A fotografia digital incorporou vantagens importantes nos processos de indexação, no entanto novos desafios foram impostos. A ausência de custos de filmes e revelações aumentou exponencialmente o número de imagens produzidas. Pautas que antes eram resolvidas em uma ou poucas dezenas de cliques, hoje são centenas, por vezes milhares de imagens em coberturas prosaicas. Volumes de fotos que anteriormente eram vistos somente em jornais, agências e banco de imagens agora são encontrados em acervos pessoais de fotógrafos.

Lidar com essa profusão de fotos obriga profissionais de imagem a desenvolver estratégias de organização e identificação. Sem formação técnica e conceitual em biblioteconomia e arquivologia, refugiam-se no empirismo e na intuição para administrar a produção.

ARQUIVOS E BACKUPS

A primeira preocupação é com o armazenamento das imagens. O ideal é que se faça três *backups*, sempre acompanhando a evolução das tecnologias de armazenamento e migrando de meio quando o anterior começa a entrar em processo de obsolescência. Foi o que aconteceu com profissionais que tinham a guarda do material em cd's e dvd's e hoje se veem obrigados a fazer a transição dessas fotos. A falta de atenção nesse quesito pode até impedir o acesso e reprodutibilidade futura das imagens.

Quando se trata de armazenar, os serviços de nuvem entraram no radar do fotógrafo. Além de já contar com os *backups* dos servidores contratados, a possibilidade de acesso remoto é um facilitador. Contudo, o grande volume de imagens produzidas, tanto em número como em volume de espaço ocupado, ainda torna caro o acesso total a esse sistema. Sendo uma solução a guarda de material pré-editado em nuvem. Deixando a disponibilidade total das fotos nos meios convencionais de *backup*. Há uma máxima quando discutimos *backup*: nenhuma opção é 100% segura, portanto, a redundância é a única garantia.

A estrutura e padrões bem definidos de diretórios e nomes de arquivo é fundamental para a manutenção do acervo. Outro fator relevante é a escolha do tipo de arquivo de imagem que será armazenado a longo prazo, a escolha de arquivos originais, sem compactação ou alterações se faz necessária, visto que nem sempre há a previsibilidade dos tipos de utilização futura. Hoje, um profissional que atua produzindo para bancos de imagens voltados à produção de materiais didáticos, deve ter em mente a possibilidade futura de as imagens, por exemplo, serem disponibilizadas para impressões em *fine art*, que exigem outras formas de tratamento e resolução das fotos. Garantir maior latitude possível dos arquivos proporciona a multiplicidade de usos futuros.

No sistema de arquivamento das fotos, particularmente utilizo uma formatação básica e funcional. Começo criando um diretório, com o ano de produção das fotos como base da raiz de diretórios, depois outra pasta para o mês, dia, assunto tratado na pauta e, finalmente, as últimas segmentações serão as pastas “originais”, “pré-editadas” e “editadas”. Já o

nome dos arquivos tem a formatação básica no formato “dia_mês_ano_ assunto_numeração”, que garante informações importantes somente no nome da foto. Demonstramos abaixo:

Sistema de arquivamento de pautas

Estrutura de diretórios e subdiretórios:

Ano/Mês/Dia/Assunto

Exemplo: 2021/03/10/Colheitadesoja/originais

2021/03/10/Colheitadesoja/pré_editadas

2021/03/10/Colheitadesoja/editadas

Nome dos arquivos:

Dia_mês_ano_ assunto_numeração

Exemplo: 10_03_2021_colheitadesoja_001

Tipo de arquivo:

Todos os arquivos salvos em formato RAW

Armazenamento:

Três backups em HD externo da totalidade das fotos produzidas

Nuvem:

Conteúdo editado (em média 10% das imagens produzidas)

Arquivos tratados e exportados em TIF

PERENIDADE, RELEVÂNCIA E VALOR COMERCIAL DO ACERVO

“Uma imagem vale mais que mil palavras.” Essa frase, atribuída ao filósofo e pensador chinês Confúcio (551 a.C. – 479 a.C.), ronda o pensamento dos fotógrafos. A crença no poder da imagem pela imagem subestima, num primeiro momento, a importância da indexação de fotos.

É preciso prever um tempo para pós-produção, garantir a inserção do maior número possível de informações em cada imagem. Zelo capaz de perpetuar a relevância e incorporar valor comercial aos acervos particulares. Qual a utilidade de uma foto que não pode ser encontrada ou que não pode ser vista? Que não pode ser comprada ou exposta? Perguntas que devem permear a postura de fotógrafo diante da indexação e organização de seu acervo. Negligenciar infos e *tags* é condenar à morte uma produção vasta. É transformar HD's em remansos de boas imagens.

A fotografia digital incorporou muitos facilitadores ao processo de criação e leitura de metadados. Um dos principais é o Exif (*Exchangeable image file format*), que nada mais é que etiquetas de metadados desenvolvidas pela JEIDA (Japan Electronic Industries *Development Association*). Essa especificação é seguida por fabricantes de câmeras digitais, gravando dados técnicos da captura da imagem que são incorporados aos arquivos de fotos.

Informações infundáveis já são nativas das fotos digitais. O Exif nos fornece data, hora, resolução, velocidade do obturador, abertura da lente, lente utilizada, ISO, câmera utilizada, distância focal, utilização ou não de flash, entre outros dados acumulados. Além da etiquetagem de *copyright*, quando configurada pelo fotógrafo. Mas quando pensamos na eficiência da indexação do acervo, a “geoetiquetagem” é fundamental. Modelos mais novos de câmeras profissionais, e até mesmo celulares, possuem GPS incorporado, permitindo que as imagens produzidas contenham as informações de latitude e longitude.

Com o Exif garantindo uma descrição técnica da imagem, cabe ao recurso do IPTC (*International Press Telecommunications Council*), que possibilita a edição de metadados sobre o arquivo, a anexação das informações mais relevantes do acervo. Uma compilação e tradução de informações visuais da imagem, além de referências sobre personagens e autorizações. Hoje é possível afirmar que todos os softwares utilizados por fotógrafos permitem o preenchimento dessas etiquetas que serão agregados à imagem. Entretanto a preocupação do profissional é concentrar em ter as seguintes repostas das imagens produzidas:

Assunto:

Personagem:

Contato personagem:

Autorização de uso de imagem:

não tem assinada gravada em vídeo

autorizado para uso publicitário e editorial

autorizado para uso editorial

Restrição : _____

Nome e localização do arquivo com a autorização: _____

Data:

Local:

Tags:

Imagem “Geo Etiquetada”

Com essas informações em mãos, cabe ao profissional escolher os *softwares* e rotinas de preenchimento mais adequados. Há muita discussão sobre métodos de preenchimento e meios para realização, contudo o foco do profissional é ter os metadados. A obviedade da afirmação contrasta com a prática de muitos fotógrafos.

A fluência de dados começa com um estudo do tema e o planejamento minucioso da pauta. Saber de antemão os objetivos e com quais elementos irá deparar, são fundamentais, não somente para produção de fotos e vídeos de qualidade, mas para posterior identificação detalhada do material. Lembrando que nem tudo numa cobertura é previsto. Quando uma situação nova se perfaz, a busca de dados *in loco* é sempre mais rápida e eficaz do que postergar a identificação para outro momento.

O ineditismo e a especificidade de algumas cenas e situações são tantas que nem mesmo horas em mecanismos de busca nos trazem informações confiáveis. Por tanto, sempre que possível, sair do local fotografado com toda sorte de dados. No entanto é responsabilidade do

fotógrafo sempre checar as informações em múltiplas fontes, conduta que assegura a credibilidade das imagens. Visto que informações equivocadas podem gerar sérias consequências para o profissional e seus clientes.

O VASTO MUNDO DOS DESCRITORES

Todavia, quando a questão é a velocidade de acesso às imagens, a correta utilização das tags é prioritária. Conhecer os mercados em que atua e antecipar tendências para novas utilizações do acervo aumentam sobremaneira a assertividade na escolha dos descritores.

Como exemplo: um profissional que trabalha com fotojornalismo e produção para bancos de imagens também tem de pensar em escolhas de descritores subjetivos que possam atender mercados de fotos para decoração e impressões *fine art*. A percepção do potencial de cada foto ou vídeo define as escolhas corretas de tag. Há um estímulo para utilização excessiva de descritores, mas a racionalidade das escolhas melhora o retorno e evita ruídos nas buscas.

Isso quando observamos o espectro do acervo pessoal. Já quando a intenção é inserir o material em bancos de imagens, um estudo aprofundado sobre o público de cada empresa melhora substancialmente o retorno com uso de expressões e terminologias específicas para o consumidor alvo.

A leitura de uma foto, no que tange a inserção de tags, varia para uma agência de notícias, um banco de imagens voltado a produção de material e livros didáticos, um banco de imagem convencional e um banco *microstock* (também conhecida como fotografia com micropagamento). Nesse último, todo comedimento e racionalidade na seleção das tags dá lugar a uma enxurrada de termos que objetivam a foto ser encontrada e comprada em meio a milhões de imagens concorrentes sobre o mesmo tema. Enfim, quem busca regras claras e inflexíveis na condução do acervo esbarra num mercado dinâmico e prolífico, no qual a revisão e adequação de métodos garante a atemporalidade do arquivo.

Edição e Pré-Edição

Já discutida nesse texto, a tecnologia aumentou exponencialmente a quantidade de imagens produzidas. Nesse campo, a pré-edição e edição das fotos é fator preponderante. A despeito de defender a guarda total das imagens, considero razoável sempre passar toda a produção por uma filtragem, assegurando uma relação coerente entre número de fotos versus importância da pauta.

No processo de pré-edição, o profissional já deve levar em consideração os diversos meios de atuação profissional e segmentar quais fotos ou vídeos serão direcionados para quais mercados. Já a edição final consiste na última etapa, com o material enxuto e com os tratamentos de imagem adequados. Ressaltando que, nesses processos, todo o material já estará com as informações anexas, que são sempre inseridas nas fotos originais logo após a guarda do material. Também é necessário redobrar a atenção com os *backups*, pois todas as cópias de segurança já devem estar com os metadados colocados.

Quando a última etapa está concluída, todo material de edição e pré-edição devem, se disponível para o fotógrafo, seguir para uma nuvem. O volume em quantidade de fotos e espaço exigido costuma representar algo entre 20% e 25% se comparado aos arquivos brutos.

Vale enfatizar que, ao longo do tempo, com o aumento contínuo de repertório, desenvolvimento e maturação da linguagem fotográfica e com o distanciamento do tema fotografado, é usual que processo de edição seja dinâmico. Fotos que num primeiro momento foram ignoradas, podem voltar como prioritárias em edições futuras. Reservar um tempo e adotar uma rotina de revisitação de fotos já produzidas é salutar para manutenção de um acervo sempre coerente com as atuais perspectivas do profissional.

Por fim, padronizar os métodos de arquivamento e indexação das fotos e vídeos produzidos e segui-los com rigor garantem a viabilidade e visibilidade do acervo. Preservando a relevância histórica e ou artística e maximizando as possibilidades comerciais. Um inventário detalhado da metodologia criada e utilizada pelo profissional de imagem possibilita o manuseio por terceiros, que por consequência salvaguardam a perenidade do acervo.

A GUARDA E O TRATAMENTO APLICADO ÀS FOTOGRAFIAS EM ARQUIVOS PESSOAIS: O CASO DOS FUNDOS DO ARQUIVO IEB - USP

*Elisabete Marin RIBAS*¹

O presente texto parte de um grande laboratório onde podemos experimentar e experienciar a tarefa – nem sempre simples, mas cotidianamente instigante – de organizar e abrir para a pesquisa arquivos pessoais de intelectuais, hoje sob a guarda do Serviço de Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da USP (IEB-USP) *.

Para a atual equipe que realiza esse trabalho, o atendimento ao (à) pesquisador(a) é um dos pontos-chaves para o tratamento do acervo, pois um dos principais sentidos do tratamento arquivístico aplicado àqueles que chamamos de *arquivos privados de interesse público* (ARDAILLON, 2005) em uma instituição pública de guarda de acervos, é o apoio à pesquisa, com vistas ao atendimento do maior número de perfis de interessados(as) no acervo. Do(a) pesquisador(a) acadêmico(a) ao(à) aluno(a) da escola

¹ Servidora da Universidade de São Paulo (USP), compondo a equipe técnica do Serviço de Arquivo do IEB – USP, sob a função de Especialista em Laboratório, aluna de doutorado pelo PPGCI – UNESP.

fundamental; do(a) genealogista ao(à) cidadão(ã) curioso(a) na história do país; torna-se um desafio buscar aplicar a terminologia e o rigor da classificação e da descrição arquivística de modo que um amplo leque de perfis de consulentes possa acessar e recuperar a conteúdo informações presentes em cartas, bilhetes, receitas médicas, bulas de remédio, desenhos infantis, diários, cadernos de receitas culinárias, álbuns de casamentos, ou seja, uma infinidade de tipologias documentais, característica marcante nos arquivos pessoais.

Hoje, de forma especial, nos debruçaremos sobre as fotografias, abarcando de forma sumária um pouco do nosso conhecimento tanto nas questões de sua preservação quanto de sua classificação e descrição. Com o passar dos anos de trabalho, inúmeras experiências nos fizeram refletir e, em muitas vezes, repensar nossas práticas. Por isso, o presente texto segue a metodologia de apresentação de estudo de caso, amparado pela etnografia cotidiana de uma funcionária que, inserida em seu local de trabalho, busca refletir sobre suas práticas.

Antes de iniciarmos nosso relato, é preciso dizer que grande parte dos casos aqui apresentados não teriam sido possíveis sem uma imensa equipe de apoiadores, sejam pesquisadores(as) que realizam suas consultas ao nosso acervo ou nossos(as) colegas de trabalho, sejam colaboradores(as) do IEB, termo esse que contempla funções como de especialistas e consultores(as) contratados(as) às várias gerações de incansáveis estagiários(as) e bolsistas de iniciação científica, mestrado, doutorado e pós-doutorado, muitos(as) dos(as) quais, de forma voluntária, colaboram com a organização do acervo do Arquivo do IEB. Por fim, agradecemos de modo especial às famílias de Caio Prado Jr. e Mário de Andrade, que autorizaram o uso de imagens e documentos que ilustram este ensaio. A cada caso, os devidos nomes serão referenciados, mas desde já, fica o agradecimento da autora a todos(as) que de alguma forma, nominalmente citados ou não, colaboraram com estes apontamentos².

² Agradecemos a equipe técnica do Serviço de Arquivo: Adriano de Castro Meyer, Dina Elisabete Uliana (supervisora técnica de Serviço), Patrícia Godoy Gomes Dollay e Paulo José de Moura; agradecemos a consultoria especializada de Luciana Amaral; em relação à organização e descrição do fundo Caio Prado Jr., agradecemos de modo especial aos pesquisadores e pesquisadora Giovana Beraldi Faviano, Matheus de Paula Silva, Talita Yosioka Collacio, Viviane Vitor Longo e Wipsley Mesquita, bem como ao Prof. Dr. Alexandre de Freitas Barbosa; em relação à organização e descrição do fundo Mário de Andrade, agradecemos à Profa. Dra.

A FOTOGRAFIA NOS ARQUIVOS PESSOAIS: PROTOCOLOS DE GUARDA

Muitos(as) autores(as) já falaram da importância da fotografia na pesquisa histórica e não cessam estudos sobre a identificação de suas técnicas, sua preservação seja dos positivos revelados, seja dos negativos em vidro ou acetato, isso sem falar dos desafios que os documentos nato-digitais nos trazem³. Em outras palavras, a fotografia tem seu papel e seu espaço no desenvolvimento de pesquisas nas quais são utilizadas como fonte, ao mesmo tempo em que ela em si mesma é um caso específico de estudo.

Há instituições especializadas apenas na guarda de fotografias, nos seus mais diversos formatos, suportes e técnicas. Outras instituições organizam seus acervos em documentação textual e iconográfica, sendo que nesse último, encontram-se as fotografias muitas vezes guardadas como “as joias da coroa”, - e aqui compreendemos que a especialização da preservação e técnicas de tratamento amparam muitas vezes essa questão. Diante dos avanços de bases de dados e sistemas de gestão de acervos, é fundamental pensar que o acervo físico e sua organização lógica não são necessariamente espelhos entre si, isto é, que um deve refletir exatamente o outro. Pelo contrário, quanto maior a estrutura tecnológica que ampare instrumentos de pesquisa de uma instituição de guarda de acervo, mais refinado deve ser seu intercruzamento e disposição de dados.

No caso do IEB, buscamos chegar o mais próximo desse relacionamento de dados, - em especial, naquilo que chamamos tecnicamente na área de manutenção do vínculo arquivístico - considerando que nem sempre é possível, por questões de conservação, manter o acervo fotográfico em aproximação da sua disposição física, seja devido ao espaço, seja devido à embalagem. A qualquer movimento do acervo, estamos sempre atentos à essa manutenção, que muitas vezes é estabelecida inicialmente por registros manuais em um primeiro movimento do tratamento dos

Telê Ancona Lopes, que durante anos, coordenou vasta equipe de pesquisadores que trataram e pesquisaram as milhares de fotografias presentes no acervo do autor de *Macunáima*.

³ Destaque para estudos de Amaral (2009); Filippi, Lima e Carvalho (2002); Kossoy (2002, 2007, 2009, 2014); Leite (2000); Samain (2005, 2012); Smit (1989, 1996); Sontag (2004) como referências básicas. Entretanto, todos os autores e autoras até aqui citados são detentores de vasta pesquisa na área, que recomenda-se a busca e aprofundamento aos interessados.

documentos, seguido dos registros lógicos, estabelecidos em nossas bases de dados, especialmente na inserção dos descritores documentais em nossa principal ferramenta tecnológica chamada de Sistema de Gerenciamento do Acervo (SGA)⁴, que receberá atenção maior adiante. Nosso relato parte inicialmente da guarda do acervo físico.

Em questão de armazenagem, cada vez mais nossas condições de guarda são aprimoradas. Em nova sede desde 2015, as reservas técnicas e embalagens utilizadas no Arquivo do IEB buscam atender os rigorosos padrões internacionais de controle climático bem como a qualidade do material de acondicionamento. Para garantia deste armazenamento, dispomos de dois tipos de reservas técnicas: uma para a guarda de fotografias reveladas, ou também chamadas de positivos e outro espaço especializado para a guarda de negativos, incluindo vários suportes e formatos.

Começamos pelo espaço de guarda dos negativos, ao qual chamamos de Câmara Fria. Com controle climático estabelecido entre 10 a 12 ° C de temperatura e 50 a 60 % de umidade, em seu interior ficam abrigados, por exemplo, os negativos de acetato e vidro, em diversos formatos e dimensões.

Figura 1: Exemplo de envelope em cruz, fechado e aberto, em papel alcalino branco, para a guarda individualizada de negativo de acetato



Fonte: Elaborado pela autora.

⁴ Mais informações estão em Ribas (2013).

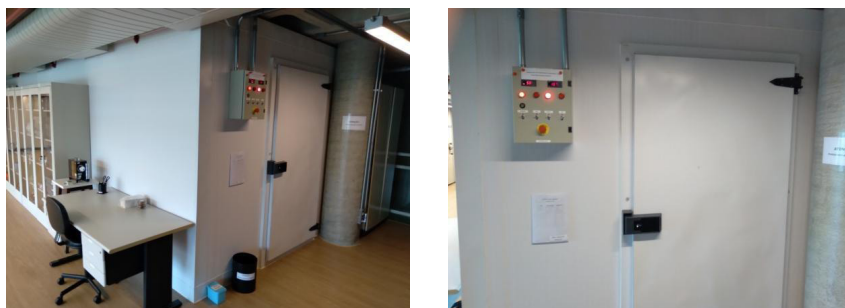
Figuras 2 e 3: Exemplo de embalagens em polietileno, de guarda de negativos flexíveis em acetato, tanto em formato individual quanto em rolo.



Fonte: Elaborado pela autora.

Destaca-se que a escolha da embalagem leva em conta o suporte da imagem, o formato e sobretudo, seu estado de conservação. Para suportes que apresentam estado de deterioração avançado, após tratamento especializado, preferem-se os envelopes em papel alcalino branco ou o papel filiset 68 gramas, que permitem a respiração do documento.

Figuras 4 e 5: Parte externa da Câmara Fria do Arquivo IEB – USP



Fonte: Elaborado pela autora.

Figura 6: Parte interna da Câmara Fria do Arquivo IEB – USP.



Fonte: Elaborado pela autora.

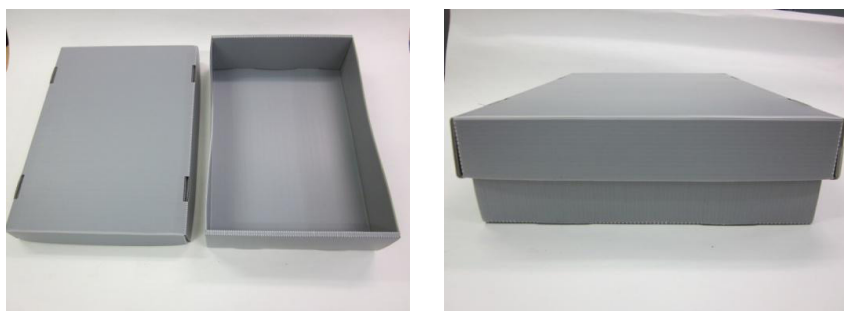
As fotografias reveladas, ou também chamadas de positivos, sejam as em preto e branco ou coloridas, são armazenadas em condições de controle climático diferente às da Câmara Fria, em três andares de reserva técnica que conseguimos controlar entre 16 a 18 °C de temperatura e com 55 a 65 % de umidade. Elas são embaladas, sempre que possível de forma individualizada, em jaquetas de poliéster, que por sua vez, estão guardadas em caixas neutras de feitura artesanal e especializada, com qualidade arquivística ou em caixas poliondas, também feitas em padrão específico para acomodação ao mobiliário técnico das reservas técnicas do Arquivo IEB – USP.

Figura 7: Exemplo das jaquetas de guarda individualizada de fotografias. Suas dimensões acompanham o formato fotográfico e podem acomodar até dois documentos separados por papel alcalino branco de gramatura superior à 150 gr.



Fonte: Elaborado pela autora.

Figuras 8 e 9: Exemplo das caixas tampa-base, em polionda, 600 gr.



Fonte: Elaborado pela autora.

Figura 10: Imagem panorâmica das estantes deslizantes de guarda dos fundos pessoais do Arquivo IEB – USP, onde armazenam-se os positivos.



Fonte: Elaborado pela autora.

Figuras 11 e 12: Imagem panorâmica do interior de uma das estantes deslizantes de guarda dos fundos pessoais do Arquivo IEB – USP, onde armazenam-se os positivos em caixas neutras.



Fonte: Elaborado pela autora.

No caso do armazenamento em caixas neutras, prioriza-se, sempre que possível, o formato de caixas-álbuns:

Figura 13: Exemplo de caixa-álbum que armazena fotografias, cartões-postais e outros itens semelhantes, no Fundo João Guimarães Rosa.



Fonte: Elaborado pela autora.

O trabalho de conservação preventiva do acervo, em especial das fotografias, busca preservar, o máximo possível, a química presente nas fotografias. Trata-se de uma luta diária contra a deterioração do suporte. Em suma, em seu novo prédio, o Arquivo do IEB tem consolidado o trabalho de padronização de embalagem de seu acervo para fins de conservação preventiva e ficamos felizes em dizer que temos tido relativo sucesso quanto a isso. Podemos considerar que 90% do acervo se encontra embalado de forma padronizada e segura.

Paralelo a isso, surgem as questões da manutenção do vínculo arquivístico, conceito apresentado anteriormente e que será mais bem aprofundado a partir de agora. Para a manutenção do vínculo arquivístico, é necessário desenvolver um minucioso trabalho para que, uma vez que as fotografias precisem ser armazenadas em embalagens diferentes de uma carta ou de um diário, por exemplo, tal deslocamento físico não acarrete uma perda informacional.

Dito isso, uma vez apresentado o protocolo de guarda física adotado pelo Arquivo IEB-USP, o item a seguir será dedicado à explanação da classificação e descrição do acervo fotográfico.

A FOTOGRAFIA NOS ARQUIVOS PESSOAIS: CLASSIFICAÇÃO E DESCRIÇÃO

O tratamento de fotografias dos arquivos pessoais sob a guarda do IEB é um trabalho que envolve desafios e dilemas. Um deles é a descrição objetiva das imagens, isto é, o retrato fidedigno de suas características sem a inclusão de juízos de valor. Em outras palavras, a descrição não pode ser confundida com a interpretação da imagem⁵. Esse esforço também está presente no momento da contextualização dessas imagens que é algo ainda mais delicado, pois inserir levemente uma imagem ou um determinado agrupamento do *quadro de arranjo* que reflete a vida do titular do acervo em organização, pode mudar completamente o sentido dessa imagem, levando a erros de pesquisa.

É sempre importante lembrar que a organização que aplicamos no acervo do IEB sempre leva em consideração que tratamos de arquivos pessoais. Os conjuntos de fotografias presentes nesses fundos, cada vez mais são tratados de forma especializada, mas sobretudo são encarados como mais uma tipologia documental, dentro de um universo de centenas de documentos. Sua conservação preventiva é fundamental e sua descrição também vem sendo ampliada⁶, buscando atender e valorizar suas especificidades. Mas a fotografia presente nos arquivos pessoais não deve ser tratada como um item semióforo, ou seja, ela não deve ter um tratamento que recaia apenas sobre si mesma, seja pela sua técnica seja pelo seu conteúdo. Pelo contrário, nunca devemos esquecer que tal imagem faz parte de um todo de uma vida armazenada e deve, sempre que possível, ser inserida em seu contexto de produção e acumulação do titular do acervo. Diante disso, a autora acredita que para falar das propostas de tratamento de fotografias a partir de seu local de experiência cotidiana, é importante mostrar tais imagens. Para tal, escolheu-se apresentar os resultados práticos

⁵ Dentre os trabalhos de revisão de práticas descritivas a partir do acervo do próprio Arquivo do IEB a autora destaca as reflexões presentes em *Catálogo seletivo de referências às políticas e iniciativas culturais relacionadas a pessoas negras no Arquivo-IEB / USP* (Volume I e II), de autoria de Guilherme Lassabia de Godoy (2021).

⁶ Aqui é importante destacar que desde o ano de 2016, o Arquivo do IEB, por meio de projetos financiados por parceiros dentre os quais destacamos o Itaú Cultural, obteve recursos para a contratação da consultoria especializada de Luciana Amaral. A partir de então, não só práticas de guarda foram aprimoradas, como também o processo de descrição foi aprimorado, sob sua supervisão.

aplicados a partir de dois arquivos pessoais sob a guarda do IEB, sendo eles os fundos de Caio Prado Jr. e Mário de Andrade⁷.

CASO 01) CAIO PRADO JR.: INTÉRPRETE DO BRASIL (E FOTÓGRAFO)

Caio Prado Jr. é considerado um dos chamados intérpretes do Brasil. Seu livro *Formação do Brasil Contemporâneo* é um dos títulos basilares para historiadores, sociólogos, economistas, ou qualquer profissional que se interesse e estudar ou compreender o Brasil. Formado em direito, atuou em muitas frentes e teve uma vida plural que contempla funções que vão desde a de editor até uma carreira política.

Entretanto, pouco se fala de sua atuação como fotógrafo. Caio Prado Jr. acumulou em seu arquivo pessoal uma coleção de fotografias impressionante, que traz desde álbuns de seus antepassados até imagens que capturam movimentos, o que demonstra sua técnica e o manejo habilidoso diante da tecnologia disponível na época. Em oportunidade na qual a equipe do Arquivo IEB recebeu a visita de Yolanda Prado, filha do intelectual, ela nos contou que o interesse de Caio por fotografia fez com que ele pintasse um dos banheiros de sua residência de preto, transformando-o em um laboratório de revelação.

Em resumo: Caio Prado Jr. é detentor de um arquivo de porte que ainda passa por processo de organização, pois se estima que sejam mais de 30 mil documentos ali presentes. Desse total, mais de 18 mil já se encontram descritos individualmente⁸, tendo sido identificadas, até o momento, o impressionante número de 5.210 fotografias. Desse conjunto de imagens, há subconjuntos, como os álbuns de família que retratam não apenas os antepassados de Caio Prado Jr, como também, pela longevidade temporal, são um exemplo raro de uma coleção que reúne técnicas de revelação que abarcam documentos do fim do século XIX, chegando ao

⁷ Em ambos os casos, isso só foi possível graças à concessão de autorização de uso de documentos presentes nos arquivos pessoais de Caio Prado Jr. e Mário de Andrade, por meio de seus familiares e detentores de direitos, aos quais a autora registra o agradecimento pelo apoio não apenas neste trabalho, mas de sempre.

⁸ Destaca-se que a prática de descrição de documento a documento nem sempre é passível de ser aplicada a acervos de instituições arquivísticas. Entretanto, no caso do acervo sob a guarda do Arquivo do IEB, devido tanto às especificidades dos arquivos pessoais quanto das pesquisas ali desenvolvidas, a descrição individualizada é adotada por sua equipe técnica e aplicada a todos os conjuntos documentais sob nossa guarda.

ano 1990 do século XX, data em que o titular da documentação veio a falecer. Além disso, é inerente que um intelectual como Caio Prado Jr. seja, automaticamente associado a um exímio pesquisador. Seu acervo corrobora com nossas hipóteses de análises, pois traz fichas e fichamentos extensivos, por meio dos quais é possível acompanhar a construção de seu pensamento. Parte dos manuscritos de seus livros ali também preservados revela índices, ideias e cortes que não estão em sua obra publicada. Essa comparação entre documentos de seu acervo e obras publicadas demonstram o rigor e o labor intelectual que refina uma ideia registrada e depois cortada, como se lê em seus papéis. É nesse celeiro de criação da obra caiopradiana que se encontram suas fotografias. O desafio da equipe técnica é contextualizar este material, considerando que parte dele são registros de sua pesquisa sobre o Brasil, por exemplo. Caio é um dedicado fotógrafo e seus estudos sobre a imagem estão ali presentes. O desafio é identificar as práticas do fotógrafo, o que não se mostra como algo simples, mas acreditamos que temos avançado com certa desenvoltura.

Um exemplo disso é essa sequência de fotografias a partir das quais se detecta um ensaio sobre, o que chamamos até o momento de “estudos de luz e sombra”, a partir da abertura da objetiva e do registro da posição da luz solar. Essa constatação é possível a partir da leitura das anotações contidas no verso das imagens:

Figuras 14 e 15: Sequência de imagens atribuídas ao fotógrafo Caio Prado Jr.



Fonte: Arquivo IEB – USP, Fundo Caio Prado Jr., código de referência: CPJ-F12-001, 002 e 003.

No verso das imagens se lê anotação atribuída à Caio, que traz:

CPJ-F12-001: “11 ½ horas sol brilhante / teleobjetiva 2m / f 4
125 / dobro da exposição / indicada pelo fotometro (sic.) / Set
1939”

CPJ-F12-002: “11 ½ horas sol brilhante / teleobjetiva 2m: / f 5,6
125 / indicação do fotometro (sic.) / Set 1939”

CPJ-F12-003: “11 ½ horas sol brilhante / teleobjetiva 1m 50: / f
11 50 / dobro da exposição indicada pelo fotometro (sic.) / Set
1939”

Em um trabalho cotidiano de descrição de imagens, sabemos identificar que se trata da reprodução fotográfica de uma planta, mais especificamente uma flor com suas respectivas folhas. Das três imagens, duas delas são bem semelhantes, mas a terceira mostra um ângulo diferente. Entretanto, apesar de acreditarmos ser válida a descrição objetiva da flor retratada, as anotações à lápis no verso da imagem agregam outras informações que, aliadas aos estudos feitos a partir da obra de Caio Prado Jr. e sobretudo, à leitura aplicada ao seu arquivo pessoal, mesmo ainda em processo de organização, nos mostra que Caio Prado Jr. não é um mero curioso da fotografia. Pelo contrário, seja no jardim da sua residência, seja em um parque público, seja em uma das suas viagens, ele registra a hora do dia, a intensidade do sol e a abertura da sua objetiva.

Vê-se assim neste pequeno exemplo que o trabalho de descrição das fotografias em um arquivo pessoal deve considerar não apenas a descrição da imagem, mas também das anotações ali presentes. A partir de consultorias especializadas que Arquivo do IEB tem recebido de profissionais como Luciana Amaral, os descritores fotográficos foram ampliados e no trabalho descritivo, para além do registro da imagem, vincula-se a isso o registro do texto do verso da imagem. O exemplo trazido aqui nos mostra o avanço informacional que a descrição do conteúdo da frente da imagem relacionado ao texto contido no verso da mesma nos traz, especialmente sabendo que se trata de uma sequência pertencente ao arquivo pessoal do também fotógrafo Caio Prado Jr.

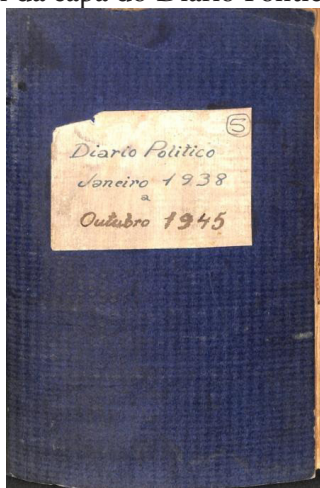
Mas não só do relacionamento entre frente e verso de imagens de um único documento vive o arquivo pessoal de Caio Prado Jr. É importante apontar que a organização de um acervo como o dele não é um trabalho solitário, muito menos é o trabalho para apenas um tipo de profissional, seja pela complexidade do pensamento e ideias registradas em seus documentos, seja pelos números de documentos que Caio Prado Jr. produziu e ou acumulou. Em razão dessa complexidade, a organização dos documentos de Caio Prado Jr. no Arquivo do IEB dura mais de vinte anos de trabalho e já contou com mais de duas dezenas de colaboradores. É a partir da experiência de dois deles que seguimos em nosso relato.

Começamos com a atuação da então estagiária Giovana Beraldi Faviano, que nos anos de 2010 a 2012, colaborou junto à organização do Fundo Caio Prado Jr.. O trabalho dela contribuiu para a contextualização das fotografias do arquivo de Caio⁹. Durante o período de estágio, a então aluna da graduação em História pela FFLCH – USP atuou em várias frentes de trabalho de organização do Fundo Caio Prado Jr., dentre as quais se destaca a organização dos chamados Diários Políticos de Caio Prado Jr. e da correspondência do intelectual. Ao se deparar com as fotografias, que até então não tinham sido descritas, recordamos do depoimento de Giovana, que nos disse que talvez não teria conseguido tratar as imagens sem ter lido anteriormente a documentação escrita. Pelas mãos de Giovana, foram descritos e abertos para a consulta mais de 9.297 documentos.

Foi esse trabalho intenso, e necessário, que permitiu a correlação de documentos como uma sequência de imagens que retratam o Estágio do Pacaembu, localizado em São Paulo ao Diário Político de número 5. Por conta das anotações de Caio Prado Jr., bem como a guarda de panfletos de um comício político da época, foi possível identificar o evento gerador das imagens. Para nossa surpresa, as imagens analisadas à luz das anotações de Caio Prado Jr. em seu diário nos esclarecerem que se tratava do Comício de Luís Carlos Prestes, ocorrido em São Paulo, sediado no Estádio do Pacaembu, no ano de 1945:

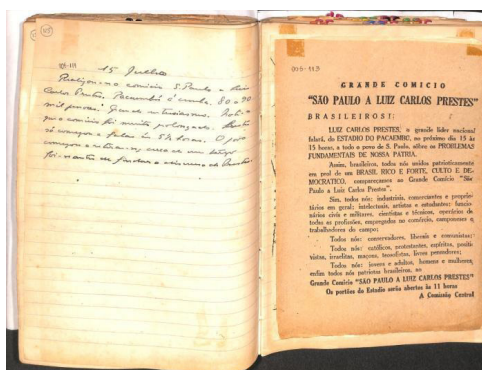
⁹ Mais informações sobre o trabalho, ver Manzano (2013).

Figura 16: Imagem da capa do Diário Político de Caio Prado Jr.



Fonte: Arquivo IEB – USP, Fundo Caio Prado Jr., código de referência: CPJ005.

Figura 17: Imagem do interior do Diário Político de número 5, no qual há a anotação do evento ocorrido em 15 de julho de 1945, seguida de dois documentos impressos, sendo um panfleto e um hinário, também produzidos para o comício.



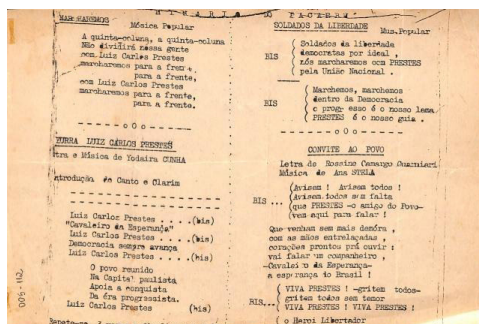
Fonte: Arquivo IEB – USP, Fundo Caio Prado Jr., código de referência: CPJ005-111.

As anotações de Caio Prado Jr. dizem:

15 julho

Realizou-se o comício S. Paulo a Luis Carlos Prestes. Pacaembú [ilegível]. 80 a 90 mil jovens. Grande entusiasmo. Nota-se que o comício foi muito prolongado. Prestes só começou a falar às 5 ½ horas. O povo começou a retirar-se; cerca de um terço foi-se antes de findar o discurso de Prestes.

Figuras 18 e 19: Impressos mantidos dentro do Diário Político de número 5, no arquivo de Caio Prado Jr.



Fonte: Arquivo IEB – USP, Fundo Caio Prado Jr., códigos de referência: CPJ005-112 e CPJ005-113.

Duas das imagens relacionadas ao Diário Político de número 5, às anotações de 5 de julho e aos documentos impressos seguem aqui:

Figuras 20 e 21: Imagens do Estádio do Pacaembu.



Fonte: Arquivo IEB – USP, Fundo Caio Prado Jr., códigos de referência: CPJ-F13-001 e CPJ-F13-002.

A ficha descritiva produzida a partir do SGA, busca trazer a classificação dos dados dos documentos, bem como sua correlação entre o que chamamos de documentos textuais e documentos iconográficos:

Descrição do Documento

Acervo: Caio Prado Júnior

Código de Ref.: CPJ005-111

Unidade de Armazenamento: Caixa 031 (Sala 1)

Posição no Quadro de Arranjo: PARTICIPAÇÃO POLÍTICA > Diários Políticos

Este documento faz parte de: CPJ005

Gênero Documental: Textual

Espécie/Tipo/Formato Documental: ANOTAÇÃO

Título: 15 Julho

Descrição: Realizou-se o comício em São Paulo a Luis Carlos Prestes; houve grande entusiasmo e o comício foi prolongado.

Suporte: PAPEL

Técnica de Registro: Manuscrito

Localidade: s.l.

Data: 15/7/1945

Idioma: Português

Núm. de Folhas: 1

Autor: Caio da Silva Prado Júnior

Observações: Localizado na página 125 do documento CPJ005.

Referências Onomásticas: Luis Carlos Prestes

Documentos Relacionados:

CPJ005

CPJ005-112

CPJ005-113

CPJ-F13-001

CPJ-F13-002

CPJ-F13-003

CPJ-F13-004

CPJ-F13-005

CPJ-F13-006

CPJ-F13-007

CPJ-F13-008

CPJ-F13-009

CPJ-F13-010

CPJ-F13-011

Status: Disponível para consulta

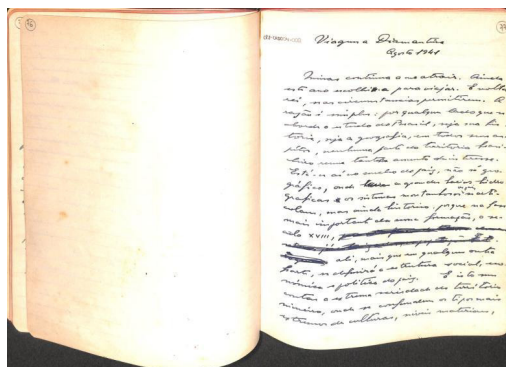
O que o presente estudo busca destacar é que o que aqui parece ser uma relação simples, não é. Giovana, na época, atuou por mais de dois anos e leu mais de 9 mil documentos. Graças à sua memória, ela pode fazer a relação entre os itens, especialmente porque o Diário Político de número 5 tinha mantido em seu interior os impressos do comício. Entretanto, as fotografias, estavam apartadas fisicamente dos documentos textuais e exigiram um trabalho de pesquisa da nossa então estagiária.

Outro exemplo de contextualização de imagens e textos veio de outro estudo realizado pelo então aluno do Programa Unificado de Bolsas da USP, Matheus de Paula Silva¹⁰, que trabalhou com um dos álbuns de viagem de Caio Prado Jr. O trabalho nos mostra que um dos cadernos

¹⁰ O projeto teve início em 2016, com o título “Estudo e edição crítica das viagens de Caio Prado Jr. a Ouro Preto (1940) e Diamantina (1941): levantamentos fotográficos e relatos manuscritos”, e ocorreu sob a supervisão colaborativa dos seguinte corpo: Alexandre de Freitas Barbosa / Elisabete Marin Ribas / Jaime Tadeu Oliva / Paulo Teixeira Iumatti: Mais informações podem ser encontradas no Fundo IEB, códigos de referência: IEB-CPJR-PUB-0001-01, IEB-CPJR-PUB-0001-02 e IEB-CPJR-PUB-0001-03.

presentes no arquivo do intelectual traz as anotações como um diário de viagem, ou um caderno de campo.

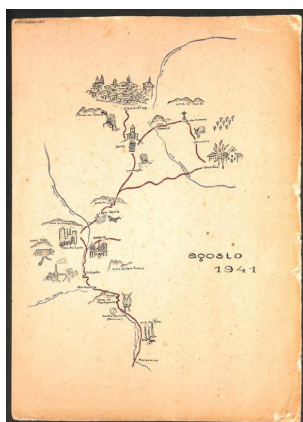
Figura 22: Caderno com registro de viagem à Diamantina, ocorrida em agosto de 1941.



Fonte: Arquivo IEB – USP, Fundo Caio Prado Jr., código de referência: CPJ-CAD004-002.

Paralelo ao caderno, um álbum de fotos ilustra a viagem. Aqui cabe destacar que além de fotógrafo, Caio Prado Jr. também é um exímio desenhista. A capa do álbum é um mapa atribuído ao titular do fundo, com as cidades, parte dos rios e a indicação da data da viagem “Agosto / 1941”:

Figura 23: Capa do Álbum de número 01, com desenho atribuído à Caio Prado Jr.



Fonte: Arquivo IEB – USP, Fundo Caio Prado Jr., código de referência: CPJ-ALB01-001.

Figura 24: Imagem ilustrativa de uma das páginas internas do álbum, no qual Caio Prado Jr. faz breves indicações de local.



Fonte: Arquivo IEB – USP, Fundo Caio Prado Jr., código de referência: CPJ-ALB01 (página 06).

Nesse trabalho, o caderno foi descrito e transcrito palavra a palavra. Após isso, Matheus fez a relação entre as fotografias do Álbum de número 01 e o texto do caderno. Seu relatório final utiliza da tecnologia de hoje e compôs aquilo que estava na mente de Caio Prado Jr.

Para o pesquisador que acessa um acervo com essa descrição minuciosa, o avanço na pesquisa e na recuperação de informação é algo impressionante. Em nosso atendimento presencial, cotidianamente, ouvimos o agradecimento de muitos dos consultantes que reconhecem o trabalho e avançam na coleta de dados que descritos de forma tão refinada, apoiam suas pesquisas. São pesquisas realizadas pelas equipes internas que retroalimentam pesquisas realizadas pelo usuário do Arquivo. A pergunta que fica é: quais os limites da descrição do acervo? Conversaremos sobre esse dilema adiante.

CASO 02) MÁRIO DE ANDRADE: FOTÓGRAFO E TURISTA APRENDIZ

O fundo Mário de Andrade foi o primeiro arquivo pessoal incorporado pelo IEB e sua história está diretamente relacionada ao histórico de surgimento do próprio Arquivo do IEB. Assim como o de Caio Prado Jr., seu arquivo é estimado em cerca de 30 mil documentos, dentre os quais destacamos mais de 2.400 fotografias e 300 negativos. Mário de Andrade nasceu em 1893 e viveu intensamente até 1945.

A coleção de imagens de Mário traz retratos de família do escritor, retratos de amigos, muitos deles com dedicatórias, estudos de Mário sobre Arte, Arquitetura e dentre muitas outras facetas a atuação de Mário como fotógrafo, afinal Mário é “300, 350”¹¹. Não cabe ao presente estudo analisar Mário de Andrade fotógrafo, feito já consolidado por inúmeros pesquisadores, dos quais destacamos Paulino; Mindlin; Martins; Gregório; Lopez; Racy (1993); Lopez; Figueiredo; Fernandes (2015) e Carnicel (1993), para citar apenas alguns. Mas sejam desses mesmos autores, seja de inúmeras outras referências em decorrência desses, Mário e sua aventuras como fotógrafo não é um tema novo.

Então porque ele foi escolhido aqui?

Como dito anteriormente, a história do Arquivo do IEB e o acervo pessoal do autor de *Macunaíma* entrecruzam-se. O catálogo de fotografias de Mário de Andrade foi um instrumento de pesquisa elaborado entre os anos de 1970 a 1988, quando sua versão datilografada foi disposta para consulta junto ao atendimento ao pesquisador do Serviço de Arquivo. A novidade, para não se dizer o capricho do instrumento, é que além da descrição das fotografias, o catálogo trazia contatos impressos que ilustravam cada fotografia presente no arquivo de Mário de Andrade.

Em tempos de reprodução digital, talvez não seja possível mensurar o trabalho hercúleo dedicado a esse instrumento. De imediato, nos chama a atenção que para além do trabalho de datilografia exigido, as fotografias precisaram ser refotografadas e impressas em miniaturas.

¹¹ Trocadilho com o poema “Eu sou trezentos...”, publicado pela primeira vez por Mário em seu livro *Remate de males*, em 1930. (ANDRADE, 2013, p. 295).

Figura 25: Imagem ilustrativa da página de número 157 do Volume II, do primeiro Catálogo da Série de Fotografias, do Fundo Mário de Andrade. Na primeira coluna se vê o número de referência da imagem, na segunda coluna a descrição da imagem, quase sempre mantida a partir da atribuição feita pelo próprio Mário de Andrade e na terceira coluna a reprodução em contato fotográfico da imagem original.

N.º	FOTO - SUB-SÉRIE	
756	Legenda MA: "Araraquara/ Chacara do Pico/ 19-II-28" 6,1 x 3,7 cm - roseiras e ângulo da casa; seqüência: 754 - 62.	 14/C/16
757	Legenda MA: "Sol nas Palmeirinhas/ Chacara 19-II-28" 6,1 x 3,7 cm - portão, pilares com vasos com palmeiras-antãs; seqüência 754 - 62.	 14/C/15
758	Legenda MA: "Chacara do Pico/ Araraquara/ 19-II-28" 6,1 x 3,7 cm - paisagem e curral; seqüência: 754 - 62.	 14/C/14
759	Legenda MA: "Ipsô da Chacara/ 19-II-28" 3,7 x 6,1 cm - árvores; seqüência: 754 - 62.	 18/G/16
760	Legenda MA: "Ceboleira/ Chacara do Pico/ 19-II-28" 6,1 x 3,7 cm - árvore; seqüência: 754-62.	 14/C/13

Fonte: Arquivo IEB – USP, Fundo IEB.

Entretanto, o resultado surpreendente, para além da estrutura do instrumento que trazia índices remissivos, é, por exemplo, a abertura segura à consulta, de modo que a descrição e a imagem de referência estavam juntas, de fácil conferência, permitindo ao pesquisador a seleção

da imagem selecionada, bem como reduzindo à equipe de atendimento à necessidade de transposição de centenas de fotografias à sala de consulta.

Posteriormente, nas décadas de 1990 e 2000, inovou-se novamente. Ao catálogo impresso, a equipe de organização do arquivo de Mário de Andrade providenciou a digitalização de todas as fotografias, frente e verso, de modo que a consulta às imagens se dava ao pesquisador que agora acessava um terminal de computador com drive de leitura de cd.

Quando da implantação do SGA nos anos de 2008 e 2009, inicialmente os descritores dos catálogos impressos serviram de base para a estruturação de uma plataforma única de consulta, que visava informatizar o acesso, concentrando em uma única estrutura catálogos de fotografias, cartas e demais tipologias. No início da década de 2010, foram as digitalizações feitas uma década antes, bem como a experiência de imagem e descritores do primeiro catálogo feito para a Série Fotografias de Mário de Andrade, que inspiraram a adequação de modo que o SGA passou a não ser mais apenas a ferramenta de gerenciamento de dados do acervo físico, como também passou a gerenciar, por meio de repositórios digitais, as reproduções digitais, vinculando-as e disponibilizando-as para a pesquisa local:

Figura 26: Imagem ilustrativa da interface de consulta do SGA, disponível na Sala de Atendimento ao Pesquisador do Arquivo IEB – USP.

Descritores dos documentos físicos estão novamente atrelados à imagem da fotografia, agora na versão digital, mas nos mesmos moldes do primeiro catálogo produzido entre os anos de 1970 e 1980.

The screenshot displays the SGA interface with the following elements:

- Navigation:** Página Inicial > Arquivo > Fundos
- Search Results:** Mário de Andrade (with a 'Voltar' link)
- Filters:** [Ver bibliografia associada], Código de Referência: MA-F-0757, Ordenar por: [Código de Referência], Número de itens encontrados: 1, Listando itens de 1 a 1.
- Record Details:**
 - Acervo: Mário de Andrade
 - Código de Ref.: MA-F-0757
 - Espécie/Formato/Tipo: FOTOGRAFIA
 - Título: "Lote 'Chacara' e Fazenda São Francisco - Araraquara" - Palmeirinhas
 - Descrição: Portão e pilares com vasos com palmeiras-anãs.
 - Legenda MA: "Sol nas Palmeirinhas"
 - Chacara 19-II-26"
 - Localidade: Araraquara, SP, BRA
 - Data: 19/2/1928
 - Fotógrafo: Mário Raul de Moraes Andrade [Mário de Andrade]
 - Visualizar o documento
 - Ver mais informações
- Image:** A photograph of a porch with columns and palm trees, with a color calibration strip on the right.
- Search Panel (Right):** Palavras-chave: [input], Tipo de Material ou Espécie/Tipo/Formato documental: [dropdown], Suporte: [dropdown], Nome de pessoa ou instituição: [input], Data: [dropdowns], Periódico: [dropdown], No. de Tombo / Cód. de Referência: [input] (containing MA-F-0757), Pesquisar, Limpar.

Fonte: Arquivo IEB-USP. Interface de consulta interna – Catálogo on-line

É importante destacar – e alertar se nos for permitido – que a manutenção de bases de dados como do SGA, que é nossa ferramenta de gestão do acervo, é um trabalho sem fim. E com o avanço tecnológico que vemos no século XXI é imperativo que as instituições invistam em profissionais da tecnologia, dispostos a trabalharem lado a lado dos gestores de acervos documentais e ambos, sempre atentos às demandas de pesquisa. O caso descrito aqui que partiu de um catálogo impresso, elaborado há mais de trinta anos, não é o único aplicado pelo Arquivo do IEB. Pelo contrário, sempre que possível, buscou-se utilizar o trabalho de descrição de gerações pregressas, pois sempre há avanços de métodos e técnicas, e

quando há dados consolidados, fica muito mais fácil reutilizá-los do que partir do zero. O catálogo de fotografias do Fundo Mário de Andrade é um excelente exemplo disso.

Voltando ao caso do nosso amigo Mário de Andrade, que é “300, 350”. Seleccionamos a seguinte imagem:

Figura 27: Frente e verso de retrato de Mário de Andrade, em Porto Velho.



Fonte: Arquivo IEB – USP, Fundo Mário de Andrade, códigos de referência: MA-F-0481.

A imagem traz um Mário elegante. Ele está em viagem e sabemos disso, pois além de fotógrafo ele é escritor. A imagem aqui selecionada é apenas uma dentre milhares, em que o incansável Mário registra textos e contextos no seu verso. Aqui ele diz:

Na verdade eu estou sentado nestes trilhos de Porto Velho por causa das borboletas que estão me arrodando, amarelinhas e a objetiva se esqueceu de registrar. Era pra fotar as borboletas.

Sol, Diaf 2

11 – VII-27

12 e 30.

Novamente nos deparamos com um fotógrafo versado. Assim como Caio Prado Jr., Mário registra no verso da fotografia algumas informações que para um fotógrafo profissional são facilmente identificadas. Isso inclui a gíria “fotar”, presente em uma espécie de dialeto próprio em vários círculos de profissionais da área. Aqui temos mais uma vez a comprovação de Mário fotógrafo, e escritor, e poeta, afinal nada mais poético do que se preocupar com as borboletas...mas ele também é , o que podemos dizer, arquivista! Ele sabe da importância do registro, do vínculo entre imagem e contexto, o valor documental presente por trás de cada fotografia, caderno, recorte retirado de um jornal.

A nós que organizamos seu acervo, e vão mais de 40 anos desde a sua chegada, agradecemos a Mário pelos registros. Fazemos nosso trabalho de contextualização das imagens em suas viagens, descrevemos onde ele está, como ele está, o que veste, a paisagem, mas sobretudo mantemos também as “legendas poéticas” marioandradianas que trazem novo tom aos nossos catálogos.

CONTEXTUALIZAR BASTA?

Quando falamos de arquivos pessoais, a contextualização dos documentos é algo primordial. No caso do acervo sob a guarda do Arquivo do IEB, tentamos mostrar até aqui, que assim como os avanços que buscamos imprimir no tratamento de fotografias, em especial, as presentes nos fundos de intelectuais, escritores e artistas sob nossa guarda, as técnicas de classificação também avançaram nos últimos anos. Se na década de 1980 as instituições tratavam seus arquivos pessoais por séries tipológicas, hoje busca-se aplicar a chamada classificação funcional. No caso do Arquivo do IEB não tem sido diferente.

Muitas vezes, devido às pesquisas e metodologias aplicadas anteriormente, nossas bases de dados nos permitem manter a dupla classificação entre séries e funções. Às vezes – e temos certeza de que o Arquivo do IEB não é uma exceção – a quantidade de pessoas presentes nas equipes técnicas não são suficientes sequer para tratar o material

recentemente recebido¹², quanto mais reclassificar o que já foi feito. Mas estagnados e derrotados, não devemos ficar.

Buscamos nos inspirar especialmente nos resultados surpreendentes que a abertura de dados para a pesquisa nos traz e por isso, para finalizar nosso relato, vamos compartilhar a experiência que tivemos com as pesquisadoras Ana Carolina Carmona Ribeiro e Camilla Freitas.

Atualmente, Ana Carolina é autora do livro *Pequeno Guia da Botânica Modernista*¹³. Ana e Camilla buscaram o arquivo do IEB para obterem o licenciamento de uso de um cartão-postal, que se encontrava no fundo Mário de Andrade. Sob o código MA-C-CP592, era um cartão que Oswald de Andrade enviou à Mário, em 1923, ou seja, logo após a Semana de 1922.

Era 2020, estávamos no início da pandemia de Covid-19 e o atendimento presencial aos pesquisadores estava fechado. A mensagem das pesquisadoras buscava pela frente do cartão-postal, pois a pesquisa realizada por Ana Carolina, - inicialmente para a obtenção do doutorado, mas agora também para a elaboração do *Pequeno Guia* - trabalhava com referências à botânica e seus usos por artistas, escritores e demais intelectuais, apoiadores, adeptos e participantes do Movimento Modernista. Elas pediam o cartão que trazia a colheita de bananas, de Las Palmas.

Quando abrimos o documento no módulo de gerenciamento do SGA, nos deparamos com essa imagem:

¹² É preciso dizer que as instituições de guarda de acervo, em geral, além de detentoras de vários conjuntos documentais acumulados desde suas fundações, também tendem a receber novas doações, de modo que, a partir de linhas curatoriais ou políticas de expansão do acervo, há um constante e considerável crescimento. No IEB tem sido assim.

¹³ RIBEIRO, Ana Carolina Carmona. **Pequeno Guia da Botânica Modernista**. São Paulo: Ed. Da autora, 2020.

Figura 28: Cartão-postal de Oswald de Andrade à Mário de Andrade.



Fonte: Arquivo IEB – USP, Fundo Mário de Andrade, códigos de referência: MA-C-CP592.

Devido ao respeito à legislação brasileira de direitos autorais, o catálogo do acervo do Arquivo disponível on-line traz os descritores dos documentos, mas não a imagem digitalizada na íntegra do documento, nem sua transcrição. Em razão dessas limitações, pensamos: como elas teriam recuperado essa informação e sabiam identificar essa imagem tão significativa para a pesquisa em andamento, sem vê-la?

Foi parando por um minuto e vendo a descrição do documento que vimos, que no momento do tratamento documental, para além da contextualização, da data e do resumo do assunto, a pessoa responsável pela descrição tinha copiado o texto de atribuição da imagem, que dizia: “Las Palmas - Gran Canaria/ Cosecha de bananas”.

A frente do cartão-postal foi licenciada e em 25 de março de 2021, o livro foi lançado e participamos da celebração do lançamento. Um livro incrível em todos os sentidos: bem diagramado, agradável de se ler, abordagem interessante, linguagem acessível e sobretudo, voltado ao público escolar. Composto de encartes divertidos, cada parte traz uma planta. O cartão-postal do arquivo de Mário de Andrade está lá na ilustração da bananeira. Agrademos à Ana Carolina e à Camilla pela oportunidade de veicularmos o acervo do Arquivo a um projeto de tamanha relevância.

Essa história foi escolhida, pois ela retrata um dos grandes dilemas do tratamento do acervo, principalmente quando se opta por descrever item a item, como fazemos junto aos arquivos pessoais sob a guarda do IEB-USP: até onde ir nessa descrição? Se o importante é o contexto de produção, nesse caso sabendo que Oswald escreveu para Mário, não atenderíamos um público interessado na conversa entre os dois? Por que descrever as imagens que ilustram um cartão-postal? Afinal, são poucas pessoas disponíveis para o trabalho e há a pressa de abertura de dados para pesquisas.

Nós sabemos de tudo isso e é importante ressaltar que no caso do Arquivo do IEB – USP somos um centro de guarda privilegiado, pois temos, dentre outros benefícios, a oportunidade de estarmos dentro da Universidade de São Paulo, tendo a oportunidade de contar com equipe técnica especializada e bolsistas e estagiários dedicados. Mas mesmo assim, não há mãos suficientes. Talvez nunca haja.

O que temos adotado é buscar por uma descrição minuciosa, aplicada aos conjuntos que tem sido incorporados recentemente, de modo que não haja a necessidade de retorno ao documento em um momento posterior. Tal descrição é feita em nossas bases de dados, de forma estruturada e quando necessário, tais dados são aperfeiçoados, seja em correções de digitação percebidas posteriormente à publicação dos dados on-line, seja em projetos específicos, concebidos para a atualização de campos. Evitamos entrar em um ciclo de “retrabalho” constante, mas buscamos revisitar as descrições e classificações, ampliando-as tanto quanto às novas normas e técnicas da Arquivologia, quanto às nossas demandas de pesquisa, em constante processo de avanço.

A adoção de uma descrição minuciosa que leva em consideração dados específicos de tipologias – como buscamos mostrar nesse trabalho quando tratamos das fotografias - e prioriza, por exemplo, a identificação individualizada de referências onomásticas seja em um bilhete, seja em uma lista de abaixo assinado com mais de duzentas assinaturas é um procedimento fácil e simples? Não é!

Como dito anteriormente, há dilemas como a questão de tempo do processamento documental e a urgência da abertura de dados para a

pesquisa; no caso de documentos privados de interesse público, há a linha tênue entre o direito à informação e o direito à privacidade. O que temos buscado fazer? Além da descrição pormenorizada que temos realizado, como dito anteriormente, o aproveitamento de dados de catálogos anteriores, sejam impressos, sejam datilografados, são sempre que possível, considerados. Além disso, quando necessário, ouvimos os atores envolvidos: a abertura desses dados on-line muitas vezes proporciona feedbacks dos pesquisadores¹⁴ e até mesmo dos doadores de acervo, que nos ajudam a corrigir rotas de projetos, protocolos e procedimentos. Trabalhamos com responsabilidade em atenção às legislações vigentes¹⁵, aos princípios arquivísticos e ouvindo ao máximo o público interno e externo que orbita ao redor de nosso acervo.

Acreditamos que a descrição item a item, feita de forma detalhada, é algo que facilita a recuperação das informações. Cabe aos pesquisadores selecionar os dados de seu interesse. No nosso caso, a multiplicidade de dados nos permite ampliar a diversidade de pesquisas e esse tem sido um dos nossos principais objetivos.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. **O Turista Aprendiz**. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo; Leandro Raniero Fernandes, colaborador. Brasília, DF: Iphan, 2015.
- ANDRADE, Mário de. **Poesias completas – volume I**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- AMARAL, Luciana. **A importância do tratamento intelectual das fotografias visando à recuperação da imagem**. 2009. Dissertação (Mestrado em Cultura e Informação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27151/tde-27112009-184950/pt-br.php>. Acesso em: 07 ago. 2021.
- ARDAILLON, Danielle. (apresentação). **Documentos privados de interesse público: o acesso em questão**. São Paulo: Instituto Fernando Henrique Cardoso, 2005.

¹⁴ Aqui novamente lançamos mão do exemplo do trabalho de Godoy (2021), que após seu estudo, colaborou com a melhoria das descrições documentais que tínhamos até então realizado.

¹⁵ Destaque para as leis de direitos autorais brasileiras (lei número 9.610, de 19 de fevereiro de 1998) bem como a recente Lei Geral de Proteção de Dados (lei número 13.709, de 14 de agosto de 2018).

CARNICEL, Amarildo. **O fotógrafo Mário de Andrade**. Campinas: Ed. da Unicamp, 1993.

FILIPPI, Patrícia; LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Como tratar coleções de fotografia**. São Paulo: Arquivo do Estado; Imprensa Oficial do Estado, 2002. Disponível em: https://www.arqsp.org.br/arquivos/oficinas_colecao_como_fazer/cf4.pdf. Acesso em: 7 ago. 2021.

GODOY, Guilherme Lassabia de. **Catálogo seletivo de referências às políticas e iniciativas culturais relacionadas a pessoas negras no Arquivo-IEB / USP**. Orientadora: Inês Cordeiro Gouveia. Trabalho de conclusão do Curso (Aperfeiçoamento Técnico em Patrimônio Documental) - Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. 2021. Disponível para consulta junto ao Arquivo IEB – USP. 2 v.

KOSSOY, Boris. **Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro: Fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

KOSSOY, Boris. **Os Tempos da Fotografia**. O Efêmero e o Perpétuo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de família: leitura da fotografia histórica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

MANZANO, Fábio Ruivo. Trabalho com fotos de Caio Prado Jr. é levado para congresso internacional. Pesquisa com o fundo do historiador no IEB contribui para internacionalização da universidade. **Arte e Cultura. Instituto de Estudos Brasileiros**, São paulo, ano 46, n. 80, 2013. Disponível em: <http://www.usp.br/aun/antigo/exibir.php?id=5515>. Acesso em: 7 ago. 2021.

PAULINO, Ana Maria; MINDLIN, Diana; MARTINS, Regina; GREGÓRIO, Sérgio; LOPEZ, Telê Ancona e RACY, Washington. (orgs.). **Mário de Andrade: fotógrafo e turista aprendiz**. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1993.

RIBAS, Elisabete Marin. Líderes e cidadãos: onde termina o homem público e tem início a vida privada nos documentos de arquivos de políticos? **Revista do Arquivo do Estado de São Paulo**, São Paulo, ano II, n. 4, 2017. Disponível em: http://www.arquivoestado.sp.gov.br/revista_do_arquivo/04/artigo_06.php. Acesso em: 7 ago. 2021.

RIBAS, Elisabete Marin. O Sistema de Gerenciamento de Acervos do IEB USP. *In: Anais do II Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa: tecnologia, informação e acesso*. São Paulo: Grupo de Trabalho Arquivos de Museus e Pesquisa, 2013.

RIBAS, Elisabete Marin. O Sistema de Gerenciamento de Acervos do IEB USP. *In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL ARQUIVOS DE MUSEUS E PESQUISA: TECNOLOGIA, INFORMAÇÃO E ACESSO*, 2., 2013, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: Grupo de Trabalho Arquivos de Museus e Pesquisa, 2013. p. 99-105.

RIBEIRO, Ana Carolina Carmona. **Pequeno Guia da Botânica Modernista**. São Paulo: Ed. Da autora, 2020.

SMIT, Johanna W. A representação da imagem. *Informare*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 28-36, jul./dez. 1996. Disponível em: <https://brapci.inf.br/index.php/res/v/40989>. Acesso em: 7 ago. 2021.

SMIT, Johanna W. A análise da imagem: um primeiro plano. *In: SMIT, Johanna W. (coord.). Análise documentária: a análise da síntese*. 2. ed. Brasília, DF: IBICT, 1989, p. 101-113.

SAMAIN, Etienne. (org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2012.

SAMAIN, Etienne. (org.). **O Fotográfico**. São Paulo: Hucitec; Senac, 2005.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

* Sobre o IEB: Criado por Sérgio Buarque de Holanda, em 1962, o Instituto de Estudos Brasileiros é um centro multidisciplinar de pesquisas e documentação sobre a história e as culturas do Brasil. Tem como desafio fundador a reflexão sobre a sociedade brasileira, envolvendo a articulação de diferentes áreas das humanidades. Contemplado em 1995 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) com o prêmio Rodrigo de Melo Franco de Andrade na categoria Preservação de Acervos Culturais Móveis e Imóveis, o IEB tem sob sua responsabilidade a guarda e a manutenção de um acervo excepcional. Tal acervo é formado por um expressivo conjunto de fundos pessoais – constituídos em vida por artistas e intelectuais brasileiros –, e que estão distribuídos entre o Arquivo, a Biblioteca e a Coleção de Artes Visuais. Manuscritos originais de nomes decisivos para nossa cultura, livros raros e obras de arte formam um conjunto de caráter único, que recebe periodicamente novas aquisições, seja através de doação ou por meio de compra.

O IEB, acervo e pesquisa são indissociáveis. As pesquisas são desenvolvidas nas áreas temáticas de Artes, Literatura, Música, História, História Econômica, Geografia, Economia, Antropologia, Museologia e Sociologia. Cabe destacar ainda o programa de pós-graduação do Instituto, que leva o nome de “Culturas e Identidades Brasileiras”, e que mantém duas linhas de pesquisa: 1) Sociedade e Cultura na América Portuguesa e no Brasil; 2) Brasil: a Realidade da Criação, a Criação da Realidade.

Mais informações em: <http://www.ieb.usp.br/sobre-o-ieb/historico/>

Sobre o Arquivo do IEB:

Histórico

O Arquivo do IEB USP surgiu em 1968, integrado à Biblioteca. A partir de 1974, com a chegada de sucessivos arquivos pessoais, o crescimento do acervo motivou seu estabelecimento como setor independente.

Com o objetivo de receber, organizar, preservar e divulgar seus documentos, visando oferecer fontes primárias para pesquisas das mais diversas áreas, o Arquivo do IEB atualmente reúne cerca de 500 mil documentos, divididos em mais de 150 conjuntos. Dentre eles os arquivos pessoais de: Anitta Malfati, Aracy Abreu Amaral, Caio Prado Jr., Camargo Guarnieri, Graciliano Ramos, João Guimarães Rosa, Mário de Andrade, Milton Santos, Manuel Correia de Andrade entre muitos outros.

O acervo custodiado pelo Arquivo do IEB é fonte de pesquisas para brasileiros e estrangeiros, além de subsidiar publicações e exposições de grande público pelo país e no exterior.

Alguns dos seus fundos são tombados pelo IPHAN e reconhecidos como Memória do Mundo pela UNESCO.

Os dados do acervo do Arquivo do IEB podem ser acessados através do Catálogo on-line. Para acesso ao conteúdo dos documentos, o Arquivo aguarda a visita dos pesquisadores interessados que podem ser agendadas por e-mail: arquivoieb@usp.br

Mais informações em: <http://www.ieb.usp.br/sobre-arquivo-ieb/>

CONTATOS FOTOGRÁFICOS E A MENSAGEM QUE SE ELABORA ATRAVÉS DO TEMPO

*Cristal Magalhães da ROCHA*¹

O objetivo do presente artigo é colocar em evidência a folha de contato fotográfico, produzida no contexto fotojornalístico, como documento de arquivo a ser explorado pela sua potencialidade em pesquisas. Também compartilhar as reflexões obtidas através da observação, práticas e pesquisa intelectual. O contato é apresentado neste trabalho como um documento arquivístico não tradicional, o que sugere entendimentos teóricos acerca de seu papel como fonte histórica. e desta forma trazer alguma contribuição ao debate da questão fotografias em arquivos e para a perspectiva atual do tema. Para ilustrar estas reflexões teóricas e práticas, o ponto de partida em termos de exemplo é o acervo do jornal O Estado de S. Paulo.

O lugar das fotografias nos arquivos e em pesquisas históricas têm sido alvo de discussões no universo acadêmico, porém a folha de contato não tem sido colocada em pauta como documento pertinente no âmbito

¹ Doutoranda em História Política e Bens Culturais pela FGV/RJ, Mestre em História Social pela USP/SP e bacharel em Arquivologia pela UFRGS/RS, atua no Acervo do jornal O Estado de São Paulo como arquivista.

das discussões intelectuais, assim como não são abordadas por profissionais de arquivo no geral.

Durante o exercício das minhas atividades profissionais no Acervo do Estadão como arquivista contratada, me deparei com os contatos fotográficos. Despertou em mim o interesse de discutir de maneira teórica e prática, a relevância socio-cultural desta coleção.

O trabalho será dividido em quatro partes: uma introdução para conceitualização do contato fotográfico se faz necessário para a compreensão do sentido deste documento que discutiremos ao longo do artigo. A segunda parte abordará a presença da fotografia nos arquivos e o papel do arquivista frente a esta missão acadêmica e profissional. A terceira parte abordará brevemente a história da fotografia no jornal O Estado de S. Paulo, para a contextualização da presença da fotografia neste meio de comunicação. Para a quarta parte iremos discutir o potencial do contato em contar histórias.

FOTOJORNALISMO & CONTATO FOTOGRÁFICO

Para discutir o valor documental do contato fotográfico é importante contextualizar o que é e em que momento sua produção é realizada. Para isso o termo fotojornalismo usado aqui é o o proposto por Jorge Pedro Sousa:

“O fotojornalismo é uma atividade singular que usa a fotografia como um veículo de observação, de informação, de análise e de opinião sobre a vida humana e as consequências que ela traz ao Planeta. A fotografia fotojornalística mostra, revela, expõe, denuncia, opina. Dá informação e ajuda a credibilizar a informação textual. Pode ser usada em vários suportes, desde os jornais e revistas, às exposições e aos boletins de empresa. O domínio das linguagens, técnicas e equipamentos fotojornalísticos é, assim, um mais – valia para qualquer profissional de informação” (SOUSA, 2002, p. 9).

A folha de contato era uma impressão de prova dos negativos já revelados. Esta folha em papel fotográfico possuía a revelação dos fotogramas e possibilitava a escolha das imagens a serem ampliadas para uso no jornal. Este método diminuía o custo da operação e proporcionava o ganho de tempo, de forma que o filme de 36 poses não precisaria ser revelado e ter cada foto ampliada para escolha. O contato era uma forma mais objetiva de trabalhar e selecionar a imagem.

As folhas de prova eram arquivadas após o seu uso e seguiam preservadas no que entendemos hoje como uma espécie de arquivo intermediário. Eram passíveis de novas pesquisas quando o assunto da pauta em questão tornava-se de interesse na sociedade. Os contatos, assim como os negativos, eram mantidos nos arquivos do departamento de fotografia. Em muitos casos, como passar do tempo e com o advento das novas tecnologias para a produção de imagens, os contatos acabavam sendo descartados. Não foi o que ocorreu no Estadão, sua coleção de contatos está preservada e hoje tornou-se objeto da pesquisa e reflexão que segue.

FOTOGRAFIA EM ARQUIVOS & PAPEL DO ARQUIVISTA

A discussão da presença da fotografia nos arquivos é recente ao ser comparada com o documento textual, que está presente na vida do homem desde a antiguidade. Com o rápido desenvolvimento tecnológico das imagens, logo elas se tornaram questões para os arquivistas. A frente dos conceitos que qualificam a fotografia como documento de arquivo, Aline Lopes Lacerda apresenta a seguinte colocação:

Têm-se argumentado que o predomínio da documentação de caráter textual nos arquivos, presente desde os primeiros conjuntos documentais, ainda na Antiguidade, seria uma forma de explicação dessa lacuna. De fato, fotografias e filmes, para citar apenas dois tipos de documentos constituídos por imagens, são registros produzidos e acumulados nas eras moderna e contemporânea, presentes a partir da segunda metade do século XIX. Se por um lado esses registros são aquisições ‘recentes’ no universo arquivístico, por outro lado sua existência representa uma transformação notável na área, modificando profundamente a própria forma de se produzir e

acumular arquivos no mundo contemporâneo, impacto que apenas recentemente foi atenuado pelo surgimento dos documentos eletrônicos. (LACERDA, 2012, p. 284).

Em sua tese de doutorado, Aline relata ainda a situação da pesquisa de fotografias com olhar arquivística e o pouco desenvolvimento de pesquisas na área, o que pode ser também compreendido com o apresentado anteriormente, as fotografias são produção tecnológica recente:

Os arquivos constituem um dos campos de atividades nos quais a fotografia se encontra presente de forma sistemática em nossa sociedade, mas essa situação contribui para o desenvolvimento de estudos mais aprofundados sobre o tema. Embora presentes na maioria dos arquivos públicos e privados, institucionais e pessoais, e submetidas a tratamento de identificação. Arranjo/classificação e descrição nesses espaços, vimos que as fotografias têm sido, no entanto, pouco problematizadas no que diz respeito às relações entre as suas características de registro visual e os atributos exigidos para a aferição de seu valor documental. Enquanto os manuais e principais obras técnicas arquivísticas enfocam, privilegiadamente, os documentos “típicos” de arquivo, - ou seja, os do gênero textual, de natureza administrativa, produzidos com base em procedimentos controlados e de acordo com a regulamentação oficial ou preocupação jurídico/legal -, essas obras têm se mantido distantes de um enfoque mais detalhado sobre os tão irregulares e inconstantes registros visuais. (LACERDA, 2008, p. 77).

Na mesma tese encontra-se ainda o conceito de que fotografias, assim como documentos, são testemunhos de prova.

Em um exemplo dessa distinção pode ser resumido na afirmação de que as fotografias possuem a capacidade de serem produzidas e utilizadas como provas de ações e transações e de forma cotidiana, natural e sistemática por uma instituição pública ou privada, mas, enquanto sustentamos essa capacidade, admitimos também que as formas pelas quais as fotografias são produzidas não obedecem a parâmetros pré-estabelecidos. Como não pertencem à categoria de documentos criados para representar ações com valor jurídico ou legal, não apresentam em suas formas externas ou internas

traços que as classificariam de acordo com uma natureza oficial compartilhada. Uma vez produzidas, podem integrar diversas espécies ou tipos documentais, ou serem utilizadas separadamente, de acordo com os objetivos previstos. Admitem reprodução em novas séries de cópias para outros usos não o uso original, que indicou a sua aparição. Por fim, podem ser arquivadas sob lógica específica, não aplicada ao restante do conjunto arquivístico produzido pela instituição. Entretanto, e apesar das peculiaridades, a produção e a acumulação de documentos fotográficos como registros naturais provenientes de atividades institucionais possui sua própria “economia” sua própria racionalidade de produção, devendo ser buscada a sua compreensão nesse contexto de origem. (LACERDA, 2008, p. 77-78).

A partir desta interpretação do sentido da fotografia em arquivo, trazemos o contato fotográfico pois ele se apresenta como um documento não tradicional a ser estudado e discutido. O professor Boris Kossoy diz que os arquivos fotográficos são importantes, mas que a organização desta fonte de informação torna-se imprescindível para o sucesso e resultado dos trabalhos:

Para os estudiosos da história social, da história das mentalidades e dos mais diferentes gêneros de história, assim como para os pesquisadores de outros ramos do conhecimento, são as imagens documentos insubstituíveis cujo potencial deve ser explorado. Seus conteúdos, entretanto, jamais deverão ser entendidos como meras “ilustrações ao texto”. As fontes fotográficas são uma possibilidade de investigação e descoberta que promete frutos na medida em que se tenta sistematizar suas informações, estabelecer metodologias adequadas de pesquisa e análise para a decifração de seus conteúdos e, por consequência, da realidade que os originou. É óbvio que as pesquisas históricas de um país – nas quais fontes fotográficas são empregadas como meios de informação visual para a recuperação dos fatos passados – não podem prescindir dos conhecimentos advindos das histórias da técnica fotográfica e dos fotógrafos, aqui entendidos enquanto autores daquelas fontes que no país atuaram em diferentes períodos. (KOSSOY, 2001, p. 31-32).

A partir desta reflexão há a importância do arquivista como condutor deste caminho e Boris Kossoy coloca a fotografia enquanto fonte histórica, um inventário de informações e a dispõe em um cenário interdisciplinar para pesquisas:

Toda fotografia é um resíduo do passado. Um artefato que contém em si um fragmento determinado da realidade registrado fotograficamente. Se, por um lado, este artefato nos oferece indícios quanto aos elementos constitutivos (assunto, fotógrafo, tecnologia) que lhe deram origem, por outro o registro visual nele contido reúne um inventário de informações acerca daquele preciso fragmento de espaço/tempo retratado. O artefato fotográfico, através da matéria (que lhe dá corpo) e de sua expressão (o registro visual nele contido), constitui uma fonte histórica. Este artefato é caracterizado e percebido, pois, pelo conjunto de materiais e técnicas que lhe configuram externamente enquanto *objeto* físico e, pela *imagem* que o individualiza, o *objeto-imagem*, partes de um todo indivisível que integram o documento enquanto tal. Uma fonte histórica, na verdade, tanto para o historiador da fotografia, como para os demais historiadores, cientistas sociais e outros estudiosos. Assim, uma mesma fotografia pode ser objeto de estudos em áreas específicas das ciências e das artes. (KOSSOY, 2001, p. 45-47).

Essa consideração estabelecida pelo autor dá substância as considerações apresentadas no projeto para o olhar múltiplo que se estabelece na pesquisa em imagens. Verifica-se a interdisciplinaridade quando uma arquivista põe-se a pesquisar a fotografia produzida para imprensa e adequada enquanto fotojornalismo.

Para além das teorias arquivísticas, para que o cotidiano do trabalho nos acervos seja executado com sucesso, os caminhos práticos mostram o quanto é necessário um olhar interdisciplinar nos usos de suas coleções.

[...] compreende-se o termo fotojornalismo como um conceito que abarca diversos atores e práticas fotográficas, realizado não apenas pelo fotógrafo que está na cena do acontecimento, mas por um conjunto de profissionais em uma instituição vinculada ao campo da comunicação: diretores de redação, chefes de reportagem, editores de fotografia, redatores, fotógrafos, diagramadores,

secretários, arquivistas. O fotojornalismo pode ser compreendido como produto do trabalho dessa equipe de profissionais mas também da ação de outros sujeitos sociais que tencionam este campo da comunicação, como empresários, anunciantes, políticos, censores, etc. (PROENÇA; MONTEIRO, 2016, p. 191).

Os pesquisadores Monteiro e Proença fazem a colocação acima pensando na produção de fotografias no conceito fotojornalístico que passam por um crivo coletivo até alcançarem seu estador de imagem pública, ou seja, publicada no jornal. Ocorre que agora amplia-se a possibilidade de trabalhos no momento em que não dependemos mais apenas desta imagem que foi publicada e temos a disposição a série completa de fotografias registrada nos eventos. A folha de contato é a narração visual do objeto ou situação fotografada, sem passar pelo olhar editorial e sim contando apenas com a produção do fotógrafo.

BREVE HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA NO JORNAL O ESTADO DE S. PAULO

O jornal esteve sempre a frente no desenvolvimento de tecnologias na prestação de serviços, conforme pode ser visto na tese da professora Telma Madio e em seu artigo sobre a fotografia na imprensa nas primeiras décadas do século XX. A importância da fotografia já era vista nas primeiras décadas de existência do jornal:

A diagramação e a temática das fotografias publicadas pelo jornal O Estado de S. Paulo refletem um período de experimentação e mudanças na imprensa diária, com a renovação do parque gráfico, o incremento no uso de recursos visuais, a profissionalização administrativa e de pessoal, além da reestruturação econômica da empresa. (MADIO, 2007, p. 84).

A professora Telma também aponta o fato na consideração abaixo:

Ao adquirir uma rotativa mais moderna e com o processo de rotogravura para impressão de imagens, o jornal respondia aos interesses do leitor ao mesmo tempo em que procurava diversificar e ampliar seu campo de penetração. Mas, principal e

fundamentalmente, tratava-se de, cada vez mais, posicionar-se como uma empresa industrial e comercial. O investimento em maquinários e a adoção de novas tecnologias foram constantes. A empresa havia se conscientizado de que somente tais aquisições promoveriam o crescimento, ampliação e continuidade do jornal. (MADIO, 2007, p. 84).

O desenvolvimento da fotografia depende da tecnologia disponível e dos constantes estudos para o aprimoramento da mesma. Percebe-se o interesse da empresa em acompanhar a vanguarda das modernidades para melhoria dos serviços prestados, e aí estão incluídos os processos fotográficos.

As atividades de produção fotojornalística do Estadão estiveram em vigor durante o período de 1963 até 2003 – ano que marca a transição para a fotografia digital – e anterior a 1963 houve a adaptação da produção fotojornalística, como por exemplo profissionalização do fotógrafo e os laboratórios externos ao jornal. Durante este período, na execução das suas atividades fim; produziu cerca de 32 milhões de fotogramas espalhados em suas folhas de contatos. Todas essas fotografias foram realizadas de forma analógica e possuem, além da folha de prova; as ampliações e negativos. Uma considerável coleção física de material fotográfico. A respeito do volume de material produzido e arquivado, Charles Monteiro já havia colocado a questão tanto para fotografias e seus contatos. Colocando também, desta forma, o documento abordado no presente trabalho, a folha de prova, em evidência.

[...] as imagens publicadas na mídia são apenas uma parte ínfima das imagens produzidas pelos fotojornalistas, as demais repousam esquecidas nos arquivos de fotógrafos e das agências para serem eventualmente reutilizadas em uma matéria na imprensa ou em uma exposição retrospectiva do fotógrafo. Poivert (2013) sustenta que a pesquisa sobre fotojornalismo deve incluir as folhas de contato para pensar a construção de sentidos pelo fotógrafo antes da sua seleção, reenquadramento e associação a um texto (manchete, *lead*, legenda) pelo editor de fotografia e sua publicação. Mas como o historiador poderia ter acesso para sua pesquisa a essa massa de imagens que não foi publicada e que se encontra em posse dos

fotógrafos e das agências de informação sob as leis do *copyright*? (MONTEIRO, 2016, p. 85).

Ao desativar o laboratório fotográfico, a coleção de contatos e negativos arquivados e mantidos pelos funcionários da equipe de fotografia, foi transferida para o acervo do jornal. Não apenas o material, mas também a responsabilidade. Isso à época em que a produção fotográfica tornou-se exclusivamente digital, pelo ano de 2010.

Durante algum tempo a coleção de negativos era acessada quando havia alguma demanda do setor comercial do jornal, que mantém como parte de suas atribuições a comercialização de imagens produzidas pelos fotógrafos do Estadão, e eventualmente para alguma matéria de caráter histórico; como efemérides. A situação da coleção começou a se modificar a partir da digitalização do jornal desde sua primeira edição, ocorrida em 2013 e disponibilizada ao público. Desta forma, os funcionários do acervo puderam dedicar-se a outras atividades enquanto setor de caráter independente do resto das editorias, pois haviam adquirido mais tempo para produções tendo em vista que a pesquisa em jornais físicos para apoio à redação não tornava-se mais uma de suas principais funções.

A CAPACIDADE DOS CONTATOS FOTOGRÁFICOS EM CONTAR NOVAS HISTÓRIAS

O universo das práticas e teorias a respeito do fotojornalismo é amplo e de inesgotável conteúdo para várias áreas e interpretações interdisciplinares. Existem várias perspectivas para estudar o tema, há o enfoque apresentado no presente artigo que destaca o sentido na pesquisa histórica. Sendo assim, Charles Monteiro e Caio Proença destacam a construção de sentido produzida pelo fotojornalismo e deixam claro que a imagem final a ser utilizada é escolhida entre outras e será trabalhada para estar dentro do padrão da mídia em questão:

O fotojornalismo é, portanto, um trabalho de construção e de produção de sentido em equipe a partir de imagens fotográficas. A imagem produzida pelo fotógrafo foi selecionada pelo editor de

fotografia em conjunto com o editor-chefe da revista, depois foi retrabalhada pelo diagramador de página, que procedeu ao recorte e ao reenquadramento dela, finalmente sendo recontextualizada pelo redator sob uma manchete e uma legenda ao lado de um texto. (PROENÇA; MONTEIRO, 2016, p. 206).

A consideração apresentada traz o questionamento acerca da quantidade de fotografias que não foram utilizadas, que ao longo do tempo vão adquirindo valor e sentido histórico. A foto para o jornal representa o agora, o que acabou de acontecer. Há um recorte de imagem pois o espaço da mídia impressa precisa seguir um padrão.

O fotojornalismo atende a demanda de produção de um veículo de comunicação e se filia a sua linha editorial, buscando apresentar de forma clara, nítida e objetiva um acontecimento voltado ao consumo imediato no jornal/revista para um público amplo. O fotojornalista trabalha com a atualidade, visando mostrar o que está acontecendo no calor da hora e com a “linguagem do instante”. A visão do autor sustenta o compromisso do fotógrafo com a verdade e o real. (MONTEIRO, 2016, p. 72).

Desta forma, a produção fotográfica de um jornal é avultante. Para atender a demanda diária desta produção, é necessário uma equipe de fotógrafos, laboratoristas, um laboratório para revelação fotográfica na sede da empresa, e funcionários administrativos para catalogar as fotografias, negativos e disponibilizar para a redação. Toda esta estrutura precisava estar montada e seus funcionários em sintonia para cumprir os horários da impressão do jornal.

O sentido da produção fotojornalística do Estadão, adquire um sentido segundo e abrem-se as interpretações pertinentes ao que Boris Kossoy apresenta como segunda realidade. Por primeira e segunda realidade ele coloca:

A imagem fotográfica é, por um único momento, parte da primeira realidade: o instante de curtíssima duração em que se dá o ato do registro: o instante, pois, em que é gerada (seria o momento em que a luz refletida pelo referente incide sobre o elemento fotossensível e

a imagem é gravada; é o índice fotográfico, provocado por conexão física, como assinalou Pierce). Findo o ato, a imagem obtida já integra numa outra realidade, a segunda realidade.

A segunda realidade é a realidade do assunto representado, contido nos limites bidimensionais da imagem fotográfica, não importando qual seja o sistema no qual esta imagem se encontre gravada. O assunto representado é, pois, este fato definitivo que ocorre na dimensão da imagem fotográfica, imutável documento visual da aparência do assunto selecionado no espaço e no tempo (durante sua primeira realidade).

A segunda realidade é, a partir do conceito acima, a realidade fotográfica do documento, referência sempre presente de um passado inacessível. Toda e qualquer fotografia que vemos, seja o artefato fotográfico original obtido na época em que foi produzido, seja a imagem dele reproduzida por qualquer meio (fotográfico, gráfico, eletrônico.) será sempre a segunda realidade. (KOSSOY, 2016, p. 37-38).

A pesquisa em folhas de contatos fotográficos e sua potencialidade foi observado também na tese de Patrícia Kiss:

Dada a vasta presença do contato fotográfico analógico durante o século XX e começo do XXI, existe um material significativo produzido por inúmeros fotógrafos, ainda inexplorado, com potencial para averiguações e análises quanto aos aspectos criativos no campo da fotografia. [Como citado na abertura deste capítulo,] através da folha de contato é possível observar os comentários, as escolhas e as sequências a partir das quais, muitas vezes, o fotógrafo selecionou apenas uma fotografia. (SPINELLI, 2017, p. 111).

As folhas de contatos do jornal O Estado de S. Paulo, apresentam a sequência bruta dos retratos feitos pelos fotógrafos, são milhares de imagens inéditas que não tiveram público para lhe dar sentido, opinar sobre o que viam. Imagens como tantas que fazem parte da construção social de uma sociedade. A pesquisa histórica apresentada aqui é uma possibilidade de trazer à luz muitas histórias pelas primeira vez e outras tantas com uma

nova construção, mais detalhes e/ou olhar crítico a partir da perspectiva da pesquisa histórica.

A FOTOGRAFIA COMO UMA MENSAGEM QUE SE ELABORA ATRAVÉS DO TEMPO

Encontra-se nos trabalhos publicados de Ana Maud muitos conceitos que trazem reflexão para a possibilidade de novos olhares para a produção fotojornalística e suas folhas de contatos. Longe do crivo dos editores de jornal que pontuavam a seleção de imagens a ser publicada, dispomos aqui da sequência de imagens em uma nova forma de interpretação. A distância histórica nos apresenta ferramentas para avaliação e validação de novos sentidos. Mauad nos fala sobre esta leitura do real através da fotografia:

No entanto, entre o sujeito que olha e a imagem que elabora há muito mais que os olhos podem ver. A fotografia - para além da sua gênese automática, ultrapassando a idéia de ser análoga a realidade - é uma elaboração do vivido, o resultado de um ato de investimento de sentido, ou ainda uma leitura do real realizada mediante o recurso a uma série de regras que envolvem, inclusive, o controle de um determinado saber de ordem técnica. (MAUAD, 1996, p. 75).

Buscamos entender também porque a fotografia nos apresenta tantas formas de interpretação e nos causa tanto interesse, nos conta histórias.

É, justamente, por considerar todos esses aspectos, que as fotografias nos impressionam, nos comovem, nos incomodam, enfim imprimem em nosso espírito sentimentos diferentes. Quotidianamente, consumimos imagens fotográficas em jornais e revistas que, com o seu poder de comunicação, tornam-se emblemas de acontecimentos, como aquela já famosa foto do bombeiro carregando o corpo inerte de uma criança no atentado do edifício em Oklahoma, em abril de 1995. A simples menção da foto já nos remete aos fatos e aos seus resultados. Por outro lado, também faz parte da nossa prática de vida fotografar nossos filhos, nossos momentos importantes e os não tão significativos. Um elenco de temas que vai desde os rituais de passagem até os fragmentos do dia-a-dia no crescimento das crianças. Apreciamos fotografias, as

colecionamos, organizamos álbuns fotográficos, onde narrativas engendram memórias. Em ambos os casos é a marca da existência das pessoas conhecidas e dos fatos ocorridos, que salta aos olhos e nos faz indicar na foto recém-chegada da revelação: “Olha só como ele cresceu!”.

Desde a sua descoberta até os dias de hoje a fotografia vem acompanhando o mundo contemporâneo, registrando sua história numa linguagem de imagens. Uma história múltipla, constituída por grandes e pequenos eventos, por personalidades mundiais e por gente anônima, por lugares distantes e exóticos e pela intimidade doméstica, pelas sensibilidades coletivas e pelas ideologias oficiais. No entanto, a fotografia lança ao historiador um desafio: como chegar ao que não foi imediatamente revelado pelo olhar fotográfico? como ultrapassar a superfície da mensagem fotográfica e, do mesmo modo que Alice nos espelhos, ver através da imagem? (MAUAD, 1996, p. 77).

A fotografia apresenta-se como objeto interdisciplinar por apresentar tantas possibilidades de pesquisas no campo da história, artes, ciências sociais, etc. O que Mauad comenta diz justamente sobre isso, a história múltipla. Há sempre uma camada de informação a ser desvendada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa do papel e do sentido da imagem fotográfica na perspectiva arquivística é importante para a compreensão dos documentos não tradicionais e seus possíveis usos na história. O trabalho do arquivista frente ao universo da fotografia é amplo e merece atenção dos pesquisadores. Precisamos entender qual o lugar que lhe cabe dentro da construção da história, que não é feita apenas por documentos textuais.

O arquivista não é mais apenas o profissional que faz a gestão da documentação, ele é também responsável por pensar no papel social dos documentos e partir da sua sensibilidade enquanto pesquisador nato, produzir conteúdo que possa desenvolver desde entretenimento até pensamento crítico. Arquivo não é apenas local de guarda da informação, é local de inclusão e pertencimento.

Tentei apresentar, de maneira sucinta, um possível olhar para as fotografias dos arquivos e como a folha de contato pode contribuir para a construção da pesquisa histórica.

REFERÊNCIAS

- KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2016.
- LACERDA, Aline Lopes de. A fotografia nos sentidos: produção e sentido de documentos visuais. **História, Ciências, Saúde – Mangueiras**, Rio de Janeiro, v. 19, p. 283 – 302. jan./mar. 2012.
- LACERDA, Aline Lopes de. A fotografia nos arquivos: a produção dos documentos fotográficos da Fundação Rockefeller durante o combate à febre amarela no Brasil. 2008. 259 f. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- MADIO, Telma Campanha de Carvalho. A fotografia na imprensa diária paulistana nas primeiras décadas do século XX: O Estado de S. Paulo. **História (São Paulo)**, São Paulo, v. 26, n. 2, p. 61-91, 2007.
- MAUAD, Ana Maria. Flávio Damm, a profissão fotógrafo de imprensa: o fotojornalismo e a escrita da história contemporânea. **História (São Paulo)**, São Paulo, v. 24, n. 2, p. 47-78, 2005.
- MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história. Interfaces. **Revista Tempo**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 73-98, 1996.
- MONTEIRO, Charles. História e Fotojornalismo: reflexões sobre o conceito e a pesquisa na área. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 8, n. 17, p. 64 – 89. jan./abr. 2016.
- PROENÇA, Caio; MONTEIRO, Charles. O fotojornalismo em revista: o trabalho do fotógrafo e do editor de fotografia em *Veja* (1977). **Maracanã**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 14, p. 190-209, 2016.
- SPINELLI, Patrícia Kiss. **Entre escolhas: o processo criativo e a poética fotográfica de Otto Stupakoff**. 2017. 376 f. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2017.
- SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo. Uma introdução à história, às técnicas e à linguagem de fotografia na imprensa**. 2002. 542 f. Tese (Doutorado em Comunicação) Porto, Portugal, 2002.

O QUE FAZER COM O QUE JÁ FIZ? ORGANIZAÇÃO, DIGITALIZAÇÃO, ACESSO E PRESERVAÇÃO DE UM ARQUIVO PESSOAL DE NEGATIVOS E DIAPOSITIVOS 35MM

*Rubens Ribeiro Gonçalves da SILVA*¹

INTRODUÇÃO

Quando decidi encerrar a carreira na atividade docente, um atencioso convite do Prof. Dr. Pablo Sotuyo, da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, de integrar um futuro Catálogo Antológico da Iconografia Musical, no âmbito do projeto RIDIM-Brasil² — com itens de minha produção fotográfica cuja temática esteja associada à música —, veio-me o desejo de retomar a organização do acervo pessoal de negativos e diapositivos 35mm, em películas em preto e branco e a cores, produzidas

¹ Pós-doutorado em Ciência da Informação, pelo Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT, 2017, bolsista PDS-CNPq). Doutor em Ciência da Informação, pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro em convênio com o IBICT, 2002). Professor Titular aposentado pelo Instituto de Ciência da Informação da Universidade Federal da Bahia.

² Cf. <http://www.ridim-br.mus.ufba.br/catalogos.html>. Acesso em: 10 mar. 2021.

<https://doi.org/10.36311/2022.978-65-5954-277-2.p405-434>

entre 1982 e 2008, mais especificamente com relação à conversão digital destas imagens.

Nada mais estimulante, então, que o convite que veio pouco depois, para participar como autor de um capítulo deste livro, com a rara oportunidade de registrar a experiência de digitalização de um arquivo fotográfico pessoal. Em mensagens trocadas com a organizadora da obra, convenci-me da possibilidade de atuar em duas frentes, uma “contribuição dupla”, como gentilmente indicou em seu convite a Profa. Dra. Telma Madio: na condição de produtor de um acervo fotográfico, que já perfaz décadas de existência, e como seu organizador de fato, detalhe que talvez seja considerado de alguma importância para outros profissionais fotógrafos. Por duas décadas, aproximadamente, atuei como fotógrafo profissional, antes de tornar-me docente pesquisador no Instituto de Ciência da Informação da Universidade Federal da Bahia (ICI-UFBA) e de seu Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação (PPGCI-UFBA).

Entretanto, vale destacar que — diferentemente do processo de seleção de imagens para o Catálogo Antológico a ser produzido com Dr. Sotuyo, para o qual toda essa produção fotográfica, analógica e digital, será vasculhada³ — neste capítulo não serão consideradas as fotografias realizadas com câmera digital (adotada a partir de 2006), que já somam outros milhares de fotogramas ao acervo, e que também continuarão recebendo tratamento organizacional em seguida a este projeto de conservação dos originais em película e de conversão deste formato analógico para o digital.

Concluída a digitalização e organização dos negativos, suas versões digitais serão inseridas (parte delas, ainda como proposta experimental) em repositório digital de acesso aberto, fruto de pesquisas realizadas no âmbito do Grupo de Estudos sobre Cultura, Representação e Informação Digitais,

³ Buscar nestes filmes fotográficos mais antigos os fotogramas que nos reportem à música, selecioná-los, gerando e processando adequadamente suas versões digitais, com vistas ao seu acesso público numa base de dados tão rica e importante, tem sido uma satisfação imensa. Deixo aqui meu agradecimento ao Prof. Sotuyo, pelo reconhecimento e pela gentileza do convite.

o CRIDI-UFBA⁴, entre 2005 e 2018⁵, no PPGCI-UFBA, especialmente aquelas que resultaram no Repositório *Legatum - Sonus et Imago*⁶, dedicado à preservação de e ao acesso a documentos audiovisuais, fotográficos e sonoros. O Repositório Legatum foi criado a partir de uma adaptação do software *Access to Memory (AtoM)*, idealizada e disponibilizada online pelo arquivista e pesquisador Ricardo Sodré Andrade⁷, no âmbito do projeto “Desafios e alternativas digitais para a salvaguarda e difusão do patrimônio público documental arquivístico audiovisual”.

Na verdade, o acervo fotográfico aqui tratado vai muito além dos milhares de fotogramas em película formato 35 mm do arquivo fotográfico, incluindo ainda, para além também dos milhares de fotogramas originalmente digitais, abrangente biblioteca sobre fotografia, equipamentos fotográficos e cinematográficos antigos e outros materiais históricos, numa coleção deveras interessante, parte dela já tendo sido exposta na cidade do Salvador (BA), na Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), em parceria com sua Diretoria de Audiovisual (DIMAS)⁸, entre 28 de outubro e 06 de novembro de 2015, no âmbito da III Semana CRIDI de Pesquisa e Extensão em Cultura, Representação e Informação Digitais (CRIDI, 2015). Aqui, no entanto, serão referidos exclusivamente os negativos e os diapositivos 35mm, em preto e branco e coloridos, ou seja, o arquivo fotográfico propriamente dito.

Na última semana de dezembro de 2019 deu-se início à digitalização dos negativos, adotando-se os mesmos procedimentos originais de organização para a notação e a indexação dos originais analógicos. Em fevereiro de 2021, de um total de 12.976 fotogramas, já havia sido concluída a conversão de 7.680 itens, (sendo 6.541 fotogramas negativos em preto e branco, 1.221 fotogramas negativos coloridos e oito diapositivos com

⁴ Disponível em: <https://cridi.ici.ufba.br/institucional/>.

⁵ Acesse os dados e relatórios dos projetos executados no âmbito do Grupo CRIDI em <https://cridi.ici.ufba.br/institucional/pesquisa-audiovisual-e-fotografia/>.

⁶ Disponível em: <https://www.legatum.ufba.br/atom/>.

⁷ Atualmente Ricardo Andrade exerce a liderança do Grupo CRIDI, cuja Coordenação Executiva é exercida por Ricardo Chagas.

⁸ Disponível em: <http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=10507>.

imagens a cores), com a geração de arquivos de imagem master⁹, faltando ainda realizar os procedimentos em 4.824 fotogramas negativos coloridos e 472 diapositivos (coloridos, mas com fotogramas podendo conter imagens a cores ou imagens em preto e branco, misturados em um arranjo apenas por assunto, sem maior organização até o momento), trabalho estimado para quatro a seis meses, realizado por uma única pessoa.

Vem-se trabalhando neste projeto de digitalização com atento discernimento e cuidados técnicos. No início, digamos, até os mil primeiros itens, a aplicação dos procedimentos e o acompanhamento de todo o processo mostra-se bastante interessante, mas com a sequência das mesmas operações em milhares de itens consecutivos torna-se cansativo, pois, além de repetitivo (e isto já é um fator de extenuação do operador da digitalização), requer muita atenção na conversão e checagem de cada item, para que se evite retrabalho e dificuldades de organização e recuperação posterior. Na verdade, é um trabalho exaustivo.

Depois que esta etapa estiver concluída — de conversão digital, da respectiva organização dos arquivos digitais master gerados e de adoção de procedimentos básicos para a manutenção da conservação dos negativos originais em película —, será a vez do trabalho de geração das imagens derivativas (de menores dimensões e formato .jpg) dos arquivos digitais originais, para a disponibilização de acesso remoto de parte do acervo, que de certa forma também acabam por contribuir com a permanência do conteúdo das imagens criadas, ainda que os arquivos derivados não possam ser considerados exatamente arquivos de preservação. Geradas as imagens, será então o momento de se utilizar o ambiente do Legatum.

Na elaboração deste capítulo, como uma resposta à pergunta sobre o que fazer com os negativos em película e diapositivos em molduras de *slides* produzidos e mantidos sob a guarda pessoal ao longo do tempo, será apresentada a organização de um arquivo pessoal, um tratamento que seu produtor pode adotar para sua identificação, organização e

⁹ Imagem master, aqui, se refere à versão digital de alta resolução produzida na proporção de 1:1 a partir de um negativo original, que não foi submetida a ajustes, retoques ou compressão digitais, e que adota formato de arquivo destinado à preservação digital (.tif), mantidas em dispositivos de armazenamento redundantes de forma a garantir maior grau de segurança na sua permanência e ao seu acesso. Costumam também ser chamadas de imagens arquivísticas.

acesso. Abordaremos questões técnicas relativas à conversão de um fotograma filmico para o formato digital, sobre os programas adotados neste procedimento, os metadados¹⁰ com que optamos por trabalhar, a indexação¹¹ adotada, as normas que caracterizam o ambiente do repositório Legatum, questões relativas à efetiva preservação digital das versões digitais do acervo, as garantias de acesso, além dos motivos que conduziram a escolha por este repositório. Serão também abordados aspectos relativos à conservação e preservação dos originais em película. A expectativa mantida aqui é a de que este relato reúna algum subsídio que auxilie profissionais e amantes em geral da fotografia, daqueles um pouquinho mais antigos, que mantenham em seu poder os registros criados ainda em película, e que organizam seus próprios acervos fotográficos em 35mm. Antes, porém, vejamos a abordagem conceitual, a episteme que nos conduz.

EPISTEME FUNDAMENTAL PARA A AÇÃO

O universo digital é uma instância sem precedentes para a representação, seja da expressão do pensamento, da observação metódica da natureza e da sociedade, seja no registro do conhecimento nos sistemas documentais de referência. Se é verdade que há uma primazia psicológica daquilo que é representado, é preciso, então, uma “polirrepresentação”, que facilite o alcance dos mais variados fruidores (ou usuários) em potencial. O analista indexador deve perceber estas instâncias do documento imagético, e também do dispositivo visual, tendo por base o sentido proposto por quem gerou a imagem, pois ainda que caiba a uma Unidade de Informação estabelecer critérios em sua política de indexação, que sejam viáveis para a realização da análise documentária, isso deve ser feito de modo a permitir, de forma potencializada, o acesso coletivo às informações imagéticas, inclusive aos cegos, a cada um de nós, no mundo cibernético em que vivemos, às crianças, e mesmo aos tomados pela confusão mental (SILVA,

¹⁰ Metadados são dados relativos a um determinado objeto (aqui, os negativos em película e suas versões digitais), sendo criados em diferentes momentos da vida do objeto, em última instância destinados aqueles que vão utilizar o material no futuro. Em Silva (2002) pode-se ter maiores informações sobre o conceito.

¹¹ Para uma boa revisão sobre indexação de imagens ver Rasmussen (1997). O assunto também foi debatido no seminário European Research Consortium for Informatics and Mathematics (1997). Para um estudo de citações acerca da indexação e recuperação de imagens veja Chu (2001).

2013). Afinal, cegos também fotografam, pacientes com elevados graus de enfermidade mental, asilados, resistindo ao isolamento do mundo em hospitais psiquiátricos, também gostam de se ver fotografados.¹²

O conceito de informação que tem fundamentado toda a nossa ação acadêmica, na extensão, no ensino ou nas pesquisas realizadas, tem origem em Silva (2002). Na oportunidade daquela formulação teórica, abordamos questões específicas relativas ao campo da Ciência da Informação (CI), procurando estabelecer correlações — entre informação, processo e consciência; representação, conteúdo e dimensão; tecnologia, acesso e instância; fotografia e cognição; reformatação, acesso e preservação —, considerando-se nos acervos fotográficos possibilidades claras de aplicabilidade social, associadas ao desenvolvimento de nossa percepção/cognição.

Num esforço de construção teórica, propusemos, então, que o ‘conteúdo’ de acervos fotográficos digitais públicos fosse entendido como uma ‘dimensão’ pública representativa da possibilidade do indivíduo e da sociedade ampliarem sua ‘consciência’ (através da fruição) e desenvolverem uma maior capacidade de ação junto às instituições, objetivando o atendimento de suas necessidades. É o acesso às versões digitais das imagens que nos tem interessado. Nesse sentido, a proposta consistiu em privilegiar a noção de ‘tecnologia de acesso’ a conteúdos digitais — digitalização de originais e acesso a representações digitais de fotografias do acervo público — como ‘instância’ formadora de consciência. À época, remetemos à categoria ‘instância’ para reportarmo-nos à tecnologia de acesso, já que vemos as operações de acesso a conteúdos informacionais digitais como fatos típicos que servem de exemplo para o estudo de uma propriedade geral. Os ‘fatos típicos’ são as operações de acesso a tais conteúdos: a instância, o fato típico, é a tecnologia de acesso; a ‘propriedade geral’, então, está na ampliação da consciência: a tecnologia possibilitando ao indivíduo e, por extensão, à sociedade, a expansão da consciência. É interessante notar que Zeman (1970, p. 167) tece comentários acerca de uma relação entre o trabalho social e a informação social, que resultaria num “pensamento

¹² Não deixe de conhecer a fotografia realizada no Brasil por Bavcar (2003) e o belo trabalho intitulado “O infarto da alma” (ERRÁZURIS; ELTIT, 2020).

da sociedade, a consciência da sociedade”. A noção de tecnologia de acesso a conteúdos digitais foi então proposta como a instância através da qual uma interface adequada pudesse ser formulada no sentido de favorecer a expansão da consciência da possibilidade do acesso ao conhecimento.

Desde então, em nossa *práxis*, vimos refletindo, atuando, debatendo, com base no conceito de informação como processo que promove a ampliação da consciência acerca da possibilidade de conhecer e agir, processo tal que não é exclusivamente identificado por eventos de um outro processo, o comunicacional, que envolveria mensagens, receptores, emissores, sinais, ruídos. Nessa perspectiva, a informação não é um efeito, uma estrutura, um conteúdo ou um suporte físico com símbolos nele arranjados: informação é processo.

Um processo é uma concatenação de eventos ou de fenômenos — fisiológicos, psicológicos, sociais e até físicos — que apresentam alguma unidade ou que se reproduzem com certa regularidade. Informação é processo complexo de estados e de mudanças envolvendo conteúdos informacionais, a consciência, o conhecimento, a memória, a ação, o devir. Não pensamos a informação como resultado, e sim como todo um processo que permite a ampliação da consciência da possibilidade de conhecer e agir. Permite, portanto, ficarmos mais conscientes de que podemos adentrar outro processo, o de conhecer, e mais outro, o de agir.

Urge, de fato e de direito, uma “interface” que seja tecnologicamente desenvolvida de forma direcionada ao fortalecimento da capacidade de ação do indivíduo junto às instituições. O acesso para todos, a questão dos direitos de imagem, de *copyright*, de propriedade intelectual, de produção, entre outros, tudo isto precisa ser abordado coletivamente — e os formuladores de políticas precisam ouvir e valorar a perspectiva dos curadores do patrimônio cultural, daquilo que podem trazer à mesa de negociações para o estabelecimento de acordos de cooperação, como um contrapeso às fortes influências dos detentores dos direitos comerciais. Já se constatou que o maior risco das coleções/acervos/arquivos não é técnico ou químico, não se relaciona a domínios magnéticos, digitais, a superfícies óticas ou soluções químicas, e sim à viabilidade econômica das sociedades

em que vivemos. Sem um contínuo acesso a fundos, infraestrutura e suporte, nossos arquivos estarão em risco.

O ARQUIVO FOTOGRÁFICO

Entre 1982 e 2008 foram produzidos 6.400 fotogramas negativos 35mm em preto e branco (PB) e 6.096 coloridos (COR), num total de 12.496 fotogramas negativos, e mais 480 diapositivos coloridos, contendo imagens em preto e branco (SP) ou imagens a cores (SC), que se encontram misturados, como já mencionamos, montados em molduras de *slides*. A partir de 2006 deu-se início à produção de fotogramas originais digitais¹³, interrompendo-se a produção de fotogramas negativos em película PB; apenas 161 fotogramas negativos em película COR foram produzidos após 2006, sendo, finalmente, da mesma forma interrompida esta produção em 2008.

As tiras de negativos originais em película desde sempre receberam atenção deste produtor/criador das imagens, sendo acondicionadas em jaquetas plásticas protegidas por envelopes de papel mantidos protegidos em caixas-arquivo, tudo quimicamente adequado à conservação fotográfica.¹⁴

Os procedimentos mais críticos para a conservação dos negativos, no entanto, têm sido impraticáveis ao longo destas quatro décadas (1982-2021) de atividade fotográfica: os controles de umidade relativa do ar e de temperatura... não há mesmo como se manter padrões adequados para o acervo mantido em uma residência. Por isso, obviamente, constataram-se graves problemas em uma parcela do acervo, felizmente uma parcela limitada a 10,7% dos fotogramas PB: durante a digitalização, a chamada “síndrome do vinagre”¹⁵ foi verificada em 123 tiras de fotogramas, 48 delas

¹³ Também conhecidos como “nato-digitais”. Neste capítulo não serão abordados esses arquivos de imagens digitais originais, produzidos com câmeras fotográficas digitais. Nos limitaremos aos fotogramas em película e suas versões resultantes de escaneamento. Para conhecer como os fotógrafos avançados vêm processando seus originais fotográficos digitais, veja Lee (2011) e Spurgin (2011).

¹⁴ Todo o material utilizado para a proteção do acervo fotográfico em película foi adquirido, à época, na empresa Archives – Sérgio Burgi Serviços Especializados em Fotografia e Microfilmagem. Atualmente Sérgio Burgi é Coordenador de Fotografia do Instituto Moreira Sales.

¹⁵ Tipo de degradação da película fílmica em que ocorre a geração de ácido acético, que tem como característica o cheiro do vinagre. Na película, a síndrome do vinagre provoca perda de resistência, de flexibilidade, de qualidade da imagem, de tonalidades, encolhimento, entre outros problemas.

com gravidade, o que corresponde a 689 fotogramas, sendo 279 em estado grave de deterioração. Para a digitalização, essas tiras deterioradas foram previamente higienizadas, muito cuidadosamente, com pano macio, e as jaquetas foram substituídas por novas, também da Archives, que haviam sido mantidas em estoque ao longo dos anos; dados básicos de identificação foram transcritos das jaquetas originais para as novas (há uma ranhura na parte superior das jaquetas para a inserção de uma pequena barra de papel de pH neutro, com aproximadamente um centímetro de largura e 20 cm de comprimento, onde alguns dados básicos foram originalmente registrados), com informações sobre notação, quantidade de fotogramas e de tiras daquela jaqueta e, quando necessário, foram acrescentadas eventuais indicações de processos graves de deterioração (por exemplo, SV, para síndrome do vinagre, e SVG, para síndrome do vinagre grave). Os envelopes de proteção das jaquetas foram confeccionados (recortados e dobrados) pelo próprio produtor/criador dos fotogramas¹⁶, e também neles foram inscritas (tudo sempre a lápis) suas respectivas notações de identificação, que incluem a localização da película nas caixas, com base cronológica para o acondicionamento, como detalharemos adiante. As caixas-arquivo foram também integralmente substituídas por novas, desta vez montadas em papel quimicamente adequado à conservação fotográfica sem a utilização de colas (as anteriores utilizavam cola, ainda que quimicamente adequada à conservação fotográfica).¹⁷ As caixas-arquivo são identificadas sequencialmente por períodos cronológicos, por exemplo, “PB2 / 86-93” (esta seria a caixa nº 2, contendo filmes PB operados de 1986 a 1993), e armazenadas em estantes de metal adequadas.

A notação original dos filmes PB identifica o seguinte: *nºsequencial.dia.mês.ano* (exemplo: 03.21.07.98). Quando se trata de um filme COR, na notação original da película há o acréscimo de um “C” ao lado no ano

¹⁶ Os envelopes foram produzidos, sem cola, tendo-se por base a dobradura dos envelopes da Archives (que originalmente eram produzidos com a utilização de cola adequada, de metil-celulose); o papel utilizado para a confecção dos novos envelopes foi o Filifold Documenta, em formato A4, de 85 g/m², produzido pela Filiperson. Vale lembrar que todo o processo de manipulação dos originais em película requer o uso de luvas de algodão limpas.

¹⁷ As novas caixas-arquivo foram produzidas sob encomenda (com medidas diferenciadas para o caso em questão) pela Companhia Visual, no Rio de Janeiro, empresa associada à Molducenter, de São Paulo, ao custo, à época (agosto de 2020), de R\$ 78,00 (setenta e oito reais) a unidade.

(exemplo: 08.04.12.84C). O dia.mês.ano que identifica o filme não reflete precisamente o dia em que *todas* as fotos tenham sido realizadas naquele filme; refletem, na verdade, o dia em que o filme foi colocado na câmera e, portanto, pode acontecer de apenas algumas fotos (as primeiras do filme) terem efetivamente sido realizadas naquele dia.mês.ano. Foi esse o critério original adotado nos idos anos 1980, e assim foi mantido ao longo do tempo, infelizmente com essa lacuna de identificação que não nos permite hoje saber exatamente em que dia uma determinada foto foi realizada...

É preciso notar, ainda, que — ao considerarmos as estruturas de diretórios no sistema operacional que utilizamos — foram necessários ajustes no nome dos folders em que os fotogramas digitalizados foram guardados, de forma a facilitar a organização em diretório, sendo, então, adotada uma inversão com relação à notação original, com o ano de produção vindo à frente, e com um traço no lugar do ponto que separa os numerais, ou seja: *ano_mês_dia_nºsequencial*; tomando-se como exemplos as notações do parágrafo acima, com os ajustes feitos para nomear os folders de acondicionamento das versões digitais dos filmes, as notações foram invertidas para 1998_07_21_03 e 1984_12_04_08C. Já nos fotogramas digitais (diferentemente dos folders em que estão arquivados) foram mantidas as notações das películas originais, seguidas da sigla “neg” acompanhada do número original do negativo (conforme aparece na película mesma) e do formato de arquivo (exemplos: 03.21.07.98.neg13.tif e 08.04.12.84C.neg04.tif); no caso dos diapositivos, todos montados em molduras para *slides*, praticamente não havia identificação alguma¹⁸, somente o ano de produção da foto é passível de identificação, o que resulta em uma notação do tipo 1986_00_00_00SC para um folder contendo versões digitais de diapositivos contendo imagens coloridas (SC), que passaram então a ser identificados de forma semelhante à adotada para os negativos, usando-se a sigla “sld” (ao invés de “neg”) acompanhada de um número assumido para o item (como o número 21 neste exemplo: 00.00.00.86SC.sld21.tif), pois decidiu-se por não se considerar o número

¹⁸ Os *slides* não receberam, no passado, a mesma organização então implementada nos negativos, ou seja, não receberam as notações básicas de identificação do número sequencial do filme, nem o dia e o mês em que foram operados, e muitas vezes até mesmo o ano em que foi realizada a foto teve que ser recuperado a partir de análises comparativas feitas com os filmes negativos, pois na maioria das vezes diferentes filmes foram operados em conjunto, em câmeras diversas usadas simultaneamente no ato de fotografar.

do fotograma que consta na película original, já que fazê-lo nos obrigaria a desmontar o fotograma de sua moldura de *slide*, o que traria perigo iminente de dano em muitos casos. Vejamos exemplos de notações dos filmes originais e seus correspondentes digitais:

- *Notação original de um filme negativo PB = 03.21.07.98*, indicando que este foi o terceiro filme (03) operado no ano de 19(98), no dia (21) de julho (07);
 - a) *Notação do folder de acondicionamento da versão digital = 1998_07_21_03*;
 - b) *Notação de um fotograma digital guardado no folder = 03.21.07.98.neg13.tif* (aqui é acrescido o número do negativo, conforme consta na própria película original, e o formato de preservação do objeto digital);
- *Notação original de um filme negativo COR = 08.04.12.84C*, indicando que este foi o oitavo filme (08) operado no ano de 1984, em cores (84C), no dia (04) de dezembro (12);
 - a) *Notação do folder de acondicionamento da versão digital = 1984_12_04_08C* (por motivos de facilitação do processo de organização em diretório do sistema digital, note que o “C” se mantém no final da notação, e não ao lado do ano em que o filme foi operado, como ocorre com a notação do filme negativo original);
 - b) *Notação de um fotograma digital guardado no folder = 08.04.12.84C.neg04.tif*.

Observe-se que, quando não foi possível recuperar o número sequencial do filme e(ou) o dia e(ou) o mês em que o filme foi operado, utilizou-se 00. Isso aconteceu, principalmente, com os filmes operados de 1982 a 1991, quando o processo de organização ainda não era conduzido com a atenção necessária, mas ocorreu em outros anos também. Por exemplo: uma notação do tipo 08.00.00.83 significa que este foi o oitavo filme (08)

operado no ano de 19(83) sem que se tenha conseguido identificar o dia e o mês. Outro tipo de notação pode ocorrer, especialmente no caso dos diapositivos, por exemplo: as notações 00.00.00.86SP e 00.00.00.90SC indicam que os dados relativos ao nº sequencial dos filmes, ao dia e ao mês em que foram operados os filmes se perderam, restando apenas a informação sobre o ano.¹⁹ Vejamos mais esses exemplos de notações dos filmes originais e seus correspondentes digitais:

- *Notação assumida para um filme diapositivo SP* = 00.00.00.90SP, indicando que este filme, contendo imagens em preto e branco, foi operado em 19(90), sem ter sido originalmente identificado com o número de sequência do filme, nem com o dia e mês em que foi operado (00.00.00);
 - a) *Notação assumida para o folder de acondicionamento da versão digital* = 1990_00_00_00SP (por motivos de facilitação do processo de organização em diretório do sistema digital, note que o “SP” se mantém no final da notação, e não ao lado do ano em que o filme foi operado);
 - b) *Notação de um fotograma digital guardado folder* = 00.00.00.90SP.sld07.tif (lembramos que neste exemplo é assumido um número 07 para o *slide*, desconsiderando-se o número constante na película original, acrescido do formato de preservação do objeto digital);²⁰
- *Notação assumida para um filme diapositivo SC* = 00.00.00.87SC, indicando que este filme, contendo imagens coloridas, foi operado em 19(87), sem ter sido originalmente identificado com o número de sequência do filme, nem com o dia e mês em que foi operado (00.00.00);
 - a) *Notação assumida para o folder de acondicionamento da versão digital* = 1987_00_00_00SC (por motivos de facilitação do

¹⁹ Reitera-se que há casos em que a foto não foi realizada exatamente no dia indicado numa notação, pois a data está associada ao dia em que o filme foi colocado na câmera, e pode ocorrer de o filme não ter sido totalmente operado naquele exato dia, sobrando fotogramas que foram expostos nos dias que se seguiriam.

²⁰ Tanto os *slides* originais quanto suas versões digitais receberam essa mesma identificação.

processo de organização em diretório do sistema digital, note que o “SC” se mantém no final da notação, e não ao lado do ano em que o filme foi operado);

- b) *Notação de um fotograma digital guardado no folder* = 00.00.00.87SC.sld14.tif (neste exemplo é assumido um número 14 para o *slide*, desconsiderando-se o número constante na película original, acrescido do formato de preservação do objeto digital).²¹

Vale atentar para o aspecto de que o que se considera cronológico está não somente na data em que o filme foi operado, mas, antes, na cronologia do nº sequencial do filme. Assim, nos casos em que houve divergências ou dúvidas cronológicas devido à não existência de dia e mês da notação, foi considerada a cronologia do número do filme operado, por exemplo: a notação 2000_01_24_01 vem antes da notação 2000_00_00_02, pois este último seria o folder relativo às versões digitais do segundo filme (02) operado no ano 2000 (sem que saibamos o dia e o mês).²²

A maioria dos filmes PB, em sua origem, eram também acompanhados de suas cópias-contato²³, feitas em papel fotográfico, que permanecem no acervo, com as mesmas notações que estão registradas nas jaquetas; os filmes que, eventualmente, não tinham suas cópias-contato originais, passaram a contar com similares destas cópias em formato digital, criadas com software que nos permite gerar e imprimir conjuntos de imagens em miniatura, como fizemos, imprimindo-as em papel A4 comum, de 75 g/

²¹ Os diapositivos originais não são guardados em envelopes e jaquetas, são mantidos em molduras para *slides*, algumas delas produzidas em material inadequado à conservação fotográfica, mas havendo também um bom número de slides montados em molduras adequadas à preservação (trata-se de um material importado de preço bastante elevado). Os *slides* são acondicionados em estojos fabricados especificamente para sua guarda, embora de material plástico inadequado. Felizmente, até o momento não foram graves, em termos de deterioração, as consequências desta já tão prolongada guarda. Espera-se que nos seja possível, em breve, efetuar a troca das molduras e dos estojos por outros, adequados à conservação fotográfica.

²² No caso do ano 2000, a representação referente ao ano também aparecerá como **00** no interior do folder (por ex.: 02.00.07.00.neg13.tif). Não confundir

²³ Uma cópia contato, como o nome indica, é uma impressão fotográfica que reúne imagens positivas reproduzidas por contato direto entre as tiras de negativos e uma folha de papel fotográfico, ou seja, sem aumentos de proporção com relação ao negativo original, e são usadas para uma seleção prévia das imagens preferidas, que eventualmente serão posteriormente ampliadas.

m², e mantendo-as junto às demais cópias-contato originais.²⁴ Essa opção foi adotada de forma a facilitar eventuais consultas nos “moldes analógicos tradicionais”, em que fotógrafos e consulentes de acervos fotográficos costumavam consultar previamente os fotogramas em suas cópias-contato, selecionando aqueles de seu interesse. As cópias-contato são mantidas no acervo em caixas confeccionadas originalmente para uso específico de material fotográfico²⁵, recebendo a mesma notação registrada na jaqueta do filme correspondente original, mantendo-se armazenadas em estante de metal adequadas.

O PROCESSO DE CONVERSÃO DIGITAL

Os fotogramas fílmicos foram convertidos em arquivos digitais de imagens em versões positivas das imagens originais. O escâner utilizado foi o Epson Perfection V600 Photo, operando a 6400 x 6400 pixels²⁶ por polegada (ppp ou, em inglês, ppi) de resolução ótica (horizontal e vertical), com profundidade²⁷ de 16 bits para os negativos PB e 24 bits para os negativos COR e para os slides SP e SC, mantendo-se a dimensão do fotograma na proporção de 1:1 (ou seja, em 24 x 36 mm) e gerando-se arquivos TIFF²⁸ (formato .tif) com tamanho médio aproximado de 100 MB para os arquivos em preto e branco e de 135 MB para os arquivos coloridos.

A maioria das operações foram realizadas com duas tiras de negativos simultaneamente, usando-se sempre que possível 12 fotogramas (limite

²⁴ Estas versões digitais similares a cópias-contato foram criadas através do software Adobe Photoshop 2020, posteriormente atualizado para a versão 2021. Trata-se de um produto de custo consideravelmente elevado, mas cujo investimento se justifica para a atividade de fotógrafos. Há muitos vídeos disponíveis na internet com orientação sobre como proceder para a geração dessas pequenas versões das imagens (chamadas *thumbnail*) e sua organização em um formato similar ao adotado nas “clássicas” cópias-contato. É preciso saber que muitos softwares/aplicativos de processamento de imagens fotográficas não estão aptos a trabalhar com imagens de 16 bits e(ou) 24 bits de profundidade.

²⁵ Também produzidas pela Archives.

²⁶ O termo *pixel* vem de “*picture element*”, a menor unidade que compõe uma imagem digital.

²⁷ Profundidade de bit ou profundidade de cor refere-se à quantidade de cores ou de tons de cinza que um *pixel* pode assumir numa imagem digital. Disponível em: <https://helpx.adobe.com/br/photoshop/using/bit-depth.html>.

²⁸ Para maiores informações sobre o formato TIFF, considerado de preservação. Disponível em: <https://www.awaresystems.be/imaging/tiff/faq.html>.

máximo do escâner) em uma única operação. A configuração utilizada no escâner, associada também à configuração de hardware disponível no computador utilizado, requer de 1,7 a 2,2 minutos, aproximadamente, para a conversão de cada fotograma. Ou seja, duas tiras PB (com seis fotogramas em cada uma) implicam num investimento de tempo de aproximadamente 20 minutos (quando em películas COR, SP ou SC o tempo é de aproximadamente 27 minutos), exclusivamente para a digitalização em si²⁹, sem considerar-se o tempo dedicado à higienização básica da película, à montagem das tiras no suporte para o escaneamento, à pré-visualização na tela, aos ajustes prévios ao escaneamento, à conferência de qualidade e à organização dos arquivos gerados nos seus devidos folders, cuja nomeação (inserção de notação de folder) é feita no diretório de arquivos, à nomeação de cada fotograma digital em acordo com a notação original dos fotogramas em película, às checagens redundantes eventuais, ao reacondicionamento dos originais higienizados nas jaquetas novas e em seus respectivos envelopes novos, que também recebem as anotações já contidas no envelope substituído (por exemplo, de notação de identificação/localização), acrescidas agora da data em que a digitalização foi realizada e de eventual indicação de deterioração grave. São muitos detalhes a serem atendidos, de fato.

Os softwares utilizados na digitalização foram o Epson Scan, versão 3.9.3.0 BP, e o ArcSoft photoStudio.6, versão 6.0.6.187 (que acompanham o próprio escâner), não somente pela praticidade da operação em sincronia com o escâner, mas também devido à constatação prévia de qualidade (apenas visual) nos testes realizados, bem como à eficiência de ambos os produtos para o trabalho a ser realizado. Na operação do software Epson Scan, adotou-se como padrão durante a digitalização o uso dos filtros (disponíveis no produto) “máscara de nitidez” e “remover poeira”; eventualmente foi também utilizado o filtro de “correção de luz de fundo”. O padrão adotado durante a digitalização foi o do escaneamento integral do fotograma, em escala 1:1, sem ajustes específicos além dos já mencionados

²⁹ Neste processo foi utilizado sistema operacional Windows 10 Home, atualizado automaticamente, em um computador do tipo “desktop”, com processador de 64 bits, Intel(R) Pentium(R) CPU G3260 @ 3.30GHz e memória RAM instalada de 4,00 GB (utilizável: 3,68 GB). Softwares de segurança e proteção estão instalados e são automaticamente atualizados no desktop (Norton Security, Norton Utilities Premium e Norton Secure VPN).

(não foram feitos “retoques” digitais, por exemplo, para retirada de eventuais arranhões); somente em alguns casos os fotogramas receberam ainda algum ajuste de enquadramento (por exemplo, para alinhamento do horizonte), realizados com o software ArcSoft photoStudio.6.

Conforme já mencionamos, as tiras de negativos e os diapositivos montados em *slides*, receberam tratamento prévio de limpeza com pincel macio, “soprador” manual e, eventualmente, pano macio, como foi o caso com os filmes PB com problemas de síndrome do vinagre (SV) e(ou) síndrome do vinagre grave (SVG), que foram higienizados com um pano muito macio no lado do suporte (o lado mais brilhante da película) e levemente pressionados no lado da emulsão, muito delicadamente, com o fim de secar a umidade (provocada pela hidrólise) que pudesse vir a “melar” componentes de vidro da base e da tampa do escâner. As caixas-arquivo contendo os envelopes com esses filmes são armazenadas em separado das demais, em estantes de metal adequadas.

No Quadro 1, a seguir, vemos um excerto do quadro original criado para o processo de digitalização. Observemos que na coluna “Condição na digitalização” são indicados os eventuais problemas de deterioração observados nos filmes originais. E vale ressaltar que, embora haja registros de indexadores (palavras-chave) nos envelopes de acondicionamento das jaquetas, bem como nos nomes dos folders digitais, tais indexadores são incompletos, servindo apenas como uma base mais imediata, muito reduzida e simples, para que se tenha uma noção do conteúdo do invólucro ou do folder. O que vale, na realidade, são os amplos conjuntos de palavras-chave que constam no quadro original, representados neste excerto apresentado abaixo, e que depois serão inseridos nos devidos campos de dados do Legatum.

Quadro 1: Excerto de quadro original criado para o processo de digitalização

Itens	Notação do folder		Formato ProfundBit	Condição na digitalização	Palavras-chave	Fotogramas digitalizados
	Data	Filme				
[...]						
111	1991_00_00	04C	TIF24	COR-MA	Pintura Dora Muniz Arte Pássaro Festa junina Sereia Baiana	21
112	1992_05_16	01	TIF16	PB-OK	Dissertação Criação bonecos para teatro	26
113	1992_05_16	02	TIF16	PB-SVG	Dissertação Preparação teatro de bonecos	30
114	1992_05_20	03	TIF16	PB-OK	Dissertação Retrato Descanso Sono Cama Cabeceira Artesanato	32
[...]						

Fonte: Elaborado pelo autor.

OBS.: o destaque em negrito neste excerto consta no quadro original (lá está com fonte na cor vermelha), e tem o único objetivo de facilitar visualmente a localização de filmes COR, diferenciando-os mais imediatamente dos filmes PB.

No quadro original foi adotada a seguinte legenda:

- a) COR = Filme negativo 35mm colorido;
- b) ESM = Esmacimento do foco ou da cor;
- c) FU = Fungos;
- d) MA = Camadas de cor do negativo deterioradas;
- e) OK = sem problemas de deterioração dos mais graves, podendo estar presentes outros pequenos problemas como manchas de revelação ou secagem ou arranhões;

- f) PB = Filme negativo 35mm preto e branco;
- g) SP = *Slide* 35mm contendo imagem em preto e branco;
- h) SC = *Slide* 35mm contendo imagem colorida;
- i) SV = Síndrome do vinagre;
- j) SVG = Síndrome do vinagre grave;
- K) TIF16 = Formato tif com 16 bits de profundidade;
- l) TIF24 = Formato tif com 24 bits de profundidade.

Conhecendo-se este quadro, podemos, por fim, acrescentar que, além da notação alfanumérica da notação dos folders, seus nomes são ainda complementados por um conjunto parcial de siglas e palavras-chave que identificam algumas características técnicas e o conteúdo temático das imagens nele guardadas. Por exemplo, vejamos o significado do folder de nome **“1992_05_20_03 TIF16 PB OK Dissertação Retrato Descanso Sono Cabeceira Artesanato (32)”**: terceiro filme (03) operado em 19(92), em (20) de maio (05), convertido em formato (TIF) com (16) bits de profundidade, a partir de filme negativo 35mm preto e branco (PB), sem problemas de deterioração dos mais graves (OK), com imagens sobre dissertação, retrato ... artesanato, num total de (32) fotogramas.

É notória a simplicidade do quadro acima, elaborado em programa de edição de textos (Word). No entanto, esta foi uma primeira etapa, muito funcional, ágil e regularmente eficiente para outra etapa do trabalho, quando serão inseridos estes dados, e muitos outros, nos campos de dados do Legatum. Nesse quadro, uma busca, por exemplo, pelo indexador “boneco”, nos mostraria quais são os filmes em que há o tema retratado (neste excerto vemos que o termo consta dos folders 1992_05_16_01 e 1992_05_16_02); a partir daí podemos ir ao folder digital e ver quais fotogramas ali guardados de fato registram o tema “boneco”, e podemos fazer isso visualizando uma miniatura da imagem na tela de um monitor de vídeo (como numa cópia-contato clássica), antes de acessar a imagem em um formato de maiores dimensões; podemos também apenas consultar a cópia-contato original, que já existia previamente em papel fotográfico;

podemos, ainda, consultar a impressão em papel comum A4, que foi gerada em Photoshop, como comentamos antes, para cada filme COR, SC ou SP que ainda não dispunha de sua cópia-contato fotográfica no passado. Numa próxima etapa, quando da inserção das versões digitais das imagens no Legatum, os dados constantes nesse Quadro 1, um instrumento de organização inicial muito básica dos filmes digitalizados, serão desmembrados e distribuídos nos diversos campos de dados disponíveis no repositório, todos considerando normas arquivísticas internacionais. De qualquer forma, este instrumento de consulta básico, em “tabela de word”, continuará sendo extremamente útil para o cotidiano organizacional e de consulta aos originais em película, e mesmo às suas versões digitais, e será mantido em uso.

Estes são alguns dos metadados que optamos por trabalhar neste momento inicial de organização. Na etapa de inserção dos arquivos no Legatum, um novo *modus operandi* será adotado, mais profissional e completo, com base em variadas normas arquivísticas.

Durante a digitalização, os arquivos digitais gerados são momentaneamente armazenados num disco rígido interno, destinado exclusivamente ao armazenamento de transição destas versões digitais de arquivos master em formato de preservação (.tif). As imagens digitais são, então, identificadas (conforme se viu no Quadro 1) e na sequência, concluído o dia de trabalho, são transferidas para dois outros discos rígidos, externos, portáteis, redundantes (ou seja, cada um deles contendo os mesmos arquivos), considerados como *backups*³⁰, com capacidade para 2 TB cada, a partir dos quais serão geradas imagens derivadas, em formatos de menores dimensões (.jpg), para inserção no ambiente de acesso (AtoM) do Repositório Legatum, Entretanto, as imagens master nos discos rígidos portáteis mantêm-se preservadas, com limitações, certamente, mas dentro das possibilidades viáveis de preservação, guardando-os em locais separados e protegidos do calor e da umidade, até que o ambiente de preservação do Legatum esteja completamente concluído e produtivamente operante

³⁰ Cópia de segurança de dados que ficam armazenados em um dispositivo de rápido acesso, quando necessário, ou em caso de perda dos originais, quando se pode então recuperá-los no dispositivo do backup, em nosso caso, discos rígidos portáteis.

para a preservação efetiva das imagens online. Os discos rígidos portáteis já contêm (nesta data, 09 mar. 2021) 743 GB em imagens master (ao final deveremos ter aproximadamente 1,5 TB de imagens). Como se observou, inicialmente somente versões menores das imagens, destinadas exclusivamente ao acesso, ficarão disponíveis no ambiente do software de acesso AtoM do Legatum. A preservação efetivamente operacionalizada, em computador servidor dedicado que já se encontra adequadamente configurado e em uso — localizado em ambiente próprio, climatizado, institucional, protegido, controlado —, atendendo a todos os requisitos que caracterizam os campos de dados do software de preservação *Archivematica*, somente estará definitivamente implementada no futuro próximo, quando este ambiente de preservação do Legatum estiver efetivamente produtivo (no momento ainda são enfrentadas limitações de ordem técnica e de recursos humanos no Grupo CRIDI para sua operacionalização). Na próxima seção abordaremos com mais detalhes o Repositório Legatum.

O REPOSITÓRIO LEGATUM – SONUS ET IMAGO

Certamente esta é a seção mais significativa deste capítulo, por sair da esfera exclusiva do arquivo pessoal para adentrar o amplo universo do acesso público por intermédio de um ambiente construído a partir de software livre. Reunimos aqui os motivos que conduziram a escolha por esse repositório.

O Repositório Legatum – Sonus et Imago (RL-SI ou apenas Legatum) foi criado em 2014, como produto de projetos executados no âmbito mais abrangente da Iniciativa Legatum, que reúne “um grupo de pesquisadores que, por meio de ações e projetos de experimentação científica e tecnológica, atuaram no desenvolvimento e no aprendizado do uso de ferramentas, modelos e abordagens para representação, preservação e acesso de informação em plataformas digitais”.³¹ A ideia original é a de reunir “uma série de instituições interessadas no desenvolvimento de soluções para o acesso e preservação de acervos audiovisuais”, fotográficos

³¹ Disponível em: <http://www.legatum.ufba.br/web/>.

e sonoros, com base, à época, em acordos de cooperação ou por meio de ofícios de participação, sempre devidamente formalizados.

O Legatum permanece como ambiente de experimentação, desenvolvimento e pesquisa, além de ser também um ambiente de teste e aprendizado. Em algum momento ele poderá se tornar um ambiente de produção, isto é, pode ser a solução de preservação digital distribuída e acesso remoto para instituições atuando cooperativamente pela preservação dos patrimônios audiovisual, fotográfico e sonoro públicos.

Trata-se de um espaço de acesso remoto e preservação digital (este último ainda em processos de elaboração e testagens) para reunião e partilha de descrições de acervos públicos da cultura latina (há opção para o ambiente em oito idiomas) bem como de acesso aos próprios itens dos acervos disponibilizados naquele repositório. Entende-se que o espaço permitirá perceber semelhanças e diferenças entre as manifestações, diversidades e proximidades culturais, das tradições e práticas arquivísticas, além do fomento ao intercâmbio entre povos muitas vezes geograficamente distantes, mas aproximados por uma herança cultural de raízes de algum modo comuns. Trata-se de uma busca constante de aprimoramento, a fim de tornar o processo cada vez mais direcionado aos usuários, e de modo a contribuir para que a tecnologia favoreça o bom desempenho da instituição pública junto à sociedade, possibilitando um reconhecimento da memória social, da história e da própria sociedade onde vivemos.³²

Basicamente, o Legatum pode ser entendido como um ambiente de duas partes: uma delas está baseada no software *Archivematica*³³ (até o momento de acesso restrito aos pesquisadores do Grupo CRIDI), que é responsável por processar e preservar objetos digitais “empacotados” (pacotes de arquivamento de informação, PAI, segundo tradução da

³² Consideramos também fundamentais, para a reflexão e ação em torno do Legatum, bem como para sua mais ampla consolidação e difusão, os apoios do Arquivo Nacional e do Conselho Nacional de Arquivos (órgãos do Ministério da Justiça), da VídeoSaúde Distribuidora/Instituto de Comunicação e Informação Científica e Tecnológica em Saúde (VSD-ICICT, órgão da Fundação Oswaldo Cruz, do Ministério da Saúde), e do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT), bem como de sua Rede Brasileira de Serviços de Preservação Digital – Rede Cariniana.

³³ Disponível em: <https://www.archivematica.org/en/>.

ABNT³⁴, ou AIP, na sigla original, em inglês, da norma ISO³⁵) para a preservação digital; a outra parte tem por base o software *Access to Memory* (AtoM)³⁶, responsável pela gestão da representação e acesso aos conteúdos. Ambos os softwares são recomendados pelo Conselho Internacional de Arquivos (ICA, da sigla em inglês) e pelo Arquivo Nacional brasileiro.

Como plataforma digital, o Legatum possui uma instalação da segunda versão (2.4.0) do AtoM, atualizada com alguma regularidade, de acordo com nossas disponibilidades momentâneas (atualmente está-se programando sua atualização para a versão 2.6). Trata-se de uma aplicação construída sobre software livre (*open source*), sendo que seu código também é *open source*. O AtoM é baseado em ambiente *web*, multilíngue e multirepositório, para descrição arquivística e acesso remoto com base nas normas arquivísticas internacionais ISAD (G), ISAAR (CPF), ISDIAH e ISDF (CONSELHO INTERNACIONAL DE ARQUIVOS, 2000, 2004, 2009, 2008, respectivamente).

Além do AtoM, como já indicamos aqui, demos início aos movimentos de adoção do sistema dedicado especificamente aos metadados de preservação, incorporando também ao Legatum o software livre *Archivematica*. Com recursos de bolsa CNPq de Produtividade (PQ2, de 2013 a 2019), suprimos a necessidade de aquisição de um computador mais adequado ao trabalho experimental, um servidor Dell Power Edge T130 destinado ao ambiente do *Archivematica*, cuja versão inicialmente instalada foi a 1.5.x, sempre necessitando de atualizações (concluímos a pesquisa, em 2019, com a versão 1.7.2, estável, instalada).³⁷ O servidor está locado fisicamente na Superintendência de Tecnologia da Informação (STI) da UFBA, conectado aos seus ambientes de segurança, de backup e de rede, em regime de *colocation*. Nesta ação tivemos o apoio fundamental da STI-UFBA. O endereço `arch.legatum-si.net:81` aponta para esse computador servidor, que iniciou rodando com sistema operacional no padrão Linux Ubuntu Server 14.04.5, baseado em Debian. Posteriormente,

³⁴ Disponível em: Cf. ABNT NBR 15.472 (2007).

³⁵ Disponível em: Cf. ISO 14.721 (2012).

³⁶ Disponível em: <https://www.accesstomemory.org/en/>.

³⁷ Cf. o Relatório Final aprovado pelo CNPq e todos os demais produtos do projeto em <https://cridi.ici.ufba.br/institucional/resumo-do-projeto-de-pesquisa-sobre-patrimonio-audiovisual-fase-3-de-3/>.

uma grande mudança nos métodos de instalação da então nova versão do *Archivematica* (a 1.7.2, abandonando o método baseado em Debian para adotar máquinas virtuais com VirtualBox, Ansible e Vagrant), nos levou a uma complexa atualização de sistema operacional (SO), que nos requereu tempo considerável. Conseguimos rodar, sem problemas, a nova versão do SO, agora um Linux/Servidor CentOS na versão 18.04 (CentOS-7-x86_64-DVD-1804). As principais características do servidor são: Processador Intel Xeon E3-1220 v5, 3 GHz, cache de 8M, 4C/4T, turbo (80W), RAID 1, H330/H730 para SAS/SATA + Memória de 8GB UDIMM, 2133MT/s, ECC, BCC + 1TB 7.2K RPM SATA 6Gbps 3.5in Cabled Hard Drive.³⁸

Vale registrar que, no início da pesquisa (na verdade, ainda no projeto), pensamos na abordagem de uso de sistemas de fitas Linear Tape Open (LTO)³⁹ para armazenamento de PAI/AIP gerados pelo *Archivematica*. Ao longo da pesquisa, no entanto, e com a evolução tecnológica constante contemporaneamente, retomamos a reflexão e o debate sobre o uso de soluções de armazenamento na “nuvem” em detrimento das fitas LTO. As duas opções foram cogitadas, mas o custo provavelmente forçaria o uso de uma ou outra solução.

Em Perlmutter (2017) há uma interessante abordagem sobre o custo de se manter conteúdos audiovisuais em armazenamento baseado em LTO.⁴⁰ Tem-se, ainda, uma lista de verificação de contratação de serviços em nuvem, da Interpares (2016).⁴¹ Armazenar na nuvem pode significar a terceirização do armazenamento dos conteúdos, mas também a economia em montar um *datacenter* escalonável (com capacidade de crescimento) sem precisar de um setor especializado na instituição (ou seja, recursos

³⁸ Com o equipamento — ao custo promocional de R\$ 5.090,00, excelente, à época (janeiro de 2017), já que poderia custar o dobro fora da superoferta relâmpago da data da aquisição, que não podíamos perder —, adquirimos ainda dois anos de ProSupport com atendimento telefônico 24 horas e no local.

³⁹ Disponível em: <https://www.lto.org/solutions/why-lto/>.

⁴⁰ Disponível em: <https://spectrum.ieee.org/computing/it/the-lost-picture-show-hollywood-archivists-cant-pace-obsolence>.

⁴¹ Disponível em: https://interparestrust.org/assets/public/dissemination/ABAITRUSTNA14_FINAL_checklist_julio-29_2016TRAD.AB_.pdf.

humanos, infraestrutura, segurança e medidas de salvaguarda). Há muito a se ponderar ainda sobre isso.⁴²

Nos concentramos, também, ainda que de forma insuficiente até o momento, na situação do Legatum com relação às Diretrizes para a Implementação de Repositórios Arquivísticos Digitais Confiáveis – RDC-Arq, conforme a Resolução nº 43 do Conselho Nacional de Arquivos (Conarq), de 04 de setembro de 2015 (BRASIL, 2015).⁴³

Os formuladores de políticas precisam ouvir e valorar a perspectiva dos pesquisadores e dos curadores do patrimônio cultural. A preservação digital distribuída⁴⁴ está em debate, pesquisa e discussão em todo o mundo; o conceito ainda está se consolidando.

“Cabe, com efeito, aos profissionais da memória [...] fazer da luta pela democratização da memória social um dos imperativos prioritários da sua objetividade científica.” (LE GOFF, 1982, p. 58).

CONCLUSÃO

Oomen (2016) já destacou que o acesso contínuo aos atuais registros culturais digitais tornou-se um desafio extra que exige de todos — instituições, público usuário, pesquisadores, técnicos, dirigentes, poder público e privado — o desenvolvimento e aplicação de um pensamento que nos permita a troca de conhecimento e o diálogo entre as diferentes disciplinas, instituições e nações. Na grande maioria dos casos, somente a cooperação interinstitucional e interorganizacional, o planejamento e o desenvolvimento cooperativos de novas tecnologias e relações permitirão

⁴² No Relatório Final já indicado aqui há uma interessante complementação de uma troca de mensagens relativas às questões associadas à fita LTO e ao armazenamento em Nuvem. Cf. a p. 71 do relatório disponível em: <http://cridi.ici.ufba.br/institucional/arquivos/relatorios/2019/relatorio-aprovado-pelo-cnpq-relativo-a-fase-3-de-3-da-pesquisa-2016-2019.pdf>.

⁴³ No Anexo 1 do Relatório Final já referido, Emanuela Mendes, arquivista, membro do grupo CRIDI, elaborou breves comentários, em 04 abr. 2019, em um documento básico, sobre o que considerou ser importante destacar nas diretrizes, indicando como se encontra o Legatum com relação ao que as diretrizes indicam. Cf. a p.101 do relatório disponível em: <http://cridi.ici.ufba.br/institucional/arquivos/relatorios/2019/relatorio-aprovado-pelo-cnpq-relativo-a-fase-3-de-3-da-pesquisa-2016-2019.pdf>.

⁴⁴ Cf. as traduções que foram realizadas, no âmbito do Grupo CRIDI, em 2018, destes importantes artigos: Zierau (2017), Zierau e Kejser (2013), Zierau e McGovern (2014), Zierau e Schultz (2013) Webb e O’Carroll (2014).

manifestarmo-nos como pioneiros, ao invés de apenas seguidores do que nos chega ao conhecimento. Também importa a adoção de padrões de reconhecimento internacional, da incorporação da mentalidade *open* para as licenças de uso de softwares, normas, sistemas e publicações, sempre que possível, para que se consiga um maior e mais amplo alcance nas sociedades, uma cultura à qual Oomen chama de ‘cultura da inovação’ nas instituições, como forma de abrir (*open!*) possibilidades de ampliação das ações de cooperação entre instituições/organizações e universidades, atuando para que os arquivos digitais de imagem e de som estejam disponíveis exatamente aonde os usuários residem.

De fato, se somos o resultado de toda uma sociedade pensando, somos, então, o resultado das línguas, das instituições, dos sistemas de signos, das técnicas de comunicação, representação e registro que nos circundam e nos dão sentido social, forças informativas que dão vida a nossas atividades cognitivas. Entender a informação como processo de ampliação da consciência é uma forma de, resistindo à ideologia pós-moderna, nos mantermos interrogando, como já sugeriu a filósofa Marilena Chauí (1983), sobre as questões das relações sociais, das relações intersubjetivas, recolocando a questão do poder, da história e da cultura.

Produto da criação e da ação científico-tecnológica de um grupo de pesquisa de uma universidade pública, da multiparceria estabelecida com instituições e organizações da esfera pública, do suporte financeiro de instituições públicas de fomento à pesquisa, o Repositório Legatum - Sonus et Imago é o ambiente digital escolhido aqui para o acesso remoto público, o compartilhamento livre, oxalá também para a preservação digital, do arquivo fotográfico pessoal resultante de um longo percurso profissional, que da atividade fotográfica passou à pesquisa científica, da Fotografia à Ciência da Informação, trazendo respostas à pergunta que por tanto tempo se colocava, sobre como manter meu arquivo pessoal aberto e acessível no futuro. Com o Legatum, me parece que posso dizer: agora sei o que fazer com o que já fiz...

Concluo com a convicção de que sem ações cooperativas tudo se torna muito difícil de alcançar e realizar para a urgente preservação que

nos permitirá o acesso ao patrimônio público de imagens e de som por longo tempo.

REFERÊNCIAS

- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **ABNT NBR 15.472**: Sistemas espaciais de dados e informações – Modelo de referência para um sistema aberto de arquivamento de informação (SAAI). Rio de Janeiro: ABNT, 2007.
- BAVCAR, EVGEN. **Memória do Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- BRASIL. Conselho Nacional de Arquivos. **Resolução** nº 43, de 04 de setembro de 2015. Diretrizes para a Implementação de Repositórios Arquivísticos Digitais Confiáveis – RDC-Arq. Disponível em: http://antigo.conarq.gov.br/images/publicacoes_textos/diretrizes_rdc_arq.pdf. Acesso em: 10 mar. 2021.
- CHAUÍ, Marilena S. Os trabalhos da memória. Apresentação. *In*: BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**: Lembranças de velhos. São Paulo: T.A. Queiroz, 1979. p. XVII-XXXII.
- CHU, Heting. Research in image indexing and retrieval as reflected in the literature. **Journal of the American Society for Information Science and Technology – JASIST**, New York, v. 52, n. 12, p. 1011-1018, 2001.
- CONSELHO INTERNACIONAL DE ARQUIVOS. **ISAD(G)**: Norma geral internacional de descrição arquivística: segunda edição, adotada pelo Comitê de Normas de Descrição, Estocolmo, Suécia, 19-22 de setembro de 1999, versão final aprovada pelo CIA. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2000. Disponível em: http://antigo.conarq.gov.br/images/publicacoes_textos/isad_g_2001.pdf. Acesso em: 10 mar. 2021.
- CONSELHO INTERNACIONAL DE ARQUIVOS. **ISAAR(CPF)**: norma internacional de registro de autoridade arquivística para entidades coletivas, pessoas e famílias/tradução de Vitor Manoel Marques da Fonseca. 2. ed. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2004. Disponível em: http://antigo.conarq.gov.br/images/publicacoes_textos/isaar_cpf.pdf. Acesso em: 10 mar. 2021.
- CONSELHO INTERNACIONAL DE ARQUIVOS. **ISDF**: Norma internacional para descrição de funções. Tradução de Vitor Manoel Marques da Fonseca. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2008. Disponível em: http://antigo.conarq.gov.br/images/publicacoes_textos/ISDF.pdf. Acesso em: 10 mar. 2021.
- CONSELHO INTERNACIONAL DE ARQUIVOS. **ISDIAH**: Norma internacional para descrição de instituições com acervo arquivístico/Conselho Internacional de Arquivos; tradução de Vitor Manoel Marques da Fonseca. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2009. Disponível em: http://antigo.conarq.gov.br/images/publicacoes_textos/isdiah.pdf. Acesso em: 10 mar. 2021.

GRUPO DE ESTUDOS SOBRE CULTURA, REPRESENTAÇÃO E INFORMAÇÃO DIGITAIS (CRIDI). **Iniciativa Legatum**. 2017. Disponível em: <http://www.legatum.ufba.br/web/>. Acesso em: 9 mar. 2017.

GRUPO DE ESTUDOS SOBRE CULTURA, REPRESENTAÇÃO E INFORMAÇÃO DIGITAIS (CRIDI). “Exposição”. *In*: SECRIDI – SEMANA CRIDI DE PESQUISA E EXTENSÃO EM CULTURA, REPRESENTAÇÃO E INFORMAÇÃO DIGITAIS, 3., 2015, Salvador. **Cadernos de Resumos e Programação**. Salvador: UFBA, 2015. Disponível em http://www.secridi.ici.ufba.br/modulos/gerenciamentodeconteudo/docs/307_Caderno_de_resumos_IIISecriidi.pdf. Acesso em: 9 mar. 2021.

ERRÁZURIS, Paz; ELTIT, Diamela. **O infarto da alma**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2020.

EUROPEAN RESEARCH CONSORTIUM FOR INFORMATICS AND MATHEMATICS (1997). **Fourth DELOS Workshop Image Indexing and Retrieval**. ERCIM Workshop Proceedings n. 97-W004. San Miniato, Italy, Aug. 28-30. Disponível em: <http://www.ercim.org/publication/ws-proceedings/DELOS4/delos4.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2021.

INTERPARES TRUST. **Lista de verificación para contratos de servicios de la nube**. Versión Final. InterPARES Trust Project. Agosto, 2016. Disponível em: https://interparestrust.org/assets/public/dissemination/ABAITRUSTNA14_FINAL_checklist_julio-29_2016TRAD.AB_.pdf. Acesso em: 09 mar. 2021.

INTERNATIONAL ORGANIZATION FOR STANDARDIZATION. **ISO 14.721:2012 (E)**. Space data and information transfer systems – Open archival information system (OAIS) – Reference model. Switzerland: ISO, 2012.

LEE, Christopher A. Introduction. *In*: LEE, Christopher A. (ed.). **I, Digital**. Personal collections in the digital era. Chicago: Society of American Archivists, 2011. p. 1-26.

LE GOFF, Jacques. Memória. *In*: LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Memória, v. II. Lisboa: Edições 70, 1982. p. 9-59

OOMEN, Johan. **Audiovisual archives, the next ten years: turning vision into reality and positive change**. 2016. Disponível em: <https://medium.com/@johanoomen/soimaturing-vision-into-reality-and-positivechange-fc2388ea953f>. Acesso em: 10 mar. 2021.

PERLMUTTER, Marty. **The lost picture show: Hollywood archivists can't outpace obsolescence**. IEEE Spectrum, 2017. Disponível em: <https://spectrum.ieee.org/computing/it/the-lost-picture-show-hollywood-archivists-cant-outpace-obsolescence>. Acesso em: 10 mar. 2021.

RASMUSSEN, Edie M. Indexing Images. **Annual Review of Information Science and Technology - ARIST**, White Plains, v. 32, p. 169-196, 1997.

REPERTÓRIO INTERNACIONAL DE ICONOGRAFIA MUSICAL NO BRASIL (RIDIM-BRASIL). **Projeto nacional de indexação, catalogação, pesquisa e divulgação do patrimônio iconográfico musical no Brasil**. Salvador, c2008-2019. Disponível em: <http://www.ridim-br.mus.ufba.br/>. Acesso em: 10 mar. 2021.

SILVA, Rubens R.G. **Digitalização de acervos fotográficos públicos e seus reflexos institucionais e sociais**: tecnologia e consciência no universo digital. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação. Rio de Janeiro, 2002. Disponível em: <https://cridi.ici.ufba.br/publicacoes/Tese-Rubens-Silva-2002-Digitalizacao-de-acervos-fotograficos.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2021.

SILVA, Rubens R. G. Fotografia e representação na constituição da memória. **Ciência da Informação**, Brasília, DF, v. 43, n. 3, p. 128-136, set./dez. 2013. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/100046>. Acesso em: 10 mar. 2021.

SILVA, Rubens R.G. **Iniciativa Legatum**: acesso remoto e preservação digital do patrimônio audiovisual custodiado por arquivos de instituições brasileiras e de outros países de idiomas de origem latina. 2019. Relatório Final (março de 2016 a fevereiro de 2019) aprovado pelo CNPq. Salvador, 2019. Disponível em: <http://cridi.ici.ufba.br/institucional/arquivos/relatorios/2019/relatorio-aprovado-pelo-cnpq-relativo-a-fase-3-de-3-da-pesquisa-2016-2019.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2021.

SPURGIN, Kristina M. “Three backups is a minimum”: a first look at norms and practices in the digital photo collections of serious photographers. *In*: LEE, Christopher A. (ed.). **I, Digital**. Personal collections in the digital era. Chicago: Society of American Archivists, 2011. p. 151-201.

WEBB, Sharon; O’CARROLL. O processo de construção de um repositório digital nacional confiável: solucionando o problema das federações. iPRES 2014 – INTERNATIONAL CONFERENCE ON DIGITAL PRESERVATION, 11., 2014, Austrália. **Anais** [...]. (Traduzido em 2018, com autorização dos autores, por Miguel Rio Branco Nabuco de Gouvêa, Rubens Ribeiro Gonçalves da Silva e Marco Dreer). Disponível em: <http://cridi.ici.ufba.br/institucional/PDFs/o-processo-de-construcao-de-um-repositorio-digital-nacional-solucionando-o-problema-das-federacoes-v3.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2021.

ZEMAN, Jirí. Significado filosófico da noção de informação. *In*: ROYAUMONT, Cahiers de. **O conceito de informação na ciência contemporânea**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970. p. 154-179. (Série Ciência e Informação, v. 2).

ZIERAU, Eld. OAIS e a Preservação Digital Distribuída na Prática. Uma exploração de casos de uso, dinamarqueses e outros, que contribuíram para o desenvolvimento do Modelo OO-IO (OAIS Externo - OAIS Interno) para Preservação Digital Distribuída. iPRES 2017 – INTERNATIONAL CONFERENCE ON DIGITAL PRESERVATION, 14., 2017, Japão. **Anais** [...]. Traduzido em 2018, com autorização dos autores, por Miguel Rio Branco Nabuco de Gouvêa e Rubens Ribeiro Gonçalves da Silva. Disponível em: <http://cridi.ici.ufba.br/institucional/arquivos/posdoc/oais-e-a-preservacao-digital-distribuida-na-pratica.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2021.

ZIERAU, Eld; KEJSER, Ulla B. Cooperação Interinstitucional num Repositório de Bits Compartilhado. **World Digital Libraries: An International Journal**, June, 2013. (Traduzido em 2018, com autorização dos autores, por Miguel Rio Branco Nabuco de Gouvêa e Rubens Ribeiro Gonçalves da Silva). Disponível em: <http://cridi.ici.ufba.br/institucional/arquivos/artigos/artigo-sobre-o-compartilhamento-de-repositorios-de-bits-em-cooperacao-internacional.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2021.

ZIERAU, Eld; McGovern, Nancy Y. O Uso do Modelo OAIS Externo-OAIS Interno (OO-IO) para suporte à Análise e Auditoria de OAIS's Colaborativos. iPRES 2014 – INTERNATIONAL CONFERENCE ON DIGITAL PRESERVATION, 11., 2014, Austrália. **Anais** [...]. (Traduzido em 2018, com autorização dos autores, por Miguel Rio Branco Nabuco de Gouvêa e Rubens Ribeiro Gonçalves da Silva). Disponível em: <https://cridi.ici.ufba.br/institucional/arquivos/artigos/artigo-sobre-o-uso-de-um-modelo-oo-io-como-suporte-as-auditorias-e-analises-de-oais-colaborativos.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2021.

ZIERAU, Eld; SCHULTZ, Matt. Criando uma estrutura para aplicação do OAIS à Preservação Digital Distribuída. iPRES 2013 – INTERNATIONAL CONFERENCE ON PRESERVATION OF DIGITAL OBJECTS, 10., 2013, Lisboa. **Anais** [...]. (Traduzido em 2018, com autorização dos autores, por Miguel Rio Branco Nabuco de Gouvêa e Rubens Ribeiro Gonçalves da Silva). Disponível em: <http://cridi.ici.ufba.br/institucional/arquivos/artigos/artigo-sobre-o-processo-de-criacao-de-uma-Estrutura-para-aplicacao-do-OAIS-a-preservacao-digital-distribuida.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2021.

SOBRE OS AUTORES

ANA CRISTINA DE ALBUQUERQUE



Doutorado em Ciência da Informação pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). Docente do Departamento de Ciência da Informação da Universidade Estadual de Londrina (UEL) com aulas nos cursos de graduação em Arquivologia e Biblioteconomia. Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação (PPGCI UEL) desde 2013. Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade Estadual de Londrina (PPGCI UEL) gestões 2016, 2017/2019 e 2019/2021. Vice-presidente da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Ciência da Informação (ANCIB), gestão 2020/2022. Tem experiência em Ciência da Informação, Biblioteconomia, Arquivologia e Museologia com ênfase em Organização da Informação e do Conhecimento e atua com os seguintes temas: , Teoria da Classificação na Arquivologia, Biblioteconomia e Museologia, Organização e Representação do Conhecimento de Recursos Imagéticos, Documento Fotográfico, Fundamentos da Ciência da Informação.

ANA CAROLINA SIMIONATO ARAKAKI



Professora Adjunta na área de Representação e Organização da Informação junto ao Departamento de Ciência da Informação, da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), atuando no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação e na graduação de Biblioteconomia e Ciência da Informação. Possui doutorado e mestrado em Ciência da Informação com trabalhos na linha de pesquisa 'Informação e Tecnologia' pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP). É líder do grupo de pesquisa "Dados e Metadados". Exerce atividades de ensino, pesquisa e extensão nos temas: Dados e Metadados, Dados conectados abertos (Linked data), Modelos conceituais, Modelos de dados, Publicação de dados, Curadoria digital, Gestão de dados de pesquisa, Patrimônio cultural e Fotografia.

MARIA LEANDRA BIZELLO



Maria Leandra Bizello possui graduação em História pela Universidade Estadual de Campinas (1989), mestrado em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (1995), é doutora em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas; fez estágio doutoral na Sorbonne Nouvelle - Paris III (2006) sob orientação do Prof. Michel Marie; pós-doutora em Ciência da Informação pela Universidade do Porto - Porto - Portugal, onde desenvolveu o projeto Arquivo e Memória Científica: produção e avaliação de documentos no ambiente das universidades, sob a supervisão da profa. Fernanda Ribeiro. Atualmente é professora do Curso de Arquivologia e do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação na UNESP, campus Marília. Tem experiência na área de História, Comunicação e Ciência da Informação, com ênfase em História, memória e imagens, atuando principalmente nos seguintes temas: história, memória, cinema, desenvolvimentismo, fotografia, gestão de documentos em universidades e memória científica.

FABIANA COSTA DIAS



Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação pela Universidade Federal Fluminense. Possui mestrado em Gestão de Documentos e Arquivos pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2017). Especialização em Planejamento, Organização e Direção de Arquivos pela Universidade Federal Fluminense (2007), graduação em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2007) e em Arquivologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2015). Atualmente é assistente da coordenadoria de gestão de acervo do Instituto Moreira Salles, atuou no Museu Aeroespacial como responsável pelo Arquivo Histórico e foi assistente da área de Memória Empresarial da empresa de moda OSKLEN.

REGINA ARANDA DA CRUZ GALO



Graduação em Arquivologia pela Universidade Estadual de Londrina - UEL (2019) e em Letras também pela Universidade Estadual de Londrina - UEL (2004) com Habilitação em Português e Língua Francesa Moderna com as Respectivas Literaturas. É especialista em Metodologia da Ação Docente (UEL, 2008) e em Literatura Brasileira (UEL, 2012).

MARCOS ISSA



Fotojornalista, graduado em Biblioteconomia e Ciências da Informação (FESPSP, 2016). Trabalhou nos Jornais O Dia e O Globo, de 1988 a 1995, quando fundou a Agência Argosfoto, atuando como fotógrafo editorial e institucional para diversas empresas. É editor do Banco de Imagens Argosfoto, junto à sócia Adri Felden, além de professor de fotografia digital, especializado no fluxo de trabalho digital. Organizou os bancos de imagens da Avon e da ONG Solidaridad. Desenvolveu processos de digitalização de imagens com o sócio Salomon Cytrynowicz, participando de projetos para museus, universidades, empresas, fotógrafos e famílias.

ALINE LOPES DE LACERDA



Pesquisadora do Serviço de Arquivo Histórico/Departamento de Arquivo e Documentação da Casa de Oswaldo Cruz / Fiocruz, especialista no tratamento arquivístico de documentos fotográficos de valor permanente. Possui graduação em História e mestrado em Comunicação, ambos pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ e doutorado em História Social pela Universidade de São Paulo, USP, com tese sobre a fotografia nos arquivos.

ANDRÉ PORTO ANCONA LOPEZ



Doutor em História Social (2001), mestre em História Social (1994), licenciado em História (1992), especialista em Organização de Arquivos (1990) e bacharel em História (1989); todos os títulos obtidos na Universidade de São Paulo (USP). É professor da Universidade de Brasília (UnB), onde se dedica à graduação em Arquivologia e à pós-graduação (mestrado e doutorado) em Ciência da Informação. Também atuou como professor visitante na Espanha (UCM) e Colômbia (UdeA e ULaSalle). É membro do grupo de trabalho do Conselho Internacional de Arquivos sobre arquivos fotográficos e audiovisuais (ICA-PAAG), líder do Grupo de Pesquisa Acervos Fotográficos (GPAF-UnB/CNPq) e colaborador do Comité de Archivos Audiovisuales, Fotográficos, Sonoros, Musicales y otros archivos especiales junto ao Archivo General de la Nación (Colômbia). Coordena, junto à Rede Ibero-americana de Ensino Arquivístico Universitário (RIBEAU), blog destinado a amparar as ações de comunicação de tal rede. Desde de 2010 coordena, junto com outros pesquisadores latino-americanos, o simpósio Acceso a la Información, filiado à rede Internacional del Conocimiento. Fundou a Red de las Jornadas Internacionales de Acceso a la Información (<http://www.jjai.info/>), coordenando jornadas no Chile (2013), Equador (2014) e Uruguai (2015). Tem experiência na área de Ciência da Informação, com ênfase em Documentos Imagéticos e Acesso à Informação, atuando principalmente nos seguintes temas: documentos de arquivo, fotografia, cidadania, profissional de arquivo e metodologia de pesquisa.

Laura Maria Del Mar Lourenço



Graduação na Faculdade de Biblioteconomia da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo. Pós-graduação em Gerenciamento da informação digital e do conhecimento - Faculdade de Computação e Informática da Fundação Armando Álvares Penteado em associação com a Université Paul-Valéry Montpellier III. Trabalhou nas seguintes empresas: Price Waterhouse Auditores Independentes, Agência F4 Fotografias, Securit S/A, Instituto de Pesquisas Energéticas e Nucleares - IPEN - CNEN / SP e Pulsar Imagens Ltda.

Bruno Henrique Machado



Professor Adjunto do Curso de Arquivologia do Instituto de Ciências Humanas e da Informação - ICHI da Universidade Federal do Rio Grande - FURG. Doutor em Ciência da Informação pelo Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação (PPGCI- Unesp/Marília, 2022); Mestre em Ciência da Informação pelo Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação, (PPGCI- Unesp/Marília, 2017). Bacharel em Arquivologia pela Universidade Estadual Paulista - Unesp/ Marília (2013). É membro do Grupo de Pesquisa Acervos Fotográficos, vinculado à Universidade de Brasília - UnB- Faculdade de Ciência da Informação e do Grupo de Pesquisa Grupo de Pesquisa em Imagens Tecnológicas e Digitais, vinculado à Universidade Federal de Manaus (UFAM). Tem interesse de pesquisa nos temas: políticas arquivísticas, gestão de documentos de arquivo e gestão de acervos fotográficos.

TELMA CAMPANHA DE CARVALHO MADIO



Graduação em História pela PUC/SP, especialização em Arquivo pelo IEB/USP, mestrado em História pela PUC/SP e doutorado em Ciências da Comunicação pela ECA/USP. Livre docência em Documento fotográfico pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/UNESP. Atualmente é professora associada da UNESP, no Departamento de Ciência da Informação da Faculdade de Filosofia e Ciências, ministrando disciplinas na graduação e na pós-graduação. Atua nas linhas de pesquisa: Produção e Organização da Informação, Gestão da Informação e Formação Profissional, com os temas relativos aos documentos analógicos e digitais: organização e identificação arquivística, fotografia, acervos audiovisuais, preservação.

ANDRÉ MALVERDES



Pós-Doutorado Programa de Pós-Graduação em Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural das Ciências e da Saúde, da Casa de Oswaldo Cruz (em andamento). Doutor em Ciência da Informação (Unb). Mestre em História Social (2007), Especialista em História Social do Brasil (2002), Licenciado e Bacharel em História (2000), e Bacharel em Arquivologia (2004), todos pela Ufes. Professor do Departamento de Arquivologia da Universidade Federal do Espírito Santo. Coordenador do Projeto “Memórias Fotográficas: Tratamento e Digitalização do Acervo Fotográfico do ex-governador Max Mauro”. Conselheiro Estadual de Cultura na Câmara Técnica do Patrimônio Arquitetônico, Bens Imóveis e Acervos (2008-2012). Representante no Conselho Nacional de Política Cultural - Colegiado Setorial de Arquivos (2012-2014). Membro da Câmara Técnica dos Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais do Conselho Nacional de Arquivos (2019-2020). Associado Efetivo do Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo.

MIRIAM PAULA MANINI



Bacharelado e Licenciatura em Ciências Sociais pela UNESP/Araraquara, 1987; Mestrado em Multimeios pela UNICAMP, 1993; Especialização em Conservação e Preservação Fotográfica pelo Centro de Conservação e Preservação Fotográfica da FUNARTE, 1994; Especialização em Organização de Arquivos pelo Instituto de Estudos Brasileiros da USP, 1998; e Doutorado em Ciências da Comunicação (Área: Ciência da Informação) pela ECA/USP, 2002. Professor Associado II Aposentado da Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília, onde atuou no Curso de Arquivologia e no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação. Pesquisou e orientou os seguintes temas: Memória e Informação, Cinema e Arquivo, Leitura e Indexação de Imagens, Análise Documentária de Fotografias, Conservação de Documentos em geral, Obras Raras e Memória Institucional. Foi vice-líder do Grupo de Pesquisa Imagem, Memória e Informação.

ANNA CARLA ALMEIDA MARIZ



Professora Titular do Departamento de Arquivologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (1991 – atual). Leciona na graduação em Arquivologia e no Programa de Pós-graduação em Gestão de Documentos e Arquivo, ambos na UNIRIO. Diretora do Arquivo Central da UNIRIO. Graduada em Arquivologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (1988), com Especialização em Documentação e Informação pelo IBICT/Universidade Federal do Rio de Janeiro (1994), Mestrado em Memória Social e Documento pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (1997) Doutorado em Ciência da Informação pelo IBICT/ Universidade Federal do Rio de Janeiro (2005) Pós-Doutorado na Universidade Federal Fluminense e Universidade do Porto (2018-2020). Foi Diretora da Escola de Arquivologia de 2006 a 2017 e pertence ao núcleo de professores fundadores do Mestrado Profissional em Gestão de Documentos e Arquivos que teve sua primeira turma em 2012. Líder do Grupo de Pesquisa Registros Visuais e Sonoros: Arquivo e Memória do CNPq.

RÚBIA MARTINS



Professora do Departamento de Ciência da Informação, Faculdade de Filosofia e Ciências, UNESP, campus de Marília/SP. Mestre em Ciências Sociais, PPGCS (Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais) e doutora em Ciência da Informação, PPGCI (Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação), ambos pela Universidade Estadual Paulista, “Júlio de Mesquita Filho”, UNESP.

ROBERTA PINTO MEDEIROS



Professora Adjunta no Instituto de Ciências Humanas e da Informação, da Universidade Federal do Rio Grande - FURG (2011 – atual). Possui graduação em Arquivologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS (2010). Especialização em Gestão em Arquivos pela Universidade Federal de Santa Maria - UFSM (2012). Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural pela Universidade Federal de Pelotas - UFPel (2015). Doutora em Memória Social pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - Unirio (2020). Pesquisadora no Grupo de Pesquisa Registros Visuais e Sonoros: Arquivo e Memória da Unirio. Líder do Grupo de Pesquisa - Arquivologia e Memória: documentos e identidade. Tem experiência na área de Ciência da Informação, com ênfase em Arquivologia, atuando principalmente nos seguintes temas: memória, identidade, arquivos, movimentos sociais e fotografia.

GEOVANE JOSÉ DE OLIVEIRA



Graduação em Arquivologia pela Universidade Federal do Espírito Santo - UFES (2011). Tem experiência na área de Ciência da Informação, com ênfase em Arquivologia. Membro do Grupo de Pesquisa: “Archivum - Sociedade, Informação e Cultura”. Aluno do Curso de Negócios para Gestores de Documentos e Informações - Escola GDI Business (2021). Coordenador do Projeto “Patrimônio Homero Massena: Organização e tratamento arquivístico do acervo pessoal do artista Homero Massena”. Coordenador do Projeto “Patrimônio Fotográfico de Nova Venécia: Organização, tratamento e digitalização do acervo fotográfico da Biblioteca Pública Municipal de Nova Venécia ES”. Arquivista da Prefeitura Municipal de Nova Venécia, ES (2017). Coordenador de Arquivo Público Municipal de Cariacica (2010-2012). Presidente da Comissão de Avaliação de Documentos - Prefeitura Municipal de Cariacica, ES.

SERGIO RANALLI



Fotógrafo desde 1998, formado em Jornalismo, trabalha no jornal Folha de Londrina. Em 2004 assumiu a função de editor de fotografia e, paralelamente, desenvolve projetos autorais de fotografia. Com trabalhos documentais, já conquistou o prêmio Porto Seguro Fotografia, hoje chamado de prêmio Brasil, e foi também finalista do Prêmio Conrado Wessel. Com o fotojornalismo, conquistou quatro vezes o primeiro lugar do Prêmio Massey Ferguson de Jornalismo, duas vezes o primeiro lugar do Prêmio New Holland de Fotojornalismo e também venceu quatro vezes o Fiep de Jornalismo – categoria fotojornalismo. Participou de exposições em diversos países da América Latina e na sede da UNESCO em Paris-França. No Brasil, fez quatro exposições individuais; “Áfricas Invisíveis” - no Panteão da Pátria - Praça dos Três Poderes – Brasília, “Retratos do Haiti”, em Bertioga - SP (No evento Revela Bertioga), “Fronteira Invisível” em Londrina – Paraná e Cores da Solidão - No Espaço Porto Seguro Fotografia, em São Paulo-SP. Atualmente, tem se dedicado ao desenvolvimento do projeto “Resilientes” formado por imagens aéreas de árvores isoladas, instigando a discussão sobre a dualidade entre o homem e natureza. Também é tema recorrente em seu trabalho o registro da vida de populações isoladas, das barrancas de rios na Amazônia aos pequenos vilarejos rurais do Paraná.

ELISABETE MARIN RIBAS



Possui graduação em Letras e mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada, ambos pela FFLCH-USP. Tem Especialização em Organização de Arquivos pelo Instituto de Estudos Brasileiros-USP, instituição em que atualmente trabalha, compondo a equipe técnica do Serviço de Arquivo. Na área de organização de acervos, atua com documentação permanente e acervos pessoais. Atualmente é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da UNESP, desenvolvendo pesquisas envolvendo a classificação de acervos pessoais de casais; técnicas e políticas para a guarda de arquivos pessoais de cidadãos “comuns” e a valorização da salvaguarda de arquivos das “minorias” (mulheres, negros, povos originários, comunidade LGBTQIAP+, entre outros). Os principais temas de reflexão partem dos arquivos pessoais como ferramenta de empoderamento e a relação entre memória e poder. Integra a Rede Arquivos de Mulheres (RAM - <https://linktr.ee/redearquivosdemulheres>)

CRISTAL MAGALHÃES DA ROCHA



Doutoranda em História Política e Bens Culturais pela FGV/RJ, Mestre em História Social pela USP/SP e bacharel em Arquivologia pela UFRGS/RS, atua no Acervo do jornal O Estado de São Paulo como arquivista. É responsável pela coleção de negativos fotográficos, além de produzir textos e conteúdos cujo enfoque são as fotografias históricas do Acervo. Também desenvolve atividades de educação patrimonial para jovens e adultos. É professora da pós de Gestão Arquivística - FESPSP / SP - na disciplina Descrição e Difusão arquivística. Está envolvida em pesquisas e práticas relacionadas a difusão de arquivos, fotografias e acervos em diferentes frentes que se transformam em cursos, palestras e produção textual. Também em difusão de arquivos e documentos permanentes, patrimônio e memória

BRUNO DE ANDREA ROMA



Historiador com doutorado pelo Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade de São Paulo, especializado em documentos fotográficos e audiovisuais. Passou por instituições como o Arquivo Público do Estado de São Paulo, Centro de Preservação Cultural da USP e desde 2015 é historiador da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, onde colaborou para a formação do Centro de Memória Amélia Império Hamburger. Foi proponente e pesquisador do projeto “Memória USP no Arquivo Público do Estado de São Paulo” contemplado pelo Programa de Editais PRCEU-USP de 2013. Atuante nos campos de cultura visual e arquivo, além de publicações na área, participou de diversas exposições (SESC, CEUMA/USP, CPC/USP, SBPC) e dois longas-metragens (O2 Filmes).

RUBENS RIBEIRO GONÇALVES DA SILVA



Pós-Doutorado em Ciência da Informação pelo Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT, bolsista CNPq-PDS). Doutor em Ciência da Informação pelo IBICT. Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na área de concentração em Antropologia da Arte. Graduado em História pela Universidade Santa Úrsula, no Rio de Janeiro. Professor Titular aposentado pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde atuou no Instituto de Ciência da Informação (ICI). De 2005 a 2019 atuou como líder do Grupo de Estudos sobre Cultura, Representação e Informação Digitais (CRIDI). No ICI atuou como coordenador do Colegiado do Curso de Graduação em Arquivologia, curador da Parede Galeria, vice-diretor, diretor e presidente da Congregação. Na UFBA foi membro do Conselho Universitário, da Comissão de Assuntos Acadêmicos, da Comissão de Integridade Científica, do Conselho Deliberativo do Sistema Universitário de Bibliotecas, da Comissão de Ações Afirmativas e Assistência Estudantil e do Grupo Gestor da Política do Repositório Institucional. Foi também membro do Conselho Nacional de Arquivos, de sua Câmara Técnica de Capacitação de Recursos Humanos e de sua Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais. É associado à International Association of Sound and Audiovisual Archives e à Associação Brasileira de Preservação Audiovisual. Pesquisa e publica na área da Ciência da Informação, com ênfase nas temáticas da salvaguarda de patrimônio documental audiovisual, fotográfico e sonoro, digitalização, preservação digital e epistemologia da informação.

MARCELO NOGUEIRA DE SIQUEIRA



Bacharel em Arquivologia (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO), Especialista em Docência do Ensino Superior (Universidade Cândido Mendes), Especialista em História do Brasil Pós-1930 (Universidade Federal Fluminense – UFF), Mestre em História Social (Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ) e Doutor em Ciência da Informação (Universidade de Coimbra, Portugal). Professor Adjunto do Departamento de Arquivologia da UNIRIO, arquivista do Arquivo Nacional do Brasil, Professor Assistente convidado da Universidade de Coimbra – Portugal (2020-2021), investigador do Centro de História da Sociedade e da Cultura da Universidade de Coimbra, membro do Núcleo de Paleografia e Diplomática da UNIRIO, integrante do Repositório Internacional de Iconografia Musical – RIDIM Brasil e vice-líder do Grupo de Pesquisa Registros Visuais e Sonoros: Arquivo e Memória. Foi Coordenador de Documentos Audiovisuais do Arquivo Nacional (2011-2017) e participou da Comissão de Avaliação de Arquivos Privados de Interesse Público e Social do Conselho Nacional de Arquivos (2008-2017), da Câmara Técnica de Paleografia e Diplomática (2009-2017), da Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais (2010-2017), da qual foi presidente entre 2010 e 2015, e da Comissão de Altos Estudos do Projeto Memórias Reveladas (2012-2014). Autor de inúmeras publicações nas áreas de Arquivologia, História e Ciência da Informação e de diversos cursos, oficinas e palestras de temas afins. Atualmente desenvolve pesquisa sobre os arquivos nacionais de países lusófonos.

IZÂNGELA MARIA SANSONI TONELLO



Graduação em Arquivologia pela UEL, Mestre em Gestão da Informação e do Conhecimento pela Universidade Estadual de Londrina. Doutora em Ciência da Informação pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”- Faculdade de Filosofia e Ciências -Campus Marília. Docente do Departamento de Ciência da Informação da UEL. Diretora do Sistema de Arquivos da Universidade Estadual de Londrina -SAUEL

SONIA TROITIÑO



Docente do Departamento de Ciência da Informação e do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP, campus de Marília. Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo. Desenvolve pesquisas em Arquivologia, História do Brasil e História do Direito, com ênfase em arquivos permanentes e tratamento documental. Participou da publicação dos livros *Dar nome aos documentos: da teoria à prática* e *Cartas do Exílio: a troca de correspondência entre Marina e Júlio de Mesquita Filho*, e da organização dos livros *Sobre a Arte de Guardar: reflexões a respeito do acervo de Lívio Xavier*, *Arquivos do mundo dos trabalhadores da cidade e do campo*, entre outros. Tem publicado também diversos capítulos de livros e artigos em periódicos

ROBERTA MOCIARO ZANATTA



Doutora em Ciências Sociais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Em dezembro de 2019, sob a orientação de Myrian Sepúlveda dos Santos, defendeu a tese "O legado histórico nacional - memória, difusão e acesso: o caso da Brasileira Fotográfica". É coordenadora do "Núcleo de catalogação" do Instituto Moreira Salles, desenvolvendo atividades ligadas à organização, gerenciamento e difusão de acervos fotográficos. Anteriormente, coordenou a área de Iconografia do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ) e integrou projetos envolvendo organização de acervos fotográficos na Casa de Oswaldo Cruz (COC-Fiocruz) e no Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC-FGV).

SOBRE O LIVRO

CATALOGAÇÃO

Andre Sávio Craveiro Bueno
CRB 8/8211

NORMALIZAÇÃO

Elizabete Cristina de Souza de Aguiar
Monteiro
CRB - 8/7963
Isabelle Ribeiro Ornelas Coelho Lima

CAPA E DIAGRAMAÇÃO

Gláucio Rogério de Moraes

PRODUÇÃO GRÁFICA

Giancarlo Malheiro Silva
Gláucio Rogério de Moraes

ASSESSORIA TÉCNICA

Renato Geraldi

OFICINA UNIVERSITÁRIA

Laboratório Editorial
labeditorial.marilia@unesp.br

FORMATO

16 x 23cm

TIPOLOGIA

Adobe Garamond Pro

PAPEL

Polén soft 70g/m2 (miolo)
Cartão Supremo 250g/m2 (capa)

TIRAGEM

100

IMPRESSÃO E ACABAMENTO

Gráfica
unesp
Campus de Marília



2022

A fotografia é um documento de arquivo. Esse é o fio condutor deste livro e sobre o qual o leitor caminhará. Este fio condutor levará o leitor para duas vias: Reflexões e Vivências, elas refletem, por sua vez, como observou Philippe Dubois a diversidade de abordagens, do pensamento e da prática da fotografia.

A abordagem privilegiada, nesse caso, é a da arquivologia, ou ainda, uma abordagem interdisciplinar que contempla a fotografia como documento de arquivo relacionada a ciência da informação, a diplomática, a história, a sociologia, a linguística, a tecnologia. Esta interdisciplinaridade, não está tão somente na via das Reflexões, ela também é aspecto presente na via das Vivências. Há, então, uma tessitura criada por cada autor no sentido de proporcionar um amplo campo do conhecimento sobre o fotográfico, é, afinal, dele que se fala, escreve, lê, pratica.

ISBN 978-65-5954-276-5



9 786559 542765