

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS-FFC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO

BRUNO HENRIQUE MACHADO

**O SENTIDO DA FOTOGRAFIA DE ARQUIVO: A COMPREENSÃO DA
LINGUAGEM FOTOGRÁFICA NA SUA PRODUÇÃO DOCUMENTAL**

MARÍLIA
2022

BRUNO HENRIQUE MACHADO

**O SENTIDO DA FOTOGRAFIA DE ARQUIVO: A COMPREENSÃO DA
LINGUAGEM FOTOGRÁFICA NA SUA PRODUÇÃO DOCUMENTAL**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Faculdade de Filosofia e Ciências, da Universidade Estadual Paulista – UNESP – Campus de Marília, para a obtenção do título de Doutor em Ciência da Informação.

Área de Concentração: Informação, Tecnologia e Conhecimento.

Orientadora: Prof. Dra. Telma Campanha de Carvalho Madio.

MARÍLIA

2022

M149s Machado, Bruno Henrique
O sentido da fotografia de arquivo : a compreensão da linguagem
fotográfica na sua produção documental / Bruno Henrique Machado.
-- Marília, 2022
226 p. : il.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Faculdade de Filosofia e Ciências, Marília
Orientadora: Telma Campanha de Carvalho Madio

1. Fotografia. 2. Linguagem Fotográfica. 3. Arquivologia. 4.
Documento de arquivo. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de
Filosofia e Ciências, Marília. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

BRUNO HENRIQUE MACHADO

**O SENTIDO DA FOTOGRAFIA DE ARQUIVO: A COMPREENSÃO DA
LINGUAGEM FOTOGRÁFICA NA SUA PRODUÇÃO DOCUMENTAL**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Faculdade de Filosofia e Ciências, da Universidade Estadual Paulista – UNESP – Campus de Marília, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Ciência da Informação.

Área de Concentração: Informação, Tecnologia e Conhecimento.
Linha de pesquisa: Produção e Organização da Informação.

BANCA EXAMINADORA

Presidenta e Orientadora: Profa. Dra. TELMA CAMPANHA DE CARVALHO
Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação -PPGCI - Unesp
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” Faculdade de Filosofia e Ciências,
Campus de Marília, SP.

Membro Titular: Prof. Dr. DANIEL MARTINEZ-AVILA
Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação -PPGCI - Unesp.

Membro Titular: Profa. Dra. MARIA LEANDRA BIZELLO
Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação -PPGCI - Unesp
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” Faculdade de Filosofia e Ciências,
Campus de Marília, SP

Membro Titular: Prof. Dr. ANDRÉ PORTO ANCONA LOPEZ
Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação
Universidade de Brasília -UnB

Membro Titular: Profa. Dra. ANNA CARLA ALMEIDA MARIZ
Programa de Pós-Graduação em Gestão de Documentos e Arquivo.
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO

Marília, 24 de fevereiro de 2022.

Dedico à Universidade Pública e GRATUITA, a qual é transformadora de VIDAS...

AGRADECIMENTOS

Escrever os agradecimentos é sempre injusto, pois, sempre iremos esquecer de alguém.... Não chegamos sozinhos em lugar algum e são tantas pessoas que passam por nossas vidas, as quais deixam um pouco de si e levam um pouco de nós...

Agradeço as trocas de conhecimento, experiência de vida e amizade que foram construídas ao longo desses últimos 10 anos com a minha orientadora Profa. Telma Campanha de Carvalho Madio.

À banca examinadora, toda minha gratidão pela leitura e considerações realizadas, além da compreensão do curto tempo para leitura. Agradeço aos professores Dr. André Porto Ancona Lopez, Prof. Dr. Daniel Martinez-Avila, e as professoras Dra. Maria Leandra Bizello, Profa. Dra. Anna Carla Almeida Mariz.

Agradeço também à banca examinadora suplente, às professoras Dra. Sonia Maria Troitiño Rodriguez, Dra. Vânia Mara Alves Lima e Dra. Aline Lopes De Lacerda.

À minha amada mãe Sandra Regina Leal, mulher forte, dedicada, “dona de casa daquelas”! Passadeira nota 1000! CONSEGUIMOS. Obrigado pelo incentivo em continuar meus estudos, mesmo com todas as dificuldades. TE AMO!

Agradeço também à toda minha família, minha irmã Priscila Caroline Machado, avó Matilde Martins Leal e bisavó Sebastiana Sanches Martins, pelo apoio material e afetivo, os quais foram muito importantes! Sem vocês, nada disso seria possível.

Quero agradecer imensamente a minha amada companheira Ana Laura Bonini Rodrigues de Souza, pelo amor, carinho e paciência, pois sei que sou um tanto engenhoso.... Iniciamos nossa história no mesmo ano de minha aprovação no processo seletivo do Doutorado, em 2017! E CONSEGUIMOS! Não foi fácil, mas, por que seria, né? Muito obrigado por tudo e, claro, hoje eu canto “[...]. Te amo espanhola, Te amo espanhola, se for chorar, te amo! ”. TE AMO!

Também agradeço ao pai, mãe, irmã de minha amada, Valdomiro Rodrigues de Souza, Edna Lúcia Bonini de Souza, Ana Luísa Bonini Rodrigues de Souza e também à todas suas tias, tios, primas e primos, os quais já considero minha família também, por todo apoio e afeto que me proporcionam!

Agradeço pelo incentivo e contribuição financeira inicial, pela minha vinda para cursar a graduação de Arquivologia na cidade de Marília e permanência durante o primeiro ano de

graduação, ao Senhor Walmir Maciel e Marilsa Maciel.

Agradeço à minha amiga e psicóloga e amiga Marília G. B. Martins que me ajudou a lidar com as emoções durante o processo de doutorado.

Agradeço à amiga e Sacerdotisa de Umbanda, minha “Mãe de Santo Virtual”, Cláudia Araújo Silva e aos amigos e amigas do terreiro “Templo de Umbanda Vó Chica e Caboclo Tupinambá”, pelos diálogos, estudos e cuidado.

Agradeço aos grupos de pesquisa Grupo de Pesquisa Acervos Fotográficos (GPAF), Grupo de Pesquisa em Documentos Audiovisuais e Iconográficos IMAGO pelas trocas de conhecimento que me proporcionaram nos últimos anos, desde a minha graduação.

Agradeço ao apoio e afeto dos amigos da Unesp e FURG, em especial e com grande consideração Rafael Semidão, Márcio Ferreira e sua esposa Elane Rodrigues, Dhion Carlos Hedlund, Elisângela Fantinel e seu esposo Paulo, Tamiris Carvalho, Janaína Pedroso, Jean Camoleze, e Sérgio A. Giroto Marques.

Agradeço aos amigos do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação - Unesp/ campus de Marília - SP, e, em especial, dada a amizade construída, Jean Britto, Luiz Antônio, Antônio Gouveia e Noemi Andressa.

Também incluo em meus agradecimentos todos os funcionários públicos da Unesp/ campus de Marília-SP, e, ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação com o sentimento de honra por ter essa vivência.

Finalizando, agradeço à Universidade Pública que muda vidas!

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

Talvez esteja aí a dificuldade que sentimos quando desejamos ler uma imagem, ficamos perdidos nesta complexidade de linguagem sem regras gramaticais e dependendo da nossa leitura e riqueza de visão de mundo.

Cláudio Feijó

A encruzilhada, afinal, é o lugar das incertezas, das veredas e do espanto de se perceber que viver pressupõe o risco das escolhas. Para onde caminhar? A encruzilhada desconforta; esse é o seu fascínio. O que dizemos dessa história toda é que as nossas vidas nós mesmo encantamos. Há que se praticar o rito; pedimos licença ao invisível e seguimos como herdeiros miúdos do espírito humano, fazendo do espanto o fio condutor da sorte. Nós que somos das encruzilhadas, desconfiamos é daqueles do caminho reto.

Rodrigo Simas e Luiz Rufino

RESUMO

A fotografia é vista como um documento que possui diferentes interpretações visuais, e que possui uma linguagem constituída de elementos específicos. Dessa maneira, o objetivo geral deste trabalho é analisar as contribuições da linguagem fotográfica para a produção da fotografia institucional no transcurso de suas funções administrativas enquanto documento de arquivo, respeitando-se suas especificidades a fim de manter a sua organicidade para servir de prova de ações administrativas institucionais. Como objetivos específicos, revistar os estudos da fotografia sob sua relação documental, a fim de compreender à informação construída como práticas institucionais; identificar no campo teórico os elementos da linguagem fotográfica; apresentar aspectos históricos da arquivologia, sobre seu objeto, visando o tratamento dispensado a fotografia como documento de arquivo; explicitar a produção da fotográfica institucional do Senado Federal brasileiro; salientar os elementos da linguagem fotográfica relevantes para produção documental fotográfica. Dessa maneira, a pesquisa se caracteriza como teórica, de cunho bibliográfica de natureza qualitativa e, partimos do método hipotético-dedutivo para analisar os dados, além disso, utilizou-se de entrevista dialógica para analisar a rotina de trabalho de uma instituição. Como resultado, constatou que a linguagem fotográfica está associada a diversos componentes que são utilizados pelos fotógrafos. Assim, a fotografia como um documento que possui uma linguagem constituída de elementos específicos, desde sua criação, uso e circulação, determinantes para sua inserção nas instituições arquivísticas. Constatou que o arquivista deve aprofundar sua compreensão sobre fotografia e linguagem fotográfica. Acredita-se que com esses elementos apresentados e analisados teoricamente a ação da linguagem fotográfica na produção deste documento é fundamental para entender essa fotografia, pois foi possível verificar que a fotografia possui uma linguagem específica e que precisa ser compreendida pelo arquivista.

Palavras-chave: Fotografia. Linguagem fotográfica. Arquivologia. Documento de arquivo

ABSTRACT

Photography is seen as a document that has different visual interpretations, and that has a language made up of specific elements. In this way, the general objective of this work is to analyze the contributions of the photographic language to the production of institutional photography in the course of its administrative functions as an archival document, respecting its specificities in order to maintain its organicity to serve as proof of actions. institutional administrative As specific objectives, to review the studies of photography under its documentary relationship, in order to understand the information constructed as institutional practices; identify in the theoretical field the elements of photographic language; to present historical aspects of archival science, about its object, aiming at the treatment given to photography as an archival records; to explain the production of the institutional photograph of the Brazilian Federal Senate; highlight the elements of photographic language relevant to photographic documentary production. In this way, the research is characterized as theoretical, with a bibliographic nature of a qualitative nature, and we started from the hypothetical-deductive method to analyze the data, in addition, a dialogic interview was used to analyze the work routine of an institution. As a result, it was found that the photographic language is associated with several components that are used by photographers. Thus, photography as a document that has a language made up of specific elements, since its creation, use and circulation, determinant for its insertion in archival institutions. He found that the archivist must deepen his understanding of photography and photographic language. It is believed that with these elements presented and theoretically analyzed, the action of photographic language in the production of this document is fundamental to understand this photograph, since it was possible to verify that photography has a specific language that needs to be understood by the archivist.

Keywords: Photography. Photographic language. Archival Science. Records.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Tabela de temporalidade e destinação de documentos relativos às atividades-meio do poder executivo federal – p. 165

Figura 2 - Tabela de temporalidade de documentos de arquivo do Senado Federal e do Congresso Nacional – Área Meio - nível tipo documental – p. 167

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1- Etapas do processo de criação fotográfica - p. 173

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	15
1.1 PROBLEMA DE PESQUISA.....	21
1.2 HIPÓTESE DA TESE.....	21
1.3 OBJETIVOS.....	22
1.4 JUSTIFICATIVA.....	23
2 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	28
3 LINGUAGEM VISUAL	31
3.1 OS ELEMENTOS VISUAIS BÁSICOS DA LINGUAGEM VISUAL.....	37
3.2 PENSAR E VER IMAGEM.....	42
4 FOTOGRAFIA: DA CRIAÇÃO A CIRCULAÇÃO DA IMAGEM FOTOGRAFICA	57
4.1 A IMAGEM FOTOGRAFICA DOCUMENTANDO O DESEJO DE SER“VISTO”.....	62
4.2 A IMAGEM FOTOGRAFICA: A IMAGEM PERFEITA.....	72
5 LINGUAGEM FOTOGRAFICA	86
5.1 O QUE SE ESCREVE SOBRE LINGUAGEM FOTOGRAFICA.....	89
5.1.1 gêneros fotográficos.....	99
6 FOTOGRAFIA NO SENTIDO DE ARQUIVO	105
6.1 ARQUIVOLOGIA.....	105
6.1.1 documento de arquivo.....	116
6.2 FOTOGRAFIA: O DOCUMENTO.....	120
6.3 FOTOGRAFIA NOS MANUAIS DE ARQUIVOLOGIA.....	122
6.3.1 a fotografia institucional sob análise da arquivologia.....	128
7 GESTÃO DE DOCUMENTOS	139
7.1 A PRODUÇÃO DOCUMENTAL.....	143
7.2 A FORMAÇÃO DA FOTOGRAFIA INSTITUCIONAL E SEUS AUTORES.....	149
8 CONHECENDO O CONTEXTO DE PRODUÇÃO DOCUMENTAL DO ÓRGÃO: A FOTOGRAFIA INSTITUCIONAL	153
8.1 SENADO FEDERAL: SECRETARIA DE COMUNICAÇÃO SOCIAL O CONTEXTO JURÍDICO- ADMINISTRATIVO.....	154
8.1.2 a gênese das fotografias institucionais do senado.....	158
8.1.3 o contexto dos procedimentos com a fotografia da cobertura da agenda legislativa.....	159
8.1.4 a fotografia institucional do senado nos instrumentos de gestão de documentos.....	164
8.2 LINGUAGEM FOTOGRAFICA NA PRODUÇÃO DA FOTOGRAFIA INSTITUCIONAL: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES.....	169
9 CONSIDERAÇÕES FINAIS	175

REFERÊNCIAS	182
APÊNDICE A - Entrevista com o coordenador de Fotografia da Agência de Notícias do Senado, servidor efetivo do cargo técnico em comunicação social.....	200
ANEXOS	215

1 INTRODUÇÃO

A pandemia do Covid-19 deixou marcas no autor deste trabalho e também trouxe dificuldades acadêmicas, em âmbitos materiais e emocionais para seu desenvolvimento, tendo em vista que nem todo material bibliográfico estava disponível para acesso. Também é oportuno salientar a importância da orientadora Professora Telma Campanha de Carvalho Madio, pela dedicação e paciência. Incluo, neste breve relato, os agradecimentos aos membros da Banca, Professora Maria Leandra Bizzello, Professor André Porto Ancona Lopez, Professor Daniel Martinez-Avila e Professora Anna Carla Almeida Mariz (membros titulares) e também aos membros suplentes pela leitura deste trabalho.

Ao pensarmos em fotografia surgem inquietações, ainda mais se atribuímos valor de documento para esse registro que foi produzido por diversas situações desde a sua divulgação oficial em 1839. Nesse sentido, ao questionarmos qualquer pessoa a respeito do que se compreende por fotografia, teríamos tantas definições e incertezas que não conseguiríamos terminar esta tese. Concordamos que como documento “[...] as fotografias atravessam os tempos, como os fantasmas atravessam as paredes, ambos condenados a fazer a incessante mediação entre o foi, o que é, e o que será [...]” (LISSOVSKY, 2012, p. 17).

Sendo assim, nos limitamos neste momento a aprofundar nossa atividade de pesquisa em compreender a fotografia em um ambiente institucionalizado, pois, sabemos o quanto é difícil limitá-la à apenas um propósito, visto que ela é um documento que possui diferentes interpretações visuais, dessa maneira, “[...] a fotografia mostrou ser um meio tão prolífico que fica difícil decidir o que incluir e o que deixar de fora dele [...]” (SALKELD, 2014, p. 159).

A título de explicação, utilizamos da figura de linguagem para utilizar o termo “sentido” que segundo o Dicionário de Filosofia é definido como “Faculdade de sentir, de sofrer alterações por obra de objetos exteriores ou interiores.” (ABBAGNANO, 2007, p. 873), ou seja, aludimos à instância, para a fotografia com atributos de documentos de arquivo, gerados a partir de um processo de trabalho referente a uma instituição. Em outras palavras, estamos analisando a fotografia como documento constituído primeiro por uma técnica de registro e uma linguagem fotográfica que é produzida e acumulada por uma instituição nas suas rotinas administrativas definidas e desencadeadas pela missão, visão e valores institucionais.

Para isso, durante a criação desse documento fotográfico, acreditamos que seja necessária a manutenção dos contextos. Podemos mencionar o contexto de produção que na teoria arquivística é garantida pela análise da gênese documental que se desencadeia a partir da materialização de uma atividade. Há também na área da Arquivologia, o contexto de acúmulo,

que recaí sobre a manutenção da ‘quase impossível’ ordem original, pelo próprio tratamento documental preconizado pelos instrumentos de gestão de documentos. Porém, quando elencamos a fotografia como documento de arquivo, teoricamente constituída por esses conceitos, notamos que a Arquivologia encontra constante dificuldade.

Dentre algumas dessas dificuldades, encontra-se a ausência de pesquisa no campo científico da Arquivologia brasileira que procure compreender a constituição da linguagem fotográfica e da sua tecnologia de produção, acabando por desencadear a não percepção da disciplina perante a sua manifestação documental, que ocasiona e justifica a manutenção do tratamento arquivístico apartado dos demais documentos de arquivo. McLuhan (1974, p. 229) afirmou que “[...] sem aprender as suas relações com os outros meios velhos e novos, é impossível compreender o meio da fotografia [...]”.

No domínio dos arquivos é inerente à sua constituição científica de estudo das práticas e o entendimento dos suportes, incluindo a fotografia, por isso, acreditamos que independente da técnica de registro, suporte, forma, formato e a linguagem dispensados na produção do documento de arquivo e os princípios arquivísticos devem ser aplicados, dessa forma, é necessário rever o tratamento, frequentemente empregado em diversos arquivos institucionais que tomam esses documentos isoladamente, removendo-os de seu contexto geracional, perdendo-se a organicidade do conjunto documental.

A respeito, conjecturamos que os meios tecnológicos de produção, a manifestação da linguagem atrelada às especificidades dos elementos devem ser assimilados para que estabeleça-se um diálogo entre a produção e os tratamentos documentais arquivísticos.

Tomando por base essas afirmações, o referido estudo traz à tona os seguintes questionamentos:

- De que forma a linguagem fotográfica pode auxiliar para o desenvolvimento científico da Arquivologia no tocante a produção da fotografia institucional como documento de arquivo?
- É possível apontar diretrizes para que se compreenda fotografias institucionais, pensando em tratamentos de arquivos?

Diante de tais questionamentos, identifica-se a necessidade de estudos verticalizados em torno do estudo sobre a fotografia nos arquivos, visto que a Arquivologia ainda carece de aprofundamentos no que tange sua fase de gestão documental, compreendida aqui, como produção documental, tramitação, classificação arquivística, avaliação documental, uso e arquivamento (BERNARDES, 2008).

Frisamos a importância da pesquisa da presente tese, considerando seu ineditismo, pois, a linguagem fotográfica, como aporte teórico para produção documental da fotografia como documento de arquivo, é inquestionável. Tendo em vista que essa linguagem é a ‘escrita’ do documento. Salienta-se que a tese não faz a proposição de analisar os conteúdos da imagem para descrevê-la, mas sim, apenas os tangencia, pensando nesses elementos antes mesmo do documento fotográfico ser materializado, ou seja, na sua gênese, no cumprimento de uma atividade institucional que será registrada pela fotografia.

Porém, dada a essência do documento de arquivo, ele pode ser produzido e recebido pela instituição, entretanto, não se vê grandes dificuldades, porque os elementos que podem ser identificados com a modelagem de produção deste documento já estabelecido. Referidos elementos são estabelecidos por critérios constitutivos da linguagem fotográfica que são sistematizados pelo autor do registro ao comprimir a atividade estabelecida pela instituição que é o objetivo fim deste trabalho.

No transcurso desta pesquisa até o momento, foi notada a ausência de estudos que partissem da presente discussão, e, em sua maior parte, os estudos analisam os documentos já produzidos ou acumulados, embora não se aprofundem em entender seus elementos intrínsecos e extrínsecos no sentido da produção documental. Acreditamos que esteja aí a primazia dos equívocos das abordagens metodológicas propostas pela arquivologia para este documento. Lacerda (2008) e Lopez (2011) chegaram a apontar o problema ao mencionarem os diversos gêneros fotográficos como ‘técnicas de registro’ que a tecnologia fotográfica permite, mas não procuram analisar a linguagem fotográfica.

Um fator importante que não se discute é que a técnica de registro foi instaurada antes da linguagem. Porém, limitar a fotografia a apenas um registro é tirar seu objetivo de ‘comunicar’ e pensar, apenas, como um objeto amorfo. Já que, como qualquer outro registro humano, há uma composição de linguagem.

Sendo assim, nos cumprimentos dos objetivos deste trabalho, com relação ao objetivo específico de identificar os elementos da linguagem fotográfica, este iniciou-se pela linguagem visual com a finalidade de apresentar os elementos que constituem o visual na sua amplitude. Assim sendo, são elementos básicos que constituem a linguagem visual, a qual apresenta elementos de composição que são passíveis de classificação e que estão presentes na imagem desde a história natural até os tempos atuais.

Além disso, foi proposto um recorte sobre a questão da linguagem que é estudada por diversas correntes teóricas, aqui, neste trabalho, se da definição de Santaella (1996) ao afirmar que tudo é linguagem, com base na abordagem fenomenológica da semiótica de Peirce (2005,

2012). Por isso, debruçou-se na tese de matizes da linguagem de Santaella (2005) para o desenvolvimento da linguagem visual. Dessa forma, definimos conforme Peirce (2005, 2012) e Santaella (2005) que a linguagem visual abrange formas físicas do campo da visualidade e que estas formas visuais são representações.

Uma escola de pensamento que desenvolveu estudos sobre o tema foi a Teoria *Gestalt* ou Teoria da Forma que tem como princípio a proximidade, continuidade, semelhança, preenchimento, simplicidade e figura fundo, sendo que todas estas características estão relacionadas conforme esta abordagem. Dondis (2000) foi uma das pesquisadoras que teve sua obra baseada pela teoria da forma, a qual associa forma e conteúdo da seção pensar e ver imagem.

Como produto desta linguagem visual, viu-se a necessidade escrever sobre imagem no sentido *lato*, inclusive apresentando uma ‘evolução’ de como pensar imagem, sendo assim, apresentar como ocorre a representação visual - ou seja, chegou a constatação que a imagem ocorre tanto no plano físico e mental, que fora relacionada a abordagem de signo de Peirce (2005, 2012) em outras palavras, analisamos os dois domínios da imagem, um lado perceptível, unificado pelo mental e a representação deste signo. Para tanto, chegou a inferência que o mundo das imagens está nos domínios da imagem imaterial e material, como representação visual.

Nesse sentido, a representação visual aproximou-se da fotografia conforme os paradigmas da imagem fotográfica apresentada por Santaella e Nörth (1998), sendo pré-fotográfico, fotográfico e pós-fotográfico.

Também, procurou tangenciar uma escola de pensamento sobre os estudos das imagens que foi Warburg (1866-1929) que desenvolveu análises das imagens como representação, centrado nos eixos da história das artes, história e filosofia. Um destaque desta escola é Erwin Panofsky (1892-1968) que é um autor recorrente nos estudos do uso da sua metodologia de análise de imagem no campo da Ciência da Informação, Fotodocumentação e Arquivologia. Ao término desta seção, notou-se a amplitude a abordar o entendimento da imagem, compreendendo que ela possui múltiplas compreensões, interpretações e argumentos, por isso, foi proposital o recorte sobre representação visual, em específico o estudo da fotografia. Além de Gombrich (1986).

Ao adentrarmos no objeto desta tese, a fotografia, procuramos apresentar seu histórico, com tentativas de não cair em um anacronismo histórico, e, também, desde o início deixar exposta nossa visão sobre a fotografia e linguagem, assim, uma linguagem que foi aperfeiçoada e enriquecida com o tempo. Isto é relatado no transcórre da seção, com ênfase da criação de

retratos fotográficos, e claro, abordando o simbolismo da “verdade absoluta” e “regime de confiança” que foi estabelecido já nos primeiros anos após a criação da fotografia. Destaque é para os álbuns fotográficos, onde podemos afirmar ser o início da “teorização” do mundo pelas fotografias, inicia-se os arquivos fotográficos, seja pela sociedade civil, e principalmente pelo Estado. Berger (2017) foi sábio na afirmação de que a fotografia preserva e registra as aparências das coisas.

Ainda no desenvolvimento da fotografia, aprofundou-se no pensamento sob a regência da realidade a partir do registro mecânico, desde a sua gênese –ou conforme Dubois (2012) o automatismo de sua gênese técnica, imbricou no estigma que a fotografia atesta o que está na imagem. Frisa-se que na trajetória conceitual, os agentes aglutinadores dessa presunção de verdade absoluta, foi o próprio processo mecânico e sua inserção na sociedade. Neste salto teórico, foi necessário entender este processo como elemento de linguagem, e, assim se fez, ao analisar a fotografia como índice, na abordagem de Peirce (2005, 2012).

Visto que nesta tricotomia – ícone, índice e símbolo, foi mencionado que a fotografia é um documento que possui uma relação entre ícone e índice, logo, todo índice possui ícones na fotografia, dessa maneira toda imagem fotográfica possui propriedades icônicas e também apresenta semelhança com aquilo que se deseja indicar, o índice (PEIRCE, 2005, 2012).

Dessa maneira, a imagem indiciária tem um traço e a confirmação do referente-objeto da ‘realidade’. Além disso, aproximou da relação e explicitou a diferença entre mensagem e informação, visto a abordagem de Schaeffer (1996), pois, a informação é o processo de dar forma e atribuir sentido à mensagem. Assim, a informação consolida-se por meio da linguagem. Desse modo, a fotografia como documento, possui suporte mais informação que apresenta signos conforme o registro, porém, ela (fotografia) não é o referente em si, mas, a representação desse referente.

Por fim, o caráter ontológico da fotografia é consequência da efetivação da captura que é materializada pelo registro do traço que é inerente às combinações de máquina fotográfica, registro e reprodutibilidade técnica, assim, a mensagem fotográfica está relacionada ao complexo conteúdo como o referente. A fotografia adentrou no ambiente de arquivo pela abordagem objetiva e material, apresentando uma ‘verdade’ manifestada.

Especificamente, ao iniciar os argumentos sobre linguagem fotográfica, notou-se que é um campo de pesquisa que ainda necessita de aprofundamento, embora haja uma literatura que aponta um norte. Objetivou-se apresentar a linguagem fotográfica, a qual é pensada e constituída gerando o produto final, a fotografia. A Primeira análise relevante diz respeito ao tema e expõe que a fotografia como linguagem intui formas e significados. Dessa maneira, a

linguagem fotográfica atua como ferramenta de comunicação, ou seja, estarão sempre à disposição de um determinado objetivo, no nosso caso, administrativo.

A base do fundamento teórico para a linguagem fotográfica, foi Guran (1992, 2002); Souza (2002); Präkel (2010); Spallanzani (2010) e Juchem (2018), e, chegou-se à conclusão de que a linguagem fotográfica não possui uma definição, entretanto, apresenta um conjunto de elementos que a caracteriza como linguagem.

Desse modo, a linguagem fotográfica apresenta níveis morfológicos que abordam a fisicalidade, além do nível semântico, a organização dos elementos visuais, e o nível semântico de sentido. Cabe um destaque ao fotógrafo, que é responsável pela evocação de todos esses níveis. Naturalmente, não estaremos discutindo a recepção da mensagem fotográfica nem a subjetividade do fotógrafo, pois, em nossa perspectiva de análise, a execução do ato de registro está associada a uma atividade institucional.

Sobre o objetivo de revisar a fotografia como documento de arquivo, apresentou a delimitação do que desenvolvido no seu corpo teórico. E, constatou-se que a relação fotografia e documento é inerente desde a sua criação. Ademais, as instituições começaram a acumular fotografia como uma norma científica, estabelecendo controle e estudos sob esta nova maneira de documentar. As fotografias foram inseridas também em serviços administrativos e principalmente no ambiente hospitalar e judiciário. Conforme Sekula (1987) exemplifica com a criação dos arquivos fotográficos altamente especializados vinculados a serviço forense.

Além disso, por meio de análise dos Manuais de Arquivologia, sendo eles: Manual dos Arquivistas Holandeses traduzido para o português brasileiro em (1973); Hilary Jenkinson com o *Manual of Archive Administration* (1922); O Manual *Archivistica* de Eugenio Casanova (1928), também, “Arquivos modernos: princípios e técnicas” traduzido para português brasileiro em 1953; Além, do *Manuel d'archivistique" Théorie et pratique des archives publiques en France* (1970) publicado na França e também o manual “*Archives: Recordkeeping in Society* (2005) da comunidade australiana onde as fotografias no ambiente de Arquivo não foram devidamente abordadas ou até mesmo considerada como documento de arquivo.

Assim, foram apresentadas algumas abordagens que procuraram responder às lacunas teóricas metodológicas. Do mesmo modo foi apresentado, o conceito de gestão de documentos e seus instrumentos, como plano de classificação, tabela de temporalidade, a fim de analisar como esses instrumentos representam as fotografias, da Secretaria de Comunicação do Senado.

Importante destacar que a escolha do Senado Federal brasileiro foi devido a sua estrutura administrativa complexa e de referência de gestão de documentos, no qual já apresenta as ações

e rotinas identificadas conforme os instrumentos de gestão de documentos, além de possuir profissionais atuantes na produção fotográfica institucional.

Desse modo, trazendo para o estudo realizado, foi possível constatar que o fotógrafo ao realizar o registro fotográfico irá produzir uma ou diversas fotografias que a instituição necessita para cumprir a atividade. Ademais, ao analisar a produção documental institucional, na identificação dos autores, tivemos dois aspectos relevantes conforme proposto pela diplomática: a responsabilidade e a competência. Assim, conclui-se que a pessoa munida deste atributo é o fotógrafo que possui o cabedal sobre a ‘escrita’ da fotografia institucional.

1.1 PROBLEMA DE PESQUISA

Os estudos em Arquivologia são necessários para a compreensão do aprimoramento da geração de documentos de arquivo. Nesse sentido, por ser uma disciplina que está em constante reflexão sobre suas práticas, esta pesquisa se qualifica, pois, a partir deste foco investigativo é revisional e que poder-se-á questionar e desmistificar as práticas arquivísticas de gestão documental para a fotografia, aqui compreendida segundo os procedimentos de: produção, classificação, avaliação e destinação no contexto geral dos arquivos.

Portanto, o problema em questão está associado a produção documental da fotografia institucional, tendo em vista a indispensabilidade de uma análise teórica sobre a produção desse documento, tendo como fundamentação os elementos da linguagem fotográfica, que podem ser avaliados por seus caracteres internos e externos, pois, se presume que não se pode negligenciar a importância dessa linguagem na identificação desses documentos com essas características documentais para sua completude arquivística. Dessa maneira, define-se como objeto de estudo, a fotografia institucional produzida e acumulada rotineiramente pelas instituições, atribuída de uma função sistêmica e com seu valor primário reconhecido.

1.2 HIPÓTESE DA TESE

Investigar teoricamente as fotografias institucionais no que se refere à sua produção em consonância com as suas técnicas e linguagem características, evidenciando que sua admissão no arquivo se dá com o axioma que de prova, e por isso, deve ser preservada independentemente da sua gênese. Contudo, ao pensar em Arquivologia, no conceito de arquivo e conseqüentemente a organicidade desses documentos, suscita examinar a fotografia institucional e toda a complexidade e dificuldade de seu reconhecimento como unidade de

registro de informações que evidencia uma rotina administrativa, assim como também definir seu valor primário, mesmo sendo tais documentos concebidos e de uso da administração, e, mesmo em que pese e tenha assegurado o direito autoral.

A hipótese de tese é de que fotografia institucional como um documento possui uma linguagem constituída de elementos específicos, desde sua criação, uso e circulação, determinantes para sua inserção nas instituições arquivísticas, portanto, como um documento constituído de linguagem que para sua validação como documento de arquivo carece ratificar sua singularidade que deriva da ampla circulação e reprodutibilidade associada ao contexto de produção para incorporá-la no processamento de identificação da produção documental, atribuindo o caráter probatório, administrativo, através da identificação de sua função e intencionalidade.

1.3 OBJETIVO GERAL

Temos por objetivo geral analisar as contribuições da linguagem fotográfica para a produção da fotografia institucional no transcurso de suas funções administrativas enquanto documento de arquivo, respeitando-se suas especificidades a fim de manter a sua organicidade para servir de prova de ações administrativas institucionais.

Desse modo, emergem como objetivos específicos:

1. Revistar os estudos da fotografia sob sua relação documental, a fim de compreender à informação construída como práticas institucionais;
2. Identificar no campo teórico os elementos da linguagem fotográfica;
3. Apresentar aspectos históricos da arquivologia, sobre seu objeto, visando o tratamento dispensado a fotografia como documento de arquivo;
4. Explicitar a produção da fotográfica institucional do Senado Federal brasileiro;
5. Salientar os elementos da linguagem fotográfica relevantes para produção documental fotográfica.

1. 4 JUSTIFICATIVA

Com relação às referidas inquietações, tendo em vista a formação do pesquisador em Arquivologia, (2010-2014), a presente investigação justifica-se pela constante procura por novos conhecimentos, diante disso, o interesse pela pesquisa em fotografia nos arquivos teve seu início em 2011, após cursar a disciplina “Documentação Audiovisual”, a qual aguçou o interesse pelo tema em questão.

Além disso, a realização de um estágio voluntário de férias realizado no Museu Municipal “Jezualdo D’Oliveira, na cidade de Mirassol, interior do Estado de São Paulo, reafirmou o interesse de pesquisa pelo tema, sendo que no respectivo estágio foi apresentado um conjunto de fotografias que no entendimento do pesquisador possuíam características de documento de arquivo, mesmo estando custodiadas em um ambiente de museu. Assim, a problemática das fotografias no ambiente arquivístico iniciou em sua vida acadêmica, surgindo perguntas, tais como: qual o porquê dessa distinção de gestão documental? Mesmo entendendo que a literatura arquivística tenha como definição documentos especiais (a dicotomia linguagem e suporte de registro) e um tratamento diferenciado, entre outras inquietações.

Com esses questionamentos foi desenvolvido um projeto de iniciação científica, subsidiado financeiramente pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP, intitulado: “O estudo da documentação fotográfica do Museu Jezualdo D’ Oliveira: reflexões sobre acervos fotográficos de arquivos em museus” (Processo 2012/09992-3), no primeiro período de setembro de 2012 a agosto de 2013, prorrogado pelo período Setembro de 2013 a janeiro de 2014.

Essa pesquisa tinha por objetivo ressaltar a importância da organização de fotografias enquanto documento de arquivo, discutindo metodologias e procedimentos adotados para a organização deste documento, destacando também a importância dos registros fotográficos organizados em ambiente de Museu, e também a importância da custódia de documentos de Arquivos em Museus, abordando as coleções fotográficas.

Na pesquisa mencionada foi constatado que a fotografia como documento de arquivo por diversos motivos, não recebe o tratamento técnico adequado e necessário como os demais documentos de arquivo, devido à falta de conhecimento técnico e preparo técnico da instituição custodiadora, nesse sentido, a organização dos acervos fotográficos requer e pressupõe reflexões voltadas para a Arquivologia.

Caracterizava-se assim, uma organização peculiar: atualmente são objetos de museu, porém, são documentos produzidos pela Prefeitura e Câmara Municipal de Mirassol, São Paulo,

que devido à classificação museológica e o manuseio incorretos, além do agravante de diversas exposições realizadas inadequadamente conforme os procedimentos de conservação de fotografias, muitas informações foram perdidas e sua organização foi fragmentada dos demais documentos municipais, perdendo-se o vínculo administrativo das coleções fotográficas. Como produto final deste trabalho, obteve-se a apresentação da ficha de identificação que procurava recontextualizar arquivisticamente esses documentos.

Na trajetória de mencionada pesquisa, foi possível analisar as problemáticas encontradas pela fotografia como documento de arquivo e assim fui compreendendo as lacunas metodológicas e informacionais sobre fotografia no ambiente arquivístico, visto que a fotografia pode ser interpretada por várias abordagens, como sendo: documento, item nas obras de arte, como *souvenir* (caso dos cartões-postais) (MACHADO, MADIO, 2014).

Já no mestrado em Ciência da Informação cursado por este pesquisador, foi desenvolvida a pesquisa intitulada “Dos devaneios visuais à gênese documental: o estudo da produção dos documentos fotográficos da Assessoria de Comunicação e Imprensa da Unesp” (MACHADO, 2017). Onde se realizou um estudo da gênese documental, sobre a produção documental dos documentos fotográficos pela Assessoria de Comunicação e Imprensa da Unesp.

Dessa maneira, o objetivo da dissertação foi identificar a gênese (origem) dos referidos documentos, pois sabíamos sua proveniência, entretanto, não sabíamos a organicidade dessa produção fotográfica, entre os períodos de 1985 a 2008. Dessa forma, foi necessário o levantamento das competências da assessoria de imprensa da universidade e, com intuito de alcançar a meta proposta, optou-se pelo desenvolvimento do método de pesquisa de estudo de caso, sendo conduzido pela busca da ampliação das discussões em torno dos documentos fotográficos na perspectiva orgânica institucional.

Analisou-se os documentos normativos da Universidade, assim como, com o plano de classificação das atividades-meio; também, foi realizado o mapeamento do fluxo de produção dos documentos fotográficos, fato que possibilitou à compreensão da gênese documental que se desenvolve em torno das demandas de pautas fotográficas.

Ao término da pesquisa, foi possível constatar algumas considerações, primeiro, as instituições que geram as fotografias não as compreendem como documento de arquivo, ou seja, como registro administrativo de uma atividade, neste aspecto são produzidas pelo atributo apenas da memória institucional, ou simplesmente para compor outro item documental, a exemplos jornais, páginas web; segundo, não ocorreu nessa situação em particular, uma política de produção documental dessas fotografias, que contraria a perspectiva normativa de uma

política arquivística, que faz com que a instituição perdesse o controle dos documentos que estava sendo criado pelo órgão produtor e que gerou o acúmulo extraordinário de documentos fotográficos. E por fim, a pesquisa apontou a necessidade dos estudos acerca das espécies fotografias e tipo fotográfico, conforme os argumentos da teoria arquivística.

Ao refletirmos sobre as questões finais elencadas na dissertação é relevante mencionar que as fotografias institucionais devem ser identificadas, classificadas e contextualizadas no ato da sua criação, não apenas nos arquivos permanentes ou somente com um aspecto memorialista. Ressalta-se, dessa maneira, que ao realizar os estudos dos atributos da diplomática (caracteres internos e externos) e a organicidade relacionando-os aos estudos da linguagem fotográfica poderemos identificar os elementos contextuais e fundamentais para a materialização desse documento.

A importância disso consiste em que esse problema é recorrente, visto os planos de classificação em que esses documentos são nomeados por assuntos ou ainda, conforme sua técnica de registro, como por exemplo “registro fotográfico”, o que não especifica a real função que o gerou. Porém, não podemos esquecer dos documentos compostos em que a fotografia também está inserida, dentro de outro contexto de produção, no qual não podemos dissociá-la do item documental.

Novas inquietações surgiram: como identificar esse documento? Utilizar os instrumentos de identificação já existentes que têm por princípio a linguagem textual? Como nomeá-lo? Como definir essa série documental? Como aplicar a classificação arquivística que realmente faça referência a todo um contexto de produção? Como executar um processo de avaliação que tenha garantias arquivísticas, não com embasamentos apenas nas análises superficiais da imagem? Como garantir um sistema de gestão arquivística de documentos digitais integração e a manutenção das imagens nato digitais que são produzidas em outro ambiente ou plataforma? Dessa maneira, observou-se a necessidade de procurar entender esse fenômeno (MACHADO, 2017).

Como vimos anteriormente, torna-se necessário discutir as questões relativas à abrangência de inexistência de tratamento de fotografias nos arquivos, ou seja, é preciso reconhecer esse fenômeno e tentar compreendê-lo. A arquivologia enquanto disciplina científica, tem-se debruçado sobre o tema 'fotografia/imagem' nos arquivos de maneira tímida, contudo, apresentam-se resultados significativos. Entretanto, destaca-se algumas ressalvas no que diz respeito à gestão e tratamento documental, tais como: a classificação arquivística que não representa as atividades originárias, o tratamento apartado dos demais documentos de

arquivo, introjeção da chancela de ‘prova’ documental irrefutável, pelo culto ao referente, e, a ideia de patrimonialização, entre outros temas.

Não se pretende desqualificar o conhecimento teórico-metodológico referente à fotografia como documento de arquivo já estabelecido, porém, propõe-se aprofundar e tangenciar as questões relativas à linguagem desses documentos, procurando responder de que maneira a linguagem com seu aporte teórico e metodológico pode colaborar na produção, gestão e tratamento documental sob a premissa que o documento é considerado como um registro de informação (administrativa e jurídica por exemplo), ou seja, uma linguagem com códigos próprios, mais o suporte informacional.

Visto a necessidade da compreensão da linguagem fotográfica pela arquivologia, que desde sua efetiva entrada nos arquivos, ainda no final do século XIX, foi compreendida como técnica de registrar fielmente as imagens, portanto, registro de prova, não se considerou todos os aspectos em sua elaboração e quão profícua os estudos sobre sua linguagem, ou seja, sua “escrita” determinam sua efetiva compreensão para os arquivos.

Assim, também cabe sublinhar que não estamos de modo algum questionando a abordagem contextual dos documentos de arquivo, que no caso específico da fotografia, está quase sempre “fora” do documento. Nossa atenção debruça-se sobre como a linguagem fotográfica pode ajudar na compreensão da produção desse documento, de modo que, para uma determinada atividade específica, necessita-se de um tipo particular de fotografia, por exemplo, um retrato para uma solenidade, uma panorâmica para uma manifestação política etc. Reconhecer quais são os elementos que compõem esse registro e qual sua relação com atividade proposta, em outras palavras, a definição elementar do documento de arquivo, que é registrar uma atividade.

Dessa maneira, acredita-se e defende-se que a fotografia pode e deve ser considerada como documento de arquivo desde que comprovada sua atividade de geração, dentro de um contexto específico, não excluindo por assim dizer as fotografias ‘não usadas em outros documentos’. Pois, acredita-se que a execução de uma atividade já seja atribuída a essa fotografia, a chancela de documento de arquivo, levando em consideração a essência da diplomática, do *actio* a ação com o *conscriptio* a sua transferência para suporte.

Nesse sentido, justifica-se a realização desta pesquisa não só pelo caráter original, mas sobretudo pela necessidade de pesquisa no campo da arquivologia, que destaque as abordagens da identificação e da necessidade de se nomear os tipos documentais fotográficos.

O elemento motivador para a realização desta pesquisa, contudo, é a oportunidade de expandir limites e aprofundar as abordagens existentes, cujo a exequibilidade é favorecida tendo

em vista a necessidade do desenvolvimento de referências teórico-metodológicas sobre o tema abordado.

A isto, se alia os pressupostos da diplomática contemporânea, em alinhamento com a compreensão da linguagem fotográfica, poderão contribuir para o melhor entendimento deste documento, e deste modo, proporcionar subsídios para a aplicação de todos os processos e procedimentos arquivísticos, característicos da gestão documental até a guarda permanente. Comitantemente, aos demais documentos produzidos institucionalmente.

Espera-se outrora, que as concepções, resultados e elucidações tecidas nesta pesquisa, possibilite os arquivistas, historiadores, bibliotecários, entre outros profissionais, que tenham relação direta com as fotografias como documento de arquivo, tenham o reconhecimento da importância da identificação dos tipos documentais fotográficos no contexto de sua geração e produção com os elementos da linguagem fotográfica. Portanto, pretendemos contribuir para que os profissionais que tenham relação direta com as fotografias como documento de arquivo, tenham o conhecimento da importância da linguagem fotográfica na identificação das fotografias no contexto de sua geração/produção.

Sob o pólo da justificativa social, espera-se que as reflexões apresentadas neste trabalho possam possibilitar aos profissionais que atuam e atuaram nos arquivos um primeiro olhar sob as particularidades da produção fotografia como documento de arquivo, ambientalizada em uma instituição tendo em vista o material apresentado, no segundo momento, que possibilitem ações práticas na formação dos cursos de graduação em arquivologia, no Brasil. Pois, este aprofundamento é essencial para o aperfeiçoamento das rotinas de trabalho dos futuros profissionais que atuaram na elaboração de instrumentos de gestão de documentos, compreendendo as singularidades da produção documental deste documento de arquivo.

2 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

No contexto desta seção será apresentada a direção metodológica que se tomou considerando a propositura da presente tese, assim como, a questão problema e objetivos desta pesquisa. Assim, esta pesquisa é classificada como pesquisa bibliográfica que nos possibilita identificar o estágio do desenvolvimento em que se encontra a temática, possibilitando ampliar as análises (DIETRIECH, 2001).

Com abordagem qualitativa, cujo as informações levantadas e apresentadas permitem compreender as diversas perspectivas e abordagens teóricas e metodológicas que influenciam na realidade e no alcance dos resultados apresentados.

Ademais, a pesquisa em questão apresenta a literatura nacional e internacional sobre Arquivologia, de modo a proporcionar os aspectos que caracterizam os conceitos e correntes e suas respectivas abordagens, de modo a evidenciar um *corpus* teórico que sustente o trabalho.

Além disso, a pesquisa bibliográfica possibilitou descobrir e apresentar os fundamentos/elementos da linguagem fotográfica fornecendo condições de conhecer a literatura com foco no tema da pesquisa, a qual objetiva compreender como a linguagem fotográfica pode beneficiar a produção documental das fotografias institucionais, isto é, verificar a possibilidade.

Nesse sentido, para subsidiar a análise das contribuições teóricas pertinentes ao tema abordado, relacionando-os aos conhecimentos nos campos científicos da Arquivologia, Fotografia, Ciência da Comunicação e Semiótica.

Outro recurso utilizado foi a pesquisa documental, que procurou analisar fontes primárias, que requer uma análise mais cuidadosa, visto que seria supostamente o primeiro contato científico.

Acresça-se que no decorrer do desenvolvimento desta tese, e a partir de indicações da banca de qualificação, notou-se a necessidade da realização de um aprofundamento sobre a linguagem fotográfica na produção documental, dessa maneira, realizou-se uma entrevista com pessoa que pudessem representar a instituição Senado Federal, e que descrevessem o modo de tratamento de fotografias institucionais, para o possível diálogo com a pesquisa documental e teórica realizada por este pesquisador. A instituição escolhida para a realização da referida entrevista foi o Senado Federal, com o chefe de Cargo Técnico em Comunicação Social, o qual atualmente atua na Coordenação de Fotografia da Agência de Notícias do Senado da mencionada instituição.

A entrevista dialógica transcrita encontra-se em apêndice (APÊNDICE A). Frisamos a instituição escolhida, como sendo o Senado Federal, dada sua característica de representação

máxima da sociedade brasileira. Além de representar uma prática fotográfica intensa que coaduna com os objetivos da tese apresentada.

Recursos Procedimentais

Para as buscas que embasaram os temas a serem analisados, o levantamento bibliográfico desta pesquisa pautou-se em dois temas principais: Arquivologia e Fotografia, e, para cada tema foram definidas as estratégias de buscas nas bases de dados selecionadas previamente: Buscas na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), além de procura de identificação de teses e dissertações no Banco da base Teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Para os artigos, consultamos a base de periódicos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), incluindo, a *Web of Science* e *Scopus*, além da Base de dados em Ciência da Informação (BRAPCI).

Também houve a seleção de outros textos, além das referidas bases mencionadas, porém, foi mantido um eixo condutor de um ponto de vista teórico-conceitual que auxiliasse no desenvolvimento da temática da presente pesquisa.

Na busca por Anais de eventos científicos e profissionais, optou-se em analisar os Anais do Congresso Brasileiro de Arquivologia, já extinto; além dos Anais do Congresso Nacional de Arquivologia (CNA) que é organizado pela federação das associações de arquivistas do Brasil.

Salienta-se que essas buscas foram realizadas a fim de fundamentar teoricamente o trabalho, não se limitou a enumerar materiais quantitativamente, contudo, os trabalhos que foram selecionados estão todos no corpo desta tese com as devidas referências citadas.

Quanto aos livros e dicionários, a princípio foi possível consultá-los até o final do ano 2019 na Biblioteca da Universidade, dado o contexto pandêmico do Covid-19, depois somente pelos livros fornecidos pela orientadora e comprados pelo doutorando.

Desse modo, esta tese apresenta à banca de defesa de doutoramento, a fundamentação teórica, buscando a apresentação dos autores conhecidos sobre a abordagem da Linguagem visual, e, procurando balizar o entendimento de como esta linguagem está imbricada na sociedade desde os tempos remotos da história natural, além de ser inerente aos estudos de imagem que são os fundamentos que possibilitam analisar as composições constitutivas da imagem.

Logo após, o estudo foi iniciado com material bibliográfico analisado sobre a abordagem de imagem, onde realizou um recorte limítrofe ao abordar a imagem como uma representação visual, embora, o pesquisador tenha apontado outras abordagens sobre o tema, limitou-se nesta discussão a chegar no objeto fotográfico.

Em específico na seção sobre a Fotografia foram selecionadas obras de referência e foram analisadas as que apresentam importante contribuição teórica sobre o campo da História da fotografia, e foi possível apresentar a trajetória da fotografia desde a sua criação até seus primeiros usos, relacionando ao espírito daquele período, também foi possível discutir a relação de regime de verdade que é atribuída a fotografia desde sua gênese, além da interpretação da Semiótica.

Sobre a linguagem fotográfica, apresentou-se os elementos relacionados à tecnologia, elementos de composição da imagem fotográfica, constatou-se que a linguagem fotográfica apresenta níveis morfológico – a materialidade do registro, seja ele no filme ou no sensor que é executado pelo autor, o fotógrafo; nível sintático de organização dos elementos visuais, além do tempo e espaço e o nível da semântica, o sentido. Com esse resultado, foi possível constatar que as imagens fotográficas assumem processos diferentes manifestações, ou seja, os gêneros fotográficos.

Sobre o eixo articulador da Arquivologia, optou-se iniciar os manuais da disciplina, os quais tivemos acesso permitido pela Unesp/Campus de Marília-SP, para verificar as abordagens metodológicas sobre a fotografia como documento de arquivo, tal ação metodológica foi articulada tendo em vista a tradição manualística da disciplina. Além disso, fez menção de teses e dissertações que foram levantadas a partir do levantamento bibliográfico que serão destacadas em análise final desta tese.

Sobre a pesquisa documental, foram levantados manuais, documentos normativos, Regulamento Administrativo do Senado Federal, além do plano de classificação e tabela de temporalidade da respectiva instituição, nesse sentido foi possível compreender a lógica administrativa, além da identificação de competência e atividades.

Sobre os procedimentos da entrevista, foi realizada via plataforma *Google Meet*, com um profissional, sendo ele um servidor do Senado Federal, locado no Cargo de Técnico em Comunicação Social, e, atualmente, atuando na Coordenação de Fotografia da Agência de Notícias do Senado. Lembrando que a entrevista se enquadra conforme, resolução nº 510, de 07 de abril de 2016, Conselho Nacional de Saúde; E o termo de Livre Consentimento e Esclarecido, o qual foi assinado pelo entrevistado, encontra-se no anexo C.

3 LINGUAGEM VISUAL

[...] a linguagem é simplesmente um recurso de comunicação próprio do homem do que evoluir desde sua forma auditiva, pura e primitiva, até a capacidade de escrever, a mesma evolução ocorre com todas as capacidade humana envolvida na pré-visualização, no planejamento, no desenho e na criação de objetos visuais, da simples fabricação de ferramentas e dos ofícios até a criação de símbolos, e, finalmente, a criação de imagens (DONDIS, 2000, p. 2).

Ao pensar na Arquivologia, em sua trajetória e evolução, são recentes os estudos dos documentos de arquivo que envolvem as linguagens visuais como elementos constitutivos e intrínsecos a documento de arquivo. Por exemplo, os estudos de paleografia (transcrição de escrita antiga), diplomática (forma documentais, autenticidade), filologia (evolução da escrita-sintaxe), linguística (com os estudos de vocabulário controlados, assunto), entre outros, há séculos desenvolveram metodologias para compreender o fenômeno verbal-linguístico que é estrutural para os documentos textuais.

Deste modo, a Arquivologia, a nosso entendimento, pode ampliar seu vasto campo de pesquisas para os documentos constituídos por linguagem visual, pois, “Os aparatos que possuímos para se inserir nas formas de linguagem são claros, a predisposição da natureza visual e a dependência, menos natural, dos sítios lexicais para a linguagem visual [...]”(CAMPANHOLE, 2015, p. 100).

Assim, temos como objetivo nesta seção expor os elementos básicos que constituem a linguagem visual apresentando os princípios definidores de sua composição, que são passíveis de serem classificados e estão presentes na construção de imagens. Pode-se dizer que são formas visuais produzidas pelos ‘homens’ desde a história natural até tempos contemporâneos. Reconhece-se que o tema é abordado por diferentes correntes teóricas que estudam a linguagem, por exemplo, Langer (1980); Vigotski (1991); Piaget (1987); Bakhtin e Volochinov(2006), entre outros, entretanto, neste trabalho, compreendemos conforme Santaella (1996, p.312-313) que enfatiza “[...] tudo é linguagem [...] linguagem se refere a qualquer tipo possívelde produção de sentido [...]”, por mais ambíguo vago e indefinido que seja esse sentido, diantedisto, é da natureza humana produzir linguagem, contudo, conforme afirma Santaella (1996) não é privilégio humano. Para a autora, onde ocorrer algum tipo de “ordem”, codificação,transmissão de informação, processo comunicacional, ocorrerá linguagem, por exemplo: a comunicação das formigas, que segundo estudos ocorre graças a uma linguagem química¹.

¹ Para maiores informações: A linguagem química dos insetos. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/a->

Porém, ao retornarmos aos humanos, pensar em linguagem, podemos inferir conforme Berger e Luckmann, (1985) que é um conhecimento construído e socializado que também possui um caráter inacabado, pois essa transformação constante é inerente a ela, e, torna-se um repertório acumulado de significados e experiências pelos quais preserva-se pelo e no tempo e são transmitidos para gerações posteriores.

Dessa maneira, a linguagem é responsável pela significação do mundo, pois a linguagem possui conteúdos simbólicos (ARCE CARRASCOSO, 1999). Além disso, é uma maneira de expressão que pode ser manifestada por diversos signos não somente o signo linguístico (MACHADO, 2003).

Desse modo, “[...] a linguagem seria qualquer coisa que é capaz de tornar presente uma ausente para alguém, produzindo nesse alguém um efeito interpretativo [...]” (SANTAELLA, 1996, p. 313). Assim, como qualquer ação perceptiva pode produzir linguagem, o olhar, apalpar, cheirar e degustar, ou seja, há “[...] algo que está diante de nós mas que não deixam deser mediatizados pelo equipamento específicos de nosso sistema sensório-motor e dos poderese limitações de nossos esquemas mentais.” (SANTAELLA, 1996, p. 313).

Santaella (2005) indica uma categorização tripartite da linguagem e do pensamento, a partir do aporte teórico da semiótica de Charles Sanders Peirce (1839-1914), ou seja, uma abordagem fenomenológica, que segundo Santaella (1995):

[...] não se restringia a algo que podemos sentir, perceber, inferir, lembrar, ou a algo que podemos localizar na ordem espaço-temporal que o senso comum nos faz identificar como sendo o ‘mundo real’. Fenômeno é qualquer coisa que aparece à mente, seja ela meramente sonhada, imaginada, concebida, vislumbrada, alucinada [...]. Um devaneio, um cheiro, uma ideia geral e abstrata da ciência [...] Enfim, qualquer coisa (SANTAELLA, 1995, p. 16).

Oportuno mencionar que o “fenômeno” para Peirce, seria tudo aquilo que aparece à mente, “[...] de algum modo e em qualquer sentido [...]” (PEIRCE, 2012, p. 41). Dessa maneira, um fenômeno ou um signo são ou podem ser assim, qualquer coisa, embora necessite de uma interdependência:

[...] as categorias não podem ser dissociadas umas das outras na imaginação (nem das outras ideias). A categoria do primeiro pode ser prescindida do segundo e terceiro, e o segundo prescindido do terceiro. Mas o segundo não pode ser prescindido do primeiro, nem o terceiro do segundo (PEIRCE, 2012, p. 97).

Buscando diferenciar os fenômenos, Peirce (2012) propôs categorizá-los de modo a ocorrer de maneira lógica, evitando termos carregados de sentido, sendo que “Primeiridade, orienciência e originalidade seria algo que é aquilo que é sem referência a qualquer outra coisa

dentro dele, ou fora dele, independentemente de toda força e de toda razão. ” (PEIRCE, 2005, p. 24).

Assim, a primeiridade caracteriza-se como a categoria de infinitas possibilidades em seu estado latente, é a “[...] base primeira de toda realidade, sendo pressuposta nos confrontos existenciais, assim como em todo contínuo e em toda generalização [...]” (SILVEIRA, 2007, p. 42). Já a secundidade significa “[...] da ação, do fato, da realidade e da experiência no tempo e no espaço [...]” (PEIRCE, 1983, p. 90). Desse modo, a secundidade seria também a categorizada fatorialidade, da negação e da existência é um fenômeno sobre a consciência e também a experiência (SILVEIRA, 2007). A terceiridade define-se em “[...] algumas das ideias de grande importância para a ciência e a filosofia [...]” onde a “Terceiridade predomina são generalidade, infinidade, continuidade, difusão, crescimento e inteligência [...]” (PEIRCE, 1983, p. 93), e, a isso relaciona-se a terceiridade que supõe a primeiridade e a secundidade, que nela estão contidas (SILVEIRA, 2007). Em suma,

A primeiridade ou mônada está ligada à ideia de um primeiro que não está em relação a nenhum outro fenômeno. É do âmbito da qualidade, imediatez, potencialidade, acaso, indeterminação, espontaneidade, originalidade, frescor, sentimento. É pré-reflexivo e pré-ativo. A secundidade ou díada é um segundo que se apresenta, se contrapõe a um primeiro e, por isso, se relaciona com as noções de ação e reação, alteridade, conflito, existência, singularidade, oposição, negação, fato. Já a terceiridade ou tríade é quando um primeiro se relaciona com um segundo, gerando um terceiro. As ideias relacionadas a esta categoria são: abstração, generalidade, continuidade, aprendizagem, evolução, lei, crescimento, futuro, representação (PONTE; NIEMEYER, 2012. p. 3).

Estas categorias apresentadas resultam de uma certa abstração e generalidades que podem ser materializadas, dependendo do enfoque do estudo relacionado, na ocasião a linguagem sonora, visual e verbal (SANTAELLA, 2005). O estudo da semiótica de Peirce (2012) está baseado por essa categorização, e, ressalta-se que não há prioridade nessas categorias, mas sim, uma relação inerente entre elas, dessa maneira, “[...] só existe um segundo, no momento em que ele é confrontado com um primeiro. Só existe um terceiro quando um primeiro e um segundo se relacionam para gerá-lo [...]” (PONTE; NIEMEYER, 2012. p. 03).

Para Santaella (2005) não é possível dissociar o pensamento da linguagem, assim, para a autora, “[...] qualquer coisa que esteja à mente, seja ela de uma natureza similar a frases verbais, a imagens, a diagramas de relações de quaisquer espécies, a reações ou a sentimentos, isso deve ser considerado como pensamento” (SANTAELLA, 2005, p. 55).

Portanto, para a compreensão de cada pensamento, estão imbricadas as classificações dos signos, que são delineadores das diferenças do signo genuíno e também do pensamento abstrato, ou até mesmo, de um sentimento indefinido (SANTAELLA, 2005).

Corroborando com Santaella (2005), Ponte e Niemeyer (2012) afirmaram que os signos

estão ligados ao pensamento, sendo indispensáveis para que este fenômeno ocorra, além disso, apresentam que é impossível uma linguagem emancipada da semiose.

Para que referida relação pensamento e linguagem fique mais explicativa é oportuno considerar que os signos podem ser internos ou externos, podem se manifestar no pensamento interno (cognitivo) ou ser externalizado pelas criações humanas, nesse sentido, foi atribuído por Santaella (2005) as três matrizes da linguagem: a sonora, visual e verbal, desse modo, a sonora é realizada pela audição; a visual pela visão e a verbal pela verbalização do 'homem', conforme a autora, são as três matrizes da percepção humana que criam linguagens e precisam ser estruturadas com os seguintes atributos,

[...] organização hierárquica de seus constituintes; a recursividade; a metáfora, a possibilidade de auto-referência; a ambiguidade; a sistematicidade [...] para funcionar como linguagem um sistema perceptível deve conter legi-signos (organização hierárquica, sistematicidade) deve ser passível de registro, nem que seja o registro da memória (recursividade) e, sobretudo, deve ser capaz da metalinguagem (auto-referencialidade, metáfora) (SANTAELLA, 2005, p. 79).

A linguagem sonora está associada à primeiridade, pois esta é a primordial e apresenta estatuto de linguagem própria; já o estatuto da linguagem visual, é acoplada pela secundidade, pelo seu teor de referencialidade, presentificação, além disso possui uma singularidade existente; a verbal associa-se pela terceiridade, parte da abstração e da convencionalidade. Cada uma das três matrizes são classificadas dentre suas características, como sintaxe na sonora, o eixo da forma no visual e o eixo do discurso no verbal, tornando-as possuidoras de características próprias e lógicas (SANTAELLA, 2005).

Além disso, em sua abordagem, Santaella (2005) é contrária à visão logocêntrica, para a autora mencionada, o estudo das linguagens não necessariamente necessita partir da premissa da linguagem verbalizada, já que ela acredita na singularidade de cada matriz, apresentando um onstructo próprio. Em coerência, Ponte e Niemeyer (2012, p.10) afirmam “[...] o que é próprio de cada matriz: na sonora, a sintaxe (combinação dos elementos a fim de formar unidades mais complexas); na visual, a forma (aspecto exterior dos corpos materiais); e, na verbal, o discurso (organização da seqüencialidade discursiva).”

A linguagem visual, aqui é destacada das demais matrizes, a fim de nortear os apontamentos, porque ela é diferente, é uma linguagem discreta, conforme afirmou (JOLY, 1996), pois sua “[...] imagem é uma realidade muito distinta do verbo [...]” (SANTAELLA, 2012, p. 9). As imagens são mediações entre o homem e o mundo (FLUSSER, 1985).

Trata-se da linguagem visual, aquela que abrange as formas fixas no campo da visualidade, ou seja, faz indicar as formas do objeto, "Assim as modalidades do visual dizem respeito às formas visuais estruturadas como linguagem, isto é, às formas visuais representadas

[...]” (SANTAELLA, 2005, p. 186).

Ocorre que, ao pensarmos em linguagem, relacionamos a menção de comunicação, embora, sua primeira ‘missão’ ou ‘objetivo’ seja “dar luz” para tudo que é externo, e apresentar os meios disponíveis para o pensamento. Assim, o que está para forma verbal, é o mesmo que está o desenho para a linguagem visual, o mundo visual é repleto de coisas para compreender. Para escrever essas palavras, são apresentados conjuntos de signos, e, a esse respeito, a sintaxe visual se faz importante, etimologicamente a palavra sintaxe é formada por *syn* igual, a junto, com *taxis* que significa arranjo. A sintaxe, no seu sentido amplo, pressupõe “[...]qualquer organização, combinação ou sistematização de partes [...]” (ABBAGNANO, 2007, p. 904), ou seja, estudar elementos que podem ser combinados.

Para tanto, Dondis (2000) toma como base a geometria e a Teoria da *Gestalt* e propõe analisar os elementos básicos da sintaxe visual que constituem a mensagem visual, segundo a autora, a linguagem visual é conduzida pelo alfabetismo visual, ou seja, permite ver, compreender e produzir imagens. Antes, é oportuno apresentar a Teoria da *Gestalt*, (teoria da forma) originalmente desenvolvidas nas pesquisas de Christian von Ehrenfels (1856-1932) e tendo contribuições inovadoras através das pesquisas realizadas por Kurt Koffka (1886-1941), Max Wertheimer (1880-1943) e Wolfgang Köhler (1887-1967). Sobre a teoria da forma, Gibson (1951 apud Santaella, 2005) apresenta três significados sobre a palavra “forma”, os quais ao entendimento do autor, se dividem em:

A figura de um objeto em três dimensões; A projeção de tal objeto em uma superfície chapada, seja através da luz do objeto, seja pelo ato humano de desenhar ou pela operação de construção geométrica; A a forma geométrica abstrata composta por linhas imaginárias, planos ou de suas famílias. (SANTAELLA, 2005, p. 204).

Dentre os núcleos teóricos que posteriormente desenvolveram teorias, podemos mencionar a Linguagem da Visão de Gyorgy Kepes (1944), Arte e Percepção Visual, de Rudolph Arnheim (1954) e Sintaxe da Linguagem Visual de Donis A. Dondis (2000) que propôs uma sintaxe visual. Assim, o

[...] gestaltismo organizou suas explicações fundamentadas, de um modo geral, em dois critérios: primeiro, o princípio da isomorfia, isto é, a existência de uma relação entre o estímulo que ocorre na área da visão e o mesmo estímulo no campo cerebral (BRASIL, 1998, p. 85-86)

Dessa maneira,

Aquilo que a teoria gestáltica traz de mais importante condições objetivas e definições precisas dos caracteres distintivos dessas formas tais como espacialidade, direções privilegiadas no espaço, delimitação, propriedades funcionais de figura e fundo, função articulação e articulação interior dos elementos da figura (SANTAELLA, 2005, p. 203).

Além disso, as propostas de Max Wertheimer apresentada em 1923 são os princípios da

organização perceptual, sendo elas: a *proximidade* que é a tendência da perpetuação no tempo e espaço, se apresentam juntas ou unidas; além da *continuidade* que é a propensão em seguir em uma direção, conectando elementos, um ato contínuo; a *semelhança* que inicia com as partes similares; também o *preenchimento*, tendência de complementar, espaço, lacunas; a *simplicidade*, permite a boa forma, apresenta-se de maneira simétrica de assimilação facilitadas; e por fim, a *figura-fundo* que compreende algo que está para objeto, a base lhe dá apoio. Que foi nomeado por Wertheimer fatores periféricos (CAMPANHOLE, 2006).

Dessa maneira, a Teoria da *Gestalt* apresenta as partes das composições visuais em que estão interligadas com o todo, do mesmo modo que estão ligadas com o todo (VAZ; SILVA, 2016). Assim, “[...] não vemos partes isoladas, mas relações[...]” (GOMES FILHO, 2002, p. 19). Dondis (2000) afirma que no processo de alfabetização visual a compreensão da sintaxe é subjetiva, especificamente na ordenação dos elementos, no entanto para caracterizar esse processo é necessário compreender cada parte e também sua relação com o todo, seguindo alguns requisitos, dentre eles: conhecer em linhas gerais para a criação de composições visuais, a compreensão que cada item composto possui sua singularidade; além disso, ter o domínio dos elementos básicos e suas relações, e por fim, ligar os elementos básicos com as técnicas de criação da mensagem visual.

Corroborando com Dondis (2000), Leborg (2015, p. 5) afirma que para escrever uma gramática visual “[...]é preciso definir seus elementos básicos, descrever seus padrões e processos, e compreender as relações entre os elementos individuais [...]”. No entanto, conforme já mencionado por Dondis (2000) “[...] a linguagem visual não possui uma sintaxe ou semântica formal, mas os objetos podem ser classificados. ” (LEBORG, 2015, p. 5), conforme a linguagem verbal. Portanto, o objetivo da alfabetização visual é aprender ler imagens, observando os traços constitutivos, detectando aspectos do interior da própria imagem, conforme postulado, por Santaella (2012, p. 10) como ato de

[...] adquirir os conhecimentos correspondentes e desenvolver a sensibilidade necessária para saber como as imagens se apresentam, como indicam o que querem indicar, qual é o seu contexto de referência, como as imagens significam, como elas pensam, quais são seus modos específicos de representar a realidade.

Algumas características da mensagem visual segundo Dondis (2000) são elencadas como *input* visual, o material representacional e a estrutura abstrata. Sendo assim,

O representacional - aquilo que vemos e identificamos como base no meio ambiente e na sua experiência; o abstrato - a qualidade cinestésica de um fato visual reduzida a seus componentes visuais básicos e elementares, enfatizando os meios mais diretos, emocionais e mesmo primitivos da criação da mensagem, e o simbólico - o vasto universo de sistemas de símbolos codificados que o homem criou arbitrariamente e ao

qual atribui significados (DONDIS, 2000, p. 85).

O nível elementar é o representacional, e, o mais complexo é o abstrato. Além disso, a composição representacional são modelos concretos e reais, já o abstrato valoriza a gramática visual e seus elementos, as formas (DONDIS, 2000). Esses níveis estão inseridos na inteligência visual e não são percebidos isoladamente pelo indivíduo, e, a composição visual pode estar associada à estrutura dos componentes. Portanto, significa que um acontecimento visual associa forma e conteúdo, o qual, por sua vez, pode ser influenciado pelos elementos visuais que foram utilizados como parte constitutiva da imagem (VAZ; SILVA, 2016, p. 17-19).

Ao apresentar o objetivo da linguagem visual, iniciaremos na próxima seção a apresentação dos elementos básicos que são componentes da gênese da construção da linguagem visual, a qual também é um texto a ser lido e compreendido.

3. 1 OS ELEMENTOS VISUAIS BÁSICOS DA LINGUAGEM VISUAL

A gramática² da linguagem visual tem por objetivo apresentar seus elementos básicos, descrever padrões e estabelecer as relações entre os elementos individuais e o próprio sistema, Leborg (2015), Dondis (2000, p. 3) definem que “[...] o modo visual constitui todo um corpo de dados que, com a linguagem, podem ser usados para compor e compreender mensagens em diversos níveis de utilidades [...]”. Qualquer acontecimento visual é uma forma com conteúdo, mas o conteúdo é extremamente influenciado pela importância das partes constitutivas, como a cor, o tom, a textura, a dimensão, a proporção e suas relações compositivas com o significado (DONDIS, 2000, p. 22).

Nesse sentido, Dondis (2000) analisa os fundamentos sintáticos da linguagem visual que são nomeados como os elementos visuais básicos (ponto, linha, forma, direção, tom, cor, textura, escala, dimensão e movimento), como abordagem metodológica e opções compositivas das técnicas visuais, além das implicações psicológicas da percepção. A autora (DONDIS, 2000) defende que esse processo é o começo de uma investigação e de uma análise que se destina a ampliar a compreensão e o uso da imagem visual. A seguir apresenta-se os elementos:

Ponto

Para Dondis (2000, p. 53), “[...] o ponto é a unidade de comunicação visual mais simples

² Nesse trabalho utilizaremos como sinônimo de elementos, tendo em vista que estudar a gramática envolve outras abordagens que esse trabalho não tem por pretensão aprofundar. Dessa maneira, recomenda-se a leitura do trabalho “GRAMÁTICA VISUAL: A Linguagem do Visível” de autoria de Wladimir Perez

e irredutivelmente mínima [...]. Quando qualquer material líquido é vertido sobre uma superfície, assume uma forma arredondada, mesmo que esta não simule um ponto perfeito[...]”.

Não é possível ver ou sentir um ponto; trata-se de uma posição sem área. A posição do ponto pode ser definida por coordenadas (LEBORG, 2017, p.10). Desse modo, propõe indicar posição como a região central de interesse. O ponto é o primeiro sinal de movimento e marcação entre os elementos básicos visuais.

Linha

É definida “[...] como um ponto em movimento [...], pois, quando fazemos uma marca contínua, uma linha, que no nosso procedimento se resume a colocar um marcador de ponto sobre uma superfície e movê-lo segundo uma determinada trajetória [...]” (DONDIS, 2000, p.55). Em suma, uma linha pode ser entendida como uma quantidade de pontos adjacentes uns aos outros. Uma linha pode ser infinita ou ter dois pontos finais. A menor distância entre dois pontos é uma linha reta (LEBORG, 2017, p.11). Assim, as linhas apresentam as trajetórias dos pontos, a linha é pensada a partir de traço em um suporte, assim sendo, a linha é compreendida como uma sequência de pontos. Conforme apresenta Vaz e Silva (2016, p.37) as linhas podem ser classificadas baseadas em seus movimentos como: retas, curva, em zigue-zague, contínua, interrompida, aberta e fechada, entre inúmeras possibilidades. Divididas em: linhas de constelação, sensação de fechamento de forma, sensação de contorno; linhas de circunscrição, linha que envolve a figura, porém não estabelece a figura; linha de configuração, definida pela silhueta, define o que está dentro da figura e o que está fora; linha de formação, inclui informações sobre o objeto representado, inclui outros aspectos como, por exemplo: cor; linha de hachura, formada por linhas paralelas, possui o objetivo de formar ou criar efeito de sombra (VAZ; SILVA, 2016).

Forma

Na linguagem das artes visuais, a linha articula a complexidade da forma, existindo três básicas: o quadrado, o círculo e o triângulo equilátero (DONDIS, 2000). A esse respeito, a partir das combinações e variações infinitas dessas três formas básicas, derivamos todas as formas físicas da natureza e da imaginação humana (DONDIS, 2000, p. 59). Tal afirmação é justificada por Leborg (2015) ao afirmar que existem formas geométricas, formas orgânicas e formas aleatórias.

Direção

Todas as formas básicas expressam três direções visuais básicas e significativas: o quadrado, a horizontal e a vertical. O triângulo, a diagonal; e, o círculo, a curva. Cada uma das direções visuais possui um forte significado associativo e é um valioso instrumento para criação

de mensagens visuais (DONDIS, 2001, p. 60). Já para Leborg (2015, p. 48-49) a ideia de direção está associada ao movimento, dessa maneira, “[...] um movimento dentro de uma composição visual é apenas uma representação de movimento [...]” que envolve caminho, além da direção que é “[...] um movimento poder ser definido pela linha que leva do ponto inicial do movimento ao ponto final presumido [...]”.

Tom

Conforme Dondis (2000) na grande maioria dos casos, em forma de justaposição de tons, ou seja, de intensidade da claridade ou obscuridade de qualquer coisa vista. Isso ocorre graças à presença ou ausência relativa de luz. Conforme, Vaz e Silva (2016, p. 34-35) a escala tonal cria a sensação de claro e escuro, ou seja, deixa a ilusão de que algumas partes estão iluminadas e outras na penumbra, além disso, “[...] a escala tonal é a representação que demonstra com uma cor ou uma textura vai do claro ao escuro, idealmente do branco ao preto passando pelos tons de cinza [...]”. Dessa maneira, a escala tonal é a maneira descrever/classificar a luz.

Cor

As cores são diferentes das ondas de luz, os objetos concretos refletem somente partes do espectro luminoso, desse modo parece ter cor. Dondis (2000) nos apresenta as três dimensões das cores. A primeira é a matiz ou croma: é a cor em si, e existe em número superior a cem. Existem três matizes primárias ou elementares: amarelo, vermelho e azul. Além das secundárias que são obtidas através de misturas das primárias: laranja, verde e violeta. O amarelo é a cor que se considera mais próxima da luz e do calor; já o vermelho é a mais ativa, emocional; o azul é passivo e suave (DONDIS, 2000). O matiz refere-se ao comprimento de onda de cor e distingue a saturação (LEBORG, 2016).

A segunda dimensão é a saturação da pureza relativa de uma cor, do matiz ao cinza. A cor saturada é simples, quase primitiva. Não apresenta complicações, é explícita e inequívoca: compõe-se dos matizes primários e secundários. Assim, as cores menos saturadas levam a uma neutralidade cromática, até mesmo à ausência de cor (DONDIS, 2000). A saturação descreve a proporção relativa de uma matriz de cor e a quantidade de branco presente nela. Uma cor com pouca saturação contém uma grande quantidade de branco (LEBORG, 2016, p. 32).

A terceira dimensão é a acromática: é o brilho relativo, do claro ao escuro, das gradações tonais ou de valor. A ausência de cor não afeta o tom, que é constante. Onde, aumentar ou diminuir a saturação prova que a cor e o tom coexistem na percepção, sem se modificarem entre si (DONDIS, 2000). Importante, frisar que não é consenso universal as ‘classificações das cores’ que envolvem questões culturais e diversas interpretações. Contudo, aqui ficamos com a

classificação de Dondis (2000).

Textura

A textura é uma estrutura que pode ser vista e/ou sentida. A textura pode ser formada por linhas estruturais e/ou por objetos. Texturas estão presentes nos materiais e podem ser criadas através de inscrições ou aplicação (LEBORG, 2016, p. 36). Além disso, podem ser ornamentais, aleatórias ou mecânicas. As texturas seguem o mesmo sistema das estruturas abstratas: formal, informal, gradação, radiação e especial (LEBORG, 2016, p. 37). Dondis (2000) ressalta que “A textura se relaciona com a composição de uma substância através de variações mínimas na superfície do material. A textura deveria funcionar como uma experiência sensível e enriquecedora [...]”.

Escala

Um dos usos da escala, consagrado, é seu uso em mapas, para representações em tamanho reduzido, Dondis (2000) apontou que a escala pode ser estabelecida não só através do tamanho relativo das pistas visuais, mas também através das relações com o campo ou com o ambiente. Em termos de escala, os resultados visuais são fluídos, e não absolutos, pois estão sujeitos a muitas variáveis modificadoras. A medida é parte integrante da escala, mas nem tanto considerável. Mais importante, segundo Dondis (2000, p. 73), “[...] é a justaposição, o que se encontra ao lado do objeto visual, em que cenário ele se insere.”

Dimensão

São considerados a dimensão os objetos podem possuir quatro, cinco, ou até mesmo um número infinito de dimensões, mas não podemos percebê-las (LEBORG, 2015, 14).

A representação da dimensão em formatos visuais bidimensionais também depende da ilusão. A dimensão existe no mundo real. Não só podemos senti-la, mas também vê-la, com o auxílio de nossa visão estereóptica e binocular (DONDIS, 2000). Esse artifício é simulado pela perspectiva linear, que são intensificados pelas manipulações das cores, efeito de luz e sombra, dessa maneira, usa-se da perspectiva começo técnica de representação do espaço tridimensional numa superfície bidimensional.

Movimento

Como já mencionado, a ideia de movimento está associada a direção, caminho, conforme (LEBORG, 2015). Embora para Dondis (2000), esteja relacionado a nossa experiência de vida, pois as manifestações visuais estáticas e nossa "persistência da visão" podem constituir a razão incorreta do uso da palavra "movimento" para descrever tensões e ritmos compositivos nos dados visuais quando, na verdade, o que está sendo visto é fixo e imóvel, na afirmação da autora o milagre do movimento como componente visual é dinâmico.

Tendo apresentado os elementos básicos da composição visual, as técnicas visuais de composição, se faz necessário, pois são elas que irão compor os diversos elementos apresentados na comunicação visual.

Dondis (2000) propõe uma ordenação pela lógica do contraste, pois, para autora o contraste é a força que torna a composição mais visível, porque “O significado visual, tal como é transmitido pela composição, pela manipulação dos elementos e pelas técnicas visuais, implica numa enorme somatória de fatores e forças específicas. A técnica fundamental sem dúvida é o contraste [...]” (DONDIS, 1997, p.137).

Ainda com o pensamento de Dondis (2000), além do contraste, outro elemento importante é o equilíbrio, que está inerentemente relacionado à simetria. Diante disto, “[...] sua importância fundamental baseia-se no funcionamento da percepção humana e na enorme necessidade de sua presença, tanto no design quanto na reação diante de uma manifestação visual [...]” (DONDIS, 1997, p. 141). Em suma, as técnicas visuais e equilíbrio, simetria e repetição efetivadas por Dondis, almejam o resultado compositivo da informação visual.

Além disso, a técnica visual junto com os procedimentos executados tem por finalidade enumerar e organizar, os elementos básicos, ponto, linha, forma, direção, textura, dimensão, escala e movimento para compor uma solução visual que adquire forma, e “[...] dominadas pelo contraste, as técnicas de expressão visual são os meios essenciais de que dispõe o designer para testar as opções disponíveis para a expressão de uma ideia em termos compositivos [...]” (DONDIS, 2000, p.133).

Oportuno mencionar que são inúmeras outras técnicas visuais³ construtoras e modificadoras da informação visual, pela qual a percepção visual é alcançada, através da observação e uso, além disso, evoluem conforme o objetivo e a intencionalidade do período que estão envoltos pelo aspecto histórico social⁴.

Porém, em nosso recorte teórico, ficamos com a abordagem da representação, dessa maneira, iremos iniciar a próxima etapa, uma análise sobre pensar, ver e materializar imagem, até porque o objeto específico deste trabalho é a fotografia, sendo que segundo Dondis (2000) a fotografia acabou com a particularidade do ‘artista’ ao unificar todos os processos de desenhar e reproduzir um ambiente em uma simples câmera que é configurada com códigos organizados que registram uma cena e evidenciam uma ação.

Dessa maneira, a compreensão da linguagem visual é de certo modo, inerente para os

³ Dondis (2000) propõe 19 abordagens; Leborg (2015) propõe 40 abordagens.

⁴ Ver: Arte e Ilusão: Um estudo da psicologia da representação pictórica. Gombrich (1986).

estudos de imagem e sobre imagem, pois, são os fundamentos que possibilitam analisar as composições constitutivas da imagem. Nesse sentido, na próxima seção iremos apresentar um panorama de como a imagem foi analisada, sem a pretensão de abarcar toda a complexidade do tema.

3. 2 PENSAR E VER IMAGEM

Destaca-se que “[...] o documento enquanto artefato sociocultural ganha em relação à linguagem, além das capacidades de externalização e intersubjetividade, também autonomia, registro/permanência e portabilidade - capacidade de atravessar o tempo e o espaço [...]” (MARCONDES, 2010, p. 98).

Contudo, é sabido que diferentes grupos sociais produzem conceitos de diferentes linguagens e representações, assim, nos limitamos a iniciarmos uma reflexão sobre a fotografia e a sua inserção na sociedade, apresentando a vontade humana de representar a ‘imagem perfeita’, que possui uma longa trajetória de incursões históricas e debates. Assim, torna-se necessário entender a essência do conceito: o que é uma imagem?

O ‘homem’ desenvolveu ao longo do tempo habilidades de apropriação do conhecimento, conseguindo memorizá-lo e transmiti-lo a seus semelhantes; aperfeiçoando suas experiências para sua sobrevivência e evolução. Nesse panorama amplo, o que se tem discutido sobre a natureza das imagens, inclusive com a proliferação de aparatos tecnológicos de produzir imagens. No entanto, o conhecimento transmitido a seus semelhantes não era apenas de esfera física, mas, experiências vinculadas ao intangível, tais como fenômenos da natureza e imagens mentais, pela qual procuravam significações. A respeito, Panofsky (2001, p. 23) observa que:

O homem é, na verdade, o único animal que deixa registros atrás de si, pois é único animal que cujos os produtos “chamam à mente” é uma ideia que se distingue da existência material destes. Outros animais empregam signos e idéias estruturas, mas usam signos sem “perceber a relação de significação” e idéias estruturas sem perceber a relação de construção.

Ao buscar por significados, o homem, acaba por criar representações, que no primeiro momento foram realizados pela imaginação, depois pelos gestos, pelo som e mais adiante em imagem, que segundo Santaella (2016, p. 111), o sentido de visão seria a gênese da imagem, pois, já que

[...] as primordiais imagens nas grutas fixam visões das circunstâncias. As superfícies dos volumes são percebidas pelos olhos e as imagens abstraem a profundidade tridimensional da circunstância para fixá-la em planos bidimensionais, o que transforma a circunstância em cena.

A definição da origem da palavra imagem, a qual para os gregos é *eikon* que significa todo tipo de imagem, ou seja, apresenta-se como semelhança (SANTAELLA, 2005). Pela etimologia da palavra, deriva do latim *imago* que significa semelhança ou sinal das coisas, que pode conservar-se independentemente das coisas; ou ideia que significa um objeto qualquer do pensamento humano, isto é, como representação (ABBAGNANO, 2007).

Diante desta compreensão, o termo ‘representação’ foi sugerido pelos escolásticos⁵ como o conceito de conhecimento por semelhança do objeto, ou seja, com o objetivo de representar alguma coisa em imagem (ABBAGNANO, 2007). Segundo a afirmação de Casasús (1979, p. 25), se configura como “[...] toda representação figurada relaciona-se com um objeto representado por sua analogia ou por semelhança perceptiva [...]” haja vista que nessa situação, a nossa percepção faz o mundo “visível” aparecer naturalmente para nós como imagem (SANTAELLA, 2012). Ainda, Abbagnano (2007, p. 853) citando Guilherme de Ockham, resume em três as concepções das representações: no primeiro momento, a representação é a ideia no sentido mais geral - amplo; no segundo momento, é a imagem; e no terceiro, é o próprio objeto. Joly (1996, p. 13) por sua vez, citando Platão (428-347 a.C.) em sua obra A República, afirmou que se “[...] chamou de imagens, em primeiro lugar às sombras; em seguida, os reflexos nas águas ou à superfície dos corpos opacos, polidos e brilhantes e todas as representações deste gênero que é a definição mais antiga [...]”. Desta maneira,

[...] conceito platônico de imagem é seu caráter de duplo, é também comum às imagens artificiais. Assim, estas costumam ser definidas como um artefato, bidimensional (como em um desenho, pintura, gravura, fotografia) ou tridimensional (como em uma escultura), que tem uma aparência similar a algo que está fora delas usualmente objetos, pessoas ou situações e que, de algum modo, elas, as imagens, tornam reconhecível, graças às relações de semelhança que mantêm com o que representam (SANTAELLA, 2012, p. 12).

Importante, mencionar que Platão era iconoclasta, ou seja, tinha uma aversão a imagem, entendia que a representação do objeto pode possuir similaridades, contudo não representa a realidade. Dessa maneira, “[...] o pintor, portanto, produz um simulacro [...] ou seja, uma representação falsa [...]” (MACHADO, 2001, p. 9). Em outras palavras, é uma técnica da imitação que está longe de ser uma verdade.

Durante séculos se manteve essa ideia proposta por Platão, tivemos outras correntes filosóficas que procuravam situar o estudo sobre as imagens, Aristóteles (384 a.C., Estagira,

⁵ É chamada de escolástica, a corrente de filosofia medieval que tentava harmonizar a filosofia grega e a fé Judaico-Cristã mediante a recuperação e interpretação dos escritos clássicos do pensamento Platônico, Neoplatônico e Aristotélico. De forma mais simples, pode-se dizer que são os homens da ciência no medievo. (DE MELO, sp., 2019)

Grécia e 322 a.C. Cálcis, Grécia), Immanuel Kant (22 de abril de 1724, Königsberg - de fevereiro de 1804, Königsberg), entre outros. Contudo, a definição de imagem matiza conforme a visão que lhe é passado pelo determinado pensador no vislumbre da ciência ou matéria.

Assim, a representação que se queira visual, pode ocorrer da existência do aspecto físico e conjuntamente com o mental, subjacente a isso, a corrente teórica que pensou a respeito das instâncias dos significados/ interpretações foi a Semiótica, proposta por Charles Sanders Peirce (1839-1914), que dentre as abordagens se configura pela descrição e análise dos fenômenos enquanto linguagem, pois, “[...] quando digo ‘linguagem’ e ‘representação visual’ [...]. Refiro-me às formas visuais que são produzidas pelo ser humano e, por isso mesmo, evidentemente organizadas como linguagem.” (SANTAELLA, 2005, p. 186).

Contudo, como afirmou Salles (2016) há divergências teóricas no escopo das definições sobre representação que são díspares, porém, considera-se que para Peirce, conforme Santaella e Nöth (1998, p.15), imagem como representação visual e mental são:

Os conceitos unificadores dos dois domínios da imagem são os conceitos de signo e representação. É na definição desses dois conceitos que reencontramos os dois domínios da imagem, a saber, o seu lado perceptível e o seu lado mental, unificados estes em algo terceiro, que é o signo ou representação.

Desse modo, podemos ponderar que “[...] um signo intenta representar, em parte, pelo menos, um objeto que é, portanto, num sentido, a causa ou determinante do signo, mesmo que o signo represente o objeto falsamente [...]” (SANTAELLA, 2005, p. 42-43). Assim,

[...] um signo ou *representamen* é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomina interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa seu objeto (PEIRCE, 2005, p. 46).

A representação é apenas uma face da mediação do signo, segundo esta análise, “[...] o signo funciona como mediador entre os objetos e o efeito que ele está apto a produzir em uma mente, porque o signo, de alguma maneira, representa o objeto [...]” (SANTAELLA, 2005, p. 191). Santaella (2005) nos apresenta os três elementos inseparáveis e interconectados do signo, sendo eles: o fundamento, o objeto e o interpretante:

O fundamento é uma prioridade ou caráter ou aspectos do signo que o habilita a funcionar como tal. O objeto é algum diferente do signo, algo que está fora do signo, ausente que se torna mediatamente presente a um possível intérprete graças à mediação do signo. O interpretante é um signo adicional, resultado do efeito que o signo produz em sua mente interpretativa, não necessariamente humana, uma máquina, por exemplo, ou uma célula interpretam sinais. O interpretante não é qualquer signo, mas um signo que interpreta o fundamento (SANTAELLA, 2005, p. 43-44).

Dessa maneira, o *representamen* está associado a estes três elementos: fundamento, objeto e o interpretante (PEIRCE, 2005, p. 46). E nesse sentido, a história do 'Homem' é

assinalada pela presença da imagem, “[...] portanto, marcada pela imagem como elemento de linguagem, como ato sêmico, como signo dotado de intencionalidade, com capacidade evocatória de objetos, pessoas e eventos.” (RAMOS, 2006, p. 23).

Para Santaella e Nöth (1998) podemos compreender o mundo das imagens sob dois sentidos, denominados de domínios, sendo o primeiro aspecto da imagem enquanto representação visual, onde de alguma maneira são gerados registros em imagens: desenhos, fotografias; já o segundo sentido “[...] são objetos materiais, signos que representam o nosso meio ambiente visual.” (SANTAELLA; NÖTH, 1998, p. 15). O segundo aspecto, recai sobre a imagem imaterial, ou seja, da nossa mente, dessa maneira, são “[...] visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos ou, em geral, como representações mentais [...]” (SANTAELLA; NÖTH, 1998, p. 15). Além disso, “[...] esses dois domínios são indissociáveis, pois, já que as imagens como representações surgiram antes na mente, e as imagens na mente surgiram a partir das representações.” (SALLES, 2016, p. 22).

Santaella (2012) complementa, e sintetiza as definições sobre representação e sua constituição, os domínios das imagens são definidos como: o domínio das imagens mentais, imaginadas e oníricas, sendo assim, as imagens oníricas surgem em nossa mente, sem a necessidade de contato visual com outra imagem; ‘a mente é livre para projetar’; o segundo domínio, o universo das imagens diretamente perceptíveis, ou seja, captamos do ‘mundo vivenciado’ o significado; e o último domínio, não menos importante, são as representações visuais, que correspondem a desenhos, pinturas, gravuras, fotografia, ou seja, há uma necessidade de algum aparato e suporte de registro.

A esse respeito, Santaella e Nöth (1998) apresentam as classificações, nomeadas como paradigmas de ordem cronológica das imagens e os nomeiam como: paradigma pré-fotográfico, paradigma fotográfico e paradigma pós-fotográfico. Cabe aqui salientar que os autores utilizam a palavra ‘fotografia’ como uso metonímico, para tangenciar a classificação do universo das imagens, em hipótese, tal uso se justifica pela importância histórico-social que a sua criação/difusão proporcionou para a sociedade do mundo desde o final do século XIX.

Segundo os autores, as imagens pré-fotográficas, são derivadas da produção manual, imagens criadas com as mãos, esculturas e desenhos, o resultado deste processo, não é apenas uma imagem, mas de um único objeto, autêntico e solene, conforme postulou Walter Benjamin (15 de julho de 1892, Berlim, Alemanha - 26 de setembro de 1940, Portbou, Espanha), em seu texto sobre a reprodutibilidade técnica, que iremos discutir mais a frente. “Nessa imagem instauradora, fundem-se, num gesto indissociável, o sujeito que a cria, o objeto criado e a fonte de criação [...]” (SANTAELLA; NÖTH, 1998, p. 164).

O paradigma da imagem fotográfica, são imagens que dependem de aparelhos, portanto, “[...] a imagem é resultado do registro sobre um suporte químico ou eletromagnético (cristais de prata da foto ou a modulação eletrônica do vídeo) [...]” (SANTAELLA; NÖTH, 1998, p. 165).

O terceiro paradigma o pós-fotográfico, está relacionado às imagens que são criadas por computadores, com a utilização de *softwares*, nesse sentido, são nomeadas de imagem infográficas, que são “uma realidade numérica que só pode aparecer sob forma visual na tela do vídeo por que está composta de pequenos fragmentos discretos ou pontos elementares chamados de *pixel*” (SANTAELLA; NÖTH, 1998, p. 166).

E a sua tradução algorítmica do *pixel* via *software* traduz essas matrizes numéricas em pontos de luz, que por consequência dessa leitura, apresenta-se em forma de uma imagem. “Portanto, uma imagem digital, armazenada na forma eletrônica, é um oxímoro. Embora a imagem seja vivenciada com os olhos, o observador está muito distante de poder programá-la com base apenas em sua aparência [...]” (GRAU, 2007, p. 292).

Em suma, os meios de produção das imagens são restritas num primeiro momento, pela fusão da ideia pelo ou do autor e o registro; já o segundo momento é definido pela química e ótica, conjugação entre lentes e película fotossensível e por fim, a relação de algoritmos e *pixel* para visualização.

Nesse sentido, ao término das classificações podemos notar que as três abordagens: pré-fotográfica, fotográfica e pós-fotográfica, são propositivas da ideia de como representar a imagem. Destaca-se que as ‘classificações’ sobre os modos de representar as imagens apresentadas pelos autores viabilizou esta narrativa, contudo, existem outras maneiras de pensamento acerca das imagens, que não será discutido exaustivamente, pois extrapola os objetivos do trabalho, porém, serão destacados alguns autores que acredita-se, referenciais para a pesquisa.

Complementando, Vilém Flusser (1985, p.13) nos apresenta sua teoria a respeito das imagens que “[...] são superfícies que pretendem representar algo [...]”. Na maioria dos casos, “[...] algo que se encontra lá fora no espaço e no tempo [...]”. Contudo, o autor também fundamenta suas articulações teóricas nessa inerente relação - imagem/representação - pois, as imagens são mediações entre o homem e o mundo. O “homem” existe, isto é, o mundo não lhe é acessível imediatamente. “Imagens tem o propósito de lhe representar o mundo [...]” (FLUSSER, 1985, p. 15).

Portanto, a “[...] imaginação é a capacidade de fazer e decifrar imagem [...]” (FLUSSER, op.cit., p. 13). Assim, o autor chega no mesmo encruzamento apresentado por Santaella e Nöth,

sobre as imagens mentais (imaginativas) e as imagens como representação, apesar das abordagens levantadas serem díspares. Pois, para Flusser, "[...] ontologicamente, as imagens tradicionais imaginam o mundo; as imagens técnicas imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo [...]" (FLUSSER, 1985, p.19).

Contudo, o pensamento fenomenológico de Flusser questionou o poder atribuído às imagens técnicas. Para ele, as imagens técnicas quando introduzidas na sociedade tinham por objetivo um denominador comum, portanto, as imagens técnicas deveriam ser: conhecimento, vivência e modelo de comportamento. A crítica do autor recai sobre:

O caráter aparentemente não-simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas e não imagens. O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia nos seus próprios olhos. Quando critica as imagens técnicas (se é que as critica), não o faz enquanto imagens, mas enquanto visões do mundo (FLUSSER, 1985 p. 20).

Diante disso, para Flusser, não há consciência de que a objetividade das imagens técnicas é ilusória, pois na realidade elas são simbólicas, pois já estão pré-programadas de alguma maneira, assim, é necessária que se compreenda os aparatos tecnológicos da criação das imagens, e se apropriar das suas estruturas limitadoras, ou seja, deixar transparente a 'caixa preta', pois, uma imagem técnica é capturada automaticamente no decorrer de um jogo programado entre a lente, o *click*, o filme e a luz, que é preconcebido para que o receptor tenha o comportamento mágico (FLUSSER, 1985).

Machado (1997, p. 10) enfatiza que a introjeção da tecnologia mudou o modo de perceber o mundo, os "[...] aparelhos, processos e suportes possibilitados pelas novas tecnologias repercutem, como bem o sabemos, em nossos sistemas de vida e de pensamento, em nossa capacidade imaginativa e nas nossas formas de percepção do mundo [...]"

A imagem técnica deve ser analisada não pela relação direta com o objeto, mas sim, em sua relação com o mundo, e partir dessa interação procurar responder às questões de como aquela imagem se relaciona com o contexto no qual está inserida, porém, "[...] pode-se dizer que nenhum espectador vê a totalidade de qualquer imagem [...]" (FRANCASTEL, 1973, p. 109). Ao pensar nesta tomada de consciência sobre as imagens técnicas, é possível extrair inúmeras conclusões, dessa maneira, a imagem constitui relações entre o lugar, tempo e causalidade social e moral.

Por isso, Machado (1997) propõe um olhar mais acurado a respeito da relação - imagem e técnica, para o autor há necessidade de uma análise a respeito dos fenômenos, ou seja, para além da relação operativa do aparelho, pois quando se pensa em imagem é impossível não pensar na estética, sem relação com a técnica, dessa maneira, o autor defende que:

Por imagens técnicas, designamos em geral uma classe de fenômenos audiovisuais em que o adjetivo "técnica" de alguma forma ofusca o substantivo "imagem" em que o papel da máquina (ou seja lá qual for a mediação técnica) se torna tão determinante ponto de muitas vezes eclipsar ou até mesmo substituir o trabalho de concepção da imagem (MACHADO, 1997, p. 224).

Para o autor (*Idem*, 1997), o início das imagens técnicas, não é uma situação recente, teve sua gênese no período do renascimento italiano, procurando a objetividade e coerência no trabalho com imagens, porém, através de conhecimento científico. Assim, para se criar uma imagem mais verossímil, se construiu diversos equipamentos, ou seja, a essência da imagem técnica, por exemplo, a tavoletta de Brunelleschi⁶, que se constitui de um ponto de referência para o olho do pintor, em uma perspectiva monocular. Em outras palavras,

[...] a imagem obtida por intermédio de tal dispositivo era a seguir corrigida por uma aplicação do código da perspectiva artificial, cujo a função básica era sugerir uma ilusão de profundidade sobre a tela plana, mas propunha também toda uma ideologia da objetividade e verossimilhança decorrentes da sua base científica (MACHADO, 1997, p. 25).

Também nesse período teve como experimento de grande impacto a criação da câmara escura, dispositivo utilizado para reproduzir o mundo visível da forma mais exata possível, o equipamento já apresentava a perspectiva de maneira invertida na tela, e os pintores apenas 'seguiram as linhas'. Machado (1997) citando Alberti⁷, afirma que este era o objetivo da iconografia renascentista, atribuir uma objetividade (imitação da natureza) e a beleza (configuração ideal). Deste modo, todos esses processos, têm a máxima *expertise* de tirar a 'imaginação' ou as imagens mentais humanas do 'homem' pois as mesmas "[...] deformam e adulteram a realidade visível [...]" (MACHADO, 1997, p. 226).

Jacques Aumont (2002), também destaca a importância da visão, como uma função de comunicação, e por isso, em sua discussão o autor divide a função da comunicação da imagem em três níveis, sendo eles: simbólicas, que são imagens de rituais, crenças e superstições; as imagens epistêmicas, são aquelas que são produzidas devido a algum acontecimento, seja político ou cultural e apresentam informações que geram conhecimentos; e por fim, o modo estético, onde a imagem é destinada a agradar e apresenta garantias artísticas. O autor (*Idem*, 2002) ainda, inclui os desdobramentos sobre a imagem e os seus processos, a parte do olho, ou

⁶ Filippo Brunelleschi (1377- 1446) que merece crédito por ter demonstrado os princípios da perspectiva linear ou "artificial" em oposição à perspectiva natural da visão humana.

⁷ Leon Battista Alberti (1406-1472) Inventor da perspectiva matemática e teórica da arte, partindo da arte da antiguidade, desenvolveu a teoria da beleza como harmonia, matematicamente exprimível em suas partes em todo seu, a base da projeção arquitetônica se encontra na proporcionalidade dos edifícios.

seja, como “se vê a imagem”, onde leva-se em consideração questões fisiológicas e os aspectos de interesse, além de apresentar os limites da percepção que pode gerar ilusões; outro ponto, remete-se ao espectador, onde são caracterizados e traçados aspectos psicológicos na interação imagem e o espectador, relaciona-se ao interpretante apresentado por Santaella (2005);

Além do dispositivo, conforme já apontou Flusser (1985) que analisou a automação tecnológica de produção da imagem e a constituição dos elementos formais da imagem, tais como: luminosidade, cores, gráficos, para que depois, o autor realize uma análise sobre a imagem, abordando seu conteúdo, em contrapartida da "realidade" sensível pela analogia e mimese; e por último, o conteúdo artístico, que aparentemente não teria relação com um signo convencional como pintura moderna e arte abstrata. Kossoy (2007), analisou a imagem sob o aspecto da cultura, segundo o autor:

O papel cultural das imagens é decisivo, assim como decisivas são as palavras. As imagens estão diretamente relacionadas ao universo das mentalidades e sua importância cultural e histórica reside nas intenções, usos e finalidades que permeiam sua produção e trajetória. (KOSSOY, 2007, p. 32)

Lopez (2000, p. 48) por sua vez afirma que “[...] é preciso entender a representação imagética enquanto produto cultural de uma sociedade, como distinções entre os diferentes grupos sociais.” Pois, as imagens possuem função de comunicação, além disso, “[...] a imagem tem papel preponderante na documentação dos acontecimentos.” (KOSSOY, 2007, p. 105).

Francastel (1973, p. 105) ao mencionar a imagem figurativa, afirma que “[...] imediatamente apreensíveis aos olhos de outrem e fazendo referência a sua experiência óptica, [...] reduzidos a uma definição do objeto figurativo, cujo destino não é representar o universo, mas ilustrar os valores de uma cultura.” O autor apresenta o enunciado a respeito do problema da forma da imagem, segundo ele, é evidente que a semelhança da obra - figurativa, com certos aspectos selecionados do mundo “real”, contudo, “[...] a imagem é exatamente o reflexo da experiência pessoal na medida em que é comum a um certo número de indivíduos [...]” (FRANCASTEL, 1973, p. 106).

Uma corrente de pensamento que procurou aprofundar sobre os significados das imagens foi o grupo famoso que foi nomeada por escola de Warburg, que teve como grande referência o próprio Aby Warburg (1866-1929), Fritz Saxl (1890-1948), Erwin Panofsky (1892-1968) e Edgar Wind (1900- 1971) e na segunda geração com Ernst Gombrich (1909- 2001) que tinham como eixo de análise histórica centrada na História da arte, História e Filosofia.

O estudo desenvolvido por Aby Warburg possibilitou uma ligação entre a História da arte e História da cultura, valendo-se também uma gama de variedade de documentos de arquivo, como nenhum outro historiador de artes teve antes dele (LISSOVSKY, 2014). Suas

reflexões repercutiram na história da Filosofia e das Artes, desde o início do século XX. Carlo Ginzburg (1989) como aponta Lissovsky (2014) foi um dos primeiros teóricos a “redescobrir” Aby Warburg fora da História da Arte, ele publicou seu ensaio intitulado como “De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método” originalmente publicado em 1966.

Neste ensaio, Ginzburg (1989, p. 42), afirma que cria-se um método para a “[...] utilização dos testemunhos figurativos como fontes históricas [...]”, que foi engendrado pelo problema da influência dos antigos ‘registros’ da Antiguidade para a civilização artística do primeiro Renascimento, ou seja, o método de Warburg estava destinado a descobrir o que é revivido na Renascença.

Nesta concepção, não se trata de compreender a arte em sentido estrito, conforme preconiza o historiador Jacob Burckhardt, de “[...] uma história da imagem do ponto de vista de uma história da cultura [...]” (GINZBURG, 1989, p. 46). Mas sim, ampliá-la. Dessa maneira, seu método não se finda nesta análise, conforme afirmou Ginzburg (1989). Sua abrangência é mencionada por Bing (1934) como a

[...] função da criação figurativa na vida da civilização [e a] relação variável que existe entre expressão figurativa e linguagem falada. Todos os outros temas que são considerados característicos das suas pesquisas, seu interesse pelo conteúdo das figurações, sua atenção pela sobrevivência da Antiguidade, eram não tanto objetivos propriamente ditos para atingir aquela meta (BING, 1934 apud GINZBURG, 1990, p. 47).

Em sua análise sobre as imagens do Renascimento Florentino e dos Índios Pueblo do Novo México, Warburg, ampliou a possibilidades da documentação iconográfica, remetendo o pensar das imagens para outro nível conceitual. Assim, propõe uma análise iconológica que apresenta-se “[...] como uma investigação sobre as fontes de imagens: as imagens não são entidades a-históricas, e sim realidades históricas, inseridas num processo de transmissão de cultura [...]” (LINS, 2009, p. 338). As imagens possuem algum residual, pelo processo de cultura que é composta por tempos ‘impuros’, que não possui um tempo original e único, ou seja, são anacrônicas para o futuro, porque foram criadas por tempos heterogêneos.

Assim, em seu método “Warburg pede que se desça às profundezas da tessitura que liga o espírito humano à matéria estratificada anacronicamente, pede que se repense, na imagem, as relações do agora com o outrora [...]”, além disso, “[...] propõe um modelo de história tendo em vista o anacronismo: um novo modelo de temporalidade, uma nova forma de colocar a imagem no centro de todo o pensamento sobre o tempo [...]” (LINS, 2009, p. 341).

Propõe uma compreensão que defronte a imagem diante do tempo, a história não existe sem o anacronismo, podemos dizer que ocorre uma montagem figurada, pois ao pensar a imagem como “local” do ofício humano, confrontando com o passado em sua altiva presença.

“Warburg concebeu a imagem, de fato, como expressão da mente humana, como princípio ativo segundo o qual o mundo é percebido [...]” (FERNANDES, 2004, p. 161).

Ademais, para compreender o modelo de leitura e interpretação de imagens de Warburg é necessário compreender dois conceitos: a fórmula de pathos (*Pathosformel*) e o pós-vida (*Nachleben*). A palavra *pathos*, de origem grega, remete aos conceitos de paixão, sofrimento e excesso. A fórmula de *pathos*, portanto, seria a receita “cativante” que as imagens possuem (BAITELLO, 2012).

Assim, “[...] a lógica da *pathosformel*, trata-se de uma espécie de deslocamento de expressão, um movimento que carrega intensidade que surge para causar uma estranheza interpretativa [...]” (RIBEIRO, 2017, p. 4). Bing (1934) menciona como uma simbolização dos mitos da Antiguidade que deixou como “[...] testemunhos de estados de ânimo convertidos em imagem [em que] as gerações posteriores [...] procuravam os traços permanentes das comoções mais profundas da existência humana. ” (BING, 1934 apud GINZBURG, 1989, p. 55) que é causada pela sintonia que é elemento da natureza temporal. Desse modo, segundo Krüger,

[...] as *Pathosformeln* são as “fórmulas patéticas”: ou seja, maneiras gestuais que se repetem ao longo dos séculos como fórmulas para exprimir determinado estado de coisas. Por exemplo: ao tratar das fórmulas patéticas em O Nascimento de Vênus (1485-1486), de Sandro Botticelli (1445- 1510) – como a posição da figura feminina e a fluidez esvoaçante que a circunda –, Warburg retomou a antiguidade clássica pagã e as posições adotadas nas obras escultóricas da época. Esse gestual da pintura florentina apresentaria, portanto, uma fórmula sobrevivente desde a antiguidade (KRÜGER, 2020, p.43).

Daí surge a *nachleben*, a qual significa o sentimento que viabiliza “[...] uma experiência emotiva que ressignifica uma memória recalcada no passado. Essa memória estaria provisoriamente cristalizada na imagem [...]” (RIBEIRO, 2017, p. 4). Esta memória está registrada e é “passada” de alguma maneira pela transmissão cultural. Assim,

Ficamos diante da imagem como diante de um tempo complexo, o tempo provisoriamente configurado, dinâmico. As consequências desse alargamento metódico das fronteiras não é outra senão uma desterritorialização da imagem e do tempo que exprime sua historicidade. Isso significa, claramente, que o tempo da imagem não é o tempo da história em geral (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 35).

Em suma, a ideia de “pós-vida” das imagens não é constituída de uma lógica linear, trata-se de um modelo anacrônico que se propõe a descosturar um fio condutor da história que provavelmente, continuará inerente à imagem. Portanto a “pós-vida” objetiva descolar a história do seu curso (temporal) e propor uma nova vertente para o futuro.

Relacionado a isso, o pensamento de Warburg associa-se a metáfora do fantasma, no sentido que as imagens vagam pela obscuridade do tempo remoto e rejeitam a permanência no

passado, as imagens ainda possuem energia suficiente para reencontros conflituosos, na presença de uma ausência ou a ausência de uma presença (BAITELLO, 2012).

Nesse ínterim, é justificada a importância da tese defendida por Warburg, dos intervalos para o historiador, que cria o *eine Ikonologie des Zwischenraumes* (uma iconologia dos intervalos); este método warburguiano derivou de uma necessidade de compreensão da arte como uma zona de não fixação, entre impulso e ação (LINS, 2009, p. 341) que inclui a imagem enquanto representação.

Ou seja, o método global de Warburg é um instrumento de análise da imagem que forjada a partir de um *pathos* (fórmula) em um tempo de agitação constante - que pressupõe uma descoberta: que está *entre*, nos *intervalos* e no *limiar* “batizou-a de “a ciência sem nome” (KRÜGER, 2020).

Warburg em seu último projeto, foi proposto o Atlas *Mnemosyne* que era composto de imagens diversas. De acordo com Warburg (2009, p. 126), o Atlas deveria “ser um inventário das pré-cunhagens de inspiração antiga que concorreram, no período renascentista, para a formação do estilo de representação da vida em movimento”. Sob as diversas pranchas, o projeto era a materialização dos mecanismos de pós-vida das *Pathosformeln*, através do exame de diversas linhas sutis de sobrevivência das energias psíquicas primordiais (TEIXEIRA, 2010).

Conforme Agamben (2007, p. 36 tradução nossa)

[...] o Atlas é uma espécie de estação de despolarização e repolarização [...] em que as imagens do passado, que perderam seu significado e sobrevivem como pesadelos ou fantasmas, são mantidas em suspenso, nas sombras em que o sujeito histórico, entreo sono e a vigília, se confronta para lhes restituir a vida [...].

O Atlas *Mnemosyne*, procurou sintetizar os esforços de Warburg, indicando em linhas gerais as diversas linhas de ‘pós-vida’ das imagens antigas e também revelou o que compreendia por história da arte.

Ainda sobre a genealogia da escola de Warburg, Erwin Panofsky desenvolveu o método iconológico que teve sua gênese o próprio Aby Warburg. O primeiro ensaio publicado foi “A História da Teoria das Proporções Humanas com Reflexo da História do Estilos” onde procurou apresentar em suas análises a questão da perda das proporções humanas na arte denominadas como modernas ainda no século XX, no seu estudo engloba o Egito e a Grécia, e a arte bizantina, objetivamente como maior ênfase na arte renascentista. Contudo, a mola precursora do seus estudos foi o segundo ensaio, publicado oficialmente em 1939, intitulado “Iconografia e Iconologia: Uma Introdução ao Estudo da Artes da Renascença” neste texto o autor cunhou o método da iconologia e apresentou as diferenças para a iconografia. Sendo um método de análise em oposição a iconografia e assim a definiu: “[...] a iconografia é o ramo da história da

arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma. ” (PANOFSKY, 2001, p. 47). Referido autor apresenta uma crítica sobre as abordagens formalistas.

A definição demonstra a distinção entre a forma e o tema (significado). O autor (PANOFSKY, 2001), explica que quando identificamos em um pequeno espaço de tempo uma descrição *pré-iconográfica*, estamos voltados para o significado natural representado, ou seja, as formas, tudo que nosso mundo visual possibilita, como por exemplo: identificação de figuras, objetos, animais, ou seja nossa experiência; já o segundo nível da análise, a *iconográfica*, que é voltado para o significado convencional, ou seja, que apresenta uma familiaridade com os temas e conceitos que ultrapassa os limites da percepção formal e adentra na esfera da mensagem, assim para o Panofsky, “[...] iconografia é, portanto, a descrição e classificação das imagens [...] e fornece as bases necessárias para quaisquer interpretações ulteriores. Entretanto, ela não tenta elaborar a interpretação sozinha. ” (PANOFSKY, 2001, p. 52).

Já o último nível, o da *interpretação iconológica*, distingue-se dos atributos iconográficos, por meio das análises dos sintomas, em outras palavras, descobrir os significados intrínsecos da obra de arte, que revela por exemplo, uma classe, crença religiosa ou filosofia e que são plasmados em uma obra de arte. “A descoberta e interpretação desses valores ‘simbólicos’ (que, muitas vezes, são desconhecidos pelo próprio artista e podem até diferir enfaticamente do que ele conscientemente tentou expressar) é o objeto do que se poderiadesignar por iconologia. ” (PANOFSKY, 2001, p. 53).

Além disso, revela em seu texto a explicação sobre o termo iconologia, que fora apresentado por outros teóricos, em destaque Ernst Cassirer (2009). Dessa maneira, “[...] ao concebermos assim as formas puras, os motivos, estórias e alegorias como manifestações de princípios básicos e gerais, interpretamos todos os elementos como sendo o que Ernst Cassirer chamou de valores simbólicos. ” (PANOFSKY, 2001 p. 52).

A forma simbólica ou valores simbólicos, são “[...] o sistema moderno de perspectivas, baseadas na conscientização de uma distância fixa entre o olho e o objeto, que permite ao artista construir imagens compreensíveis e coerentes de coisas visíveis [...]” (LOPEZ, 2000, p. 53).

Destaca-se que os métodos descritos não são divididos arbitrariamente, conforme alerta do próprio Panofsky (2001) sendo assim, “[...] no trabalho real, os métodos de abordagem que aqui aparecem como três operações de pesquisa relacionadas entre si, fundem-se num mesmo processo orgânico e indivisível [...]” (PANOFSKY, 2001, p. 64).

Por sua abordagem intitulada método iconológico, tido como base metodológica para o processo de indexação de imagem no âmbito da Arquivologia e Ciência da informação, em

específico a fotografia, Lopez (2000) foi o precursor da análise de Panofsky para o campo da Arquivologia. Já para Ciência da Informação foi por Shatford (1996) pelo qual a autora apresenta a discussão sobre a indexação sobre os prismas dos conceitos de *ofness e aboutness*.

Ainda sobre a genealogia da escola de Warburg, outro pesquisador importante foi Ernst Gombrich (1909-2001) que aprofundou os estudos sobre as imagens como mensagem, argumentando sobre o caráter ambíguo, polissêmico e ilusório das imagens. Segundo Ginzburg (1989, p. 89) Gombrich, se aproximou dos escritos de Freud para propor sua interpretação dos fenômenos artísticos.

Gombrich (1986) cunhou o conceito de função da arte que o autor afirma ser a mudança na forma que foram engendradas as imagens pelas novas exigências ligadas pela solenidade imperial e revolução divina, e por outra postura do espectador da imagem (GINZBURG, 1989). Além disso, aprofundou na noção da arte como mensagem, pois acreditava que a comunicação de cada cultura é fundida em um jogo recíproco de expectativa e observação.

Gombrich (1986) expressa em seu livro com o exemplo de comunicação, com o telégrafo sem fio, dessa maneira o polo transmissor teríamos as exigências, pensadas e requeridas pela sociedade (a linguagem) e no pólo receptor temos o *mental set*, que segundo Gombrich seria a expectativas influência da percepção (GOMBRICH, 1986).

A diferença entre simbolização e representação é de uso, contexto e metáfora. Nos dois casos, a semelhança apresenta um ponto de partida para aquilo que chamei, de maneira um tanto pedante, de “extensão de uma classe”. Aqui a classe dos objetos que são como os olhos pode fazer as vezes e os olhos[...] A representação não é, portanto, uma réplica. Não precisa ser idêntica ao motivo” (GOMBRICH, 1986, p. 97)

Gombrich (1986) procurou apresentar uma explicação psicológica que nos faz observar um objeto se movendo em terceira dimensão, entre outras sensações. Dessa maneira,

Ora, para resumir, essa parece ser a questão decisiva de que o historiador tem que tomar conhecimento: todos os organismos, até certo ponto, mas os seres humanos, numa extensão maravilhosa, estão equipados para investigar e para aprender às próprias custas, passando de uma hipótese à outra até encontrar aquela que assegura a nossa sobrevivência. (GOMBRICH, 1986, p. 286).

Assim como, Gombrich (2005, p. 19) afirma com precisão que “[...] o pintor não deve perguntar-se como vê o mundo, mas como pode projetar numa superfície plana aquilo que vê [...]”. E segundo o próprio autor,

Essa é a maneira mais direta de tomarmos consciência do mundo em três dimensões, mas, ao mesmo tempo, é o que dificulta transladar esse mundo para uma tela ou para uma superfície de duas dimensões. A consequência mais interessante de tudo isso é que, mesmo conhecendo o artifício da projeção sobre um plano, que a máquina fotográfica também é capaz de realizar, voltamos a perceber tudo, novamente, em três dimensões (GOMBRICH, 2005, p. 19-20).

Consequência da ilusão mencionada por Gombrich (1986), ao afirmar que os estudiosos

de imagem visual devem se atentar ao contexto da ação que cria condições para a ilusão, pois “não há realidade sem interpretação” (GOMBRICH, 1986, p. 318), assim, podemos compreender que também não há representação do real sem a interpretação. Porque, “[...] o que interessa na imagem é que preserve e repita as características do bruxo ou bruxa que fazia a mágica [...]” (GOMBRICH, 1986, p. 98).

Em termos de descoberta, foi possível compreender que as imagens não são semelhanças da realidade, mas são representantes, são possibilidades de ‘ver’ a suposta realidade. Ademais, para que ocorra a decifração da imagem teremos que mobilizar nossas memórias visuais e nossas experiências. Ou seja, “[...] os observamos quando procuramos alguma coisa, e vemos quando nossa atenção é despertada por algum desequilíbrio, uma diferença entre a nossa expectativa e a mensagem que chega [...]” (GOMBRICH, 1986, p. 151). A ilusão é inerente a qualquer interpretação de imagens, pois aprender a ver está associado a destrinchar os elementos de composição visual que pode chegar a identificação doselementos visuais (GOMBRICH, 1986). Porém, é importante salientar que a ambiguidade é a chave de todo o problema da interpretação de imagem, pois,

[...] ela nos permite testar a ideia de que tal interpretação aplica uma projeção experimental, um “tiro de ensaio” que transforma a imagem, se acertar. E é justamente por sermos peritos no jogo por falharmos tão poucas vezes, que nem sempre temos a consciência desse ato de interpretação (GOMBRICH, 1986, p. 205).

Fator recorrente é que nem sempre temos a consciência de estarmos sendo inseridos nesse âmago de ambiguidade. Por analogia é quase automático identificar os elementos estabelecidos por Panofsky (2001) o pré-iconográficos e iconográficos, ou seja, os elementos formais das imagens, negando a importância do objetivo da criação.

Gombrich (1999) também comenta sobre a inserção da fotografia no campo das artes, que num primeiro momento foi instaurada pelos retratos que foi possível graças às máquinas portáteis. Também é mencionado que o surgimento da fotografia foi quase no mesmo período da ascensão da pintura impressionista.

Assim, segundo o autor, “A máquina fotográfica ajudou a descobrir o encanto das cenas fortuitas e de ângulos inesperados. Além disso, o desenvolvimento da fotografia iria ampliar ainda mais artistas em seu caminho de exploração e experimentos [...]” (GOMBRICH, 1999, p. 524). Porém, a ilusão ótica é novamente reafirmada pelo autor ao afirmar que:

A fotografia preto-branco reproduz apenas gradações de tons numa gama muito estreita de cinza. Nenhum desses tons, naturalmente, corresponde aquilo que chamamos de “realidade” [...] A impressão não é, então, simples “transcrição” do negativo. O fotógrafo que quiser o melhor resultado possível do instantâneo tirado num dia de chuva terá de experimentar com diferentes exposições e diferentes

qualidade de papel. (GOMBRICH, 1986, p. 29).

Assim como o pintor, o fotógrafo pode apenas traduzir em imagem os termos dos meios pela qual se utiliza para produzir as imagens, suas mãos estão atadas pela gama de tons que o seu veículo pode dar (GOMBRICH, 1986). Dessa maneira, sob sua interpretação “Se a arte fosse apenas, ou principalmente, a expressão de uma visão pessoal, não poderia haver história da arte [...]”, isso inclui que o estudo científico da arte é a psicologia que pode incluir outras disciplinas, mas será sempre psicologia (GOMBRICH, 1986, p. 3).

Nesse sentido, é possível notar a amplitude em limitar a abordagem sobre os estudos ‘imagem’ pois possui múltiplas compreensões, somando a isso, quando analisada sob o ponto de vista da sua manifestação humana, ampliam-se as possibilidades, interpretações e argumentos, nesse sentido, nos restringirmos em analisar as manifestações das representações visuais.

Porém, as imagens também trazem consigo problematizações, podemos mencionar, por exemplo, as questões relacionadas pelos contextos sociais em determinado período da história, além da visão mental e a compreensão própria do indivíduo receptor, assim, “[...] o significado de uma imagem depende, em síntese, de uma dupla referência funcional, ao objecto e a cultura [...]” (CAPRETTINI, 1994, p. 186), a imagem possui um carácter polissêmico, ambíguo e infinito conforme seu contexto e seu interpretante.

Para além, “Eis um conjunto problemático que, no horizonte das imagens, permitiria descobrir que elas preveem e ‘entreveem’ o que, com esforço, imaginamos ter alcançado ver.” (SAMAIN, 2012, p. 35). Aqui, ressalta-se a importância da compreensão da leitura da imagem que deve estar associada ao conhecimento dos motivos de sua produção, caso isso não ocorra, estará fadado a interpretações ilusórias.

Em suma, com os apontamentos acima descritos, procurou-se apresentar algumas correntes de pensamento acerca de abordagens sobre a *imagem*, porém tendo em vista que a discussão poderia ultrapassar o objetivo do trabalho, restringiu-se a alguns autores referenciais. Nesse ínterim, iremos apresentar como a fotografia foi introjetada como a possível solução de pensar as imagens sem contestação.

4 FOTOGRAFIA: DA CRIAÇÃO A CIRCULAÇÃO DA IMAGEM FOTOGRÁFICA

As fotografias registram e representam nossas experiências em sociedade, e, com o aperfeiçoamento da tecnologia “[...] cada vez maior, a produção de imagens vê-se obrigada a pautar-se por novos requisitos: exatidão, rapidez de execução, baixo custo, reprodutibilidade [...]” (FABRIS, 1998, p. 12).

Ao utilizar referida citação (FABRIS, 1998), atribuímos uma interpretação contemporânea para a fotografia, a da criação em ambiente laboratorial e contemporaneamente em meio digital, e, notamos que os estímulos para a produção do registro são ‘semelhantes’ ao proposto ainda no final do século XIX, com a criação do processo fotográfico que consolidou as características de: exatidão, reprodutibilidade, rapidez, entre outros, demonstrando que o modo de pensar, questionar e entender este registro são constantes, permanentes e basilares para a ciência, dessa maneira “[...] a fotografia é máquina para, em vez de representar, capturar.” (ROUILLÉ, 2009, p. 36).

Cabe salientar que a partir da fotografia, sendo aqui entendida como técnica de registro, as linguagens visuais começaram a ser produzidas pela mediação de aparelhos que são instrumentos inteligentes e trazem uma nova inteligência visual (SANTAELLA, 1996). Assim, “[...] depois da fotografia, é o cérebro, no seu papel de fonte produtora de linguagens, que começa a ser extra-somatizado [...]”. O cérebro começa, digamos assim, a crescer fora do corpo (SANTAELLA, 1996, p. 319), e, compreender a produção da fotografia como “[...] uma linguagem relativamente estruturada nas suas formas e significados, e “trabalhada” por uma história que se foi progressivamente enriquecida. ” (BAURET, 2006, p. 10).

O seu percurso histórico (não como a conhecemos contemporaneamente e procurando não incorrer em anacronismo) teve início em 1822, onde o francês Joseph Nicéphore Niépce, executou uma ação de sensibilizar um papel quimicamente e o apontou com sua câmara escura, obtendo a primeira ‘imagem fotográfica’ que denominou como heliografia, sendo captada por um processo físico químico da época.

Contudo, havia um contexto que nomeamos de histórico científico por trás da prática realizada por Niépce, o qual vinha sendo desenvolvido desde o período Renascentista e idealizado também por Leonardo da Vinci, e, também já mencionado em Gombrich (1986) que segundo sua teoria constatou-se que um recorte ou furo pequeno em um quarto escurecido é possível projetar uma imagem externa em uma parede branca, contudo, frisou o cientista que as imagens refletidas surgiam de cabeça para baixo (ENCICLOPÉDIA..., 1987).

Antes mesmo do experimento de Niepce, muitos outros pintores e desenhistas fizeram

uso desses fenômenos geométricos e físicos para criar uma representação com mais atributos de ‘realidade’ vivida pelo período, gozando de uma popularidade nos meios artísticos, como já mencionado neste trabalho por Machado (1997), a proposição artística-social da sociedade ocidental daquele período sustentava que as imagens figurativas deveriam ter a reprodução mais fiel dos objetos existentes (FRANCASTEL, 1973).

Mas, foi durante a Revolução Industrial com o avanço da Ciência que possibilitou a fixação da imagem projetada pela câmara escura por Niépce, o qual aprimorou esse processo junto com outro pesquisador da época Louis Mandé Daguerre, vindo a daguerreotipia se concretizar em 1839, consequência deste desenvolvimento científico da sociedade do século XIX, que buscava por maneiras de representação de um modo mais fidedigno possível. E dessa forma “[...] proporciona uma representação precisa e fiel da realidade, retirando da imagem a hipoteca da subjetividade.” (FABRIS, 1998, p. 13).

Além disso, ampliou “[...] a visão do mundo torna-se não somente uma questão de distância espacial mas também de distância de tempo a abolir, questão de velocidade, de aceleração ou desaceleração.” (VIRILIO, 1994, p 41).

A passagem da representação visual realizada com ferramentas manuais dos *ateliês* para os laboratórios químicos, foi determinada pela mudança dos materiais e do domínio das técnicas. Do material pictórico que sofre uma ação e reação do pensamento do homem, de como ele “imagina o mundo” para a estética (como vê) advém de um processo mecânico, previamente determinado, pela composição da máquina e lentes e do material fotossensível ou sensibilizado, que transformado quimicamente e aparentemente sem a intervenção humana, sendo essa a principal característica. A produção das imagens obedece a novos protocolos e novas técnicas, o desenhista ou o pintor, depositam manualmente uma matéria bruta e inerte (os pigmentos) sobre um suporte, sem que ocorra nenhuma reação química laboratorial, suas imagens surgindo no decorrer de seu processo de fabricação, com a fotografia o processo dá-se de maneira diferente (ROUILLÉ, 2009).

O progresso tecnológico da fotografia, possibilitou a aproximação dos objetos fotografados, neste período histórico, onde também se desenvolviam outras novas tecnologias. As pessoas acreditavam que estavam vivendo a vanguarda tecnológica, o *cluster* das tecnologias emergentes, que inclui as criações elétricas na indústria, a descoberta dos usos da óptica e da química, a invenção da lâmpada, o uso do motor a gás, invenção do fonógrafo, invenção do telefone, entre outros (WELLS, 2015).

Isto é ratificado pelos diversos outros precursores do processo fotográfico que tiveram sucesso em seus experimentos, podemos mencionar que além do próprio Joseph Nicéphore

Niépce (França 1765 – 1833) e Louis-Jacques Mandé Daguerre (França 1787 – 1851), tivemos Hercules Florence (França 1804 – Brasil 1879), desenhista da expedição de Georg Heinrich Von Langsdorff (1774 - 1852, médico e naturalista) e Hippolyte Bayard (1801 – 1887).

Destacamos dois trabalhos sobre este contexto no Brasil em 1833, antes mesmo do anúncio oficial da criação da fotografia em 1839, o franco-brasileiro Hercule Florence criou com sucesso experimentos de fixação de imagens, inclusive foi o primeiro a utilizar o termo fotografia (KOSSOY, 2006). Além do trabalho intitulado “O lápis da natureza” publicado em 1844, em que Henry Fox Talbot (1800 – 1877), inventor do processo conhecido por calotipia, o qual envolve fixar uma imagem reversa no papel e, em seguida, colocar o negativo contra outra folha de papel revestida para produzir uma imagem positiva.

Este processo de duas etapas cria uma imagem positiva no papel que pode ser duplicada a partir do negativo, possibilitando o recurso da mimética da ‘realidade’. Assim, a fotografia é legitimada de uma matriz em negativo que gera positivos sobre o papel e terá uma difusão realmente mais expressiva no período de 1851 a 1875, com conjugação dos negativos de colódio úmido e as cópias sobre papel albuminado⁸ (MADIO, 2016, p. 24).

Ao analisar o comportamento da sociedade, após a criação do daguerreótipo Rouillé (2009 p. 32) afirma que:

[...] a invenção de Niépce - Daguerre é solenemente anunciada e, em seguida, oferecida pela França “liberalmente ao mundo todo”, enquanto a Inglaterra reivindica a paternidade. Sem apresentar um real interesse, essa primeira querela sublinha, todavia, que a fotografia surge quase simultaneamente na França e na Inglaterra, na era do maquinismo e no seu epicentro.

Sontag (2004), por sua vez, nos apresenta o fascínio científico que causou a criação do daguerreótipo, mencionando a experiência de Eugène Delacroix que anotou em seu diário o sucesso das suas experiências fotográficas, e, o magnífico ‘controle’ da luz que segundo Delacroix (1850 apud Sontag 2004, p. 173), afirmou

Uma vez que a luz da estrela daguerreotipada leva vinte anos para atravessar o espaço que a separa da Terra, em consequência o raio fixado na chapa partiu da esfera celeste muito antes de Daguerre ter descoberto o processo por meio do qual acabamos de

⁸ O papel albuminado foi inventado pelo francês Louis-Désiré Blanquart-Evrard (1802-1872) em 1850, sendo assim denominado porque empregava o albúmen - extraído da clara dos ovos de galinha - como camada adesiva transparente destinada a fazer aderir os sais de prata fotossensíveis à base de papel. Foi o papel mais popular para a execução de cópias fotográficas até meados da década de 1890, quando foi definitivamente desbancado pelos papéis de prata e gelatina, também conhecido como albúmen. PAPEL Albuminado. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3886/papel-albuminado>>. Acesso em: 22 de Abr. 2021. Verbetes da Enciclopédia.

Também recomenda-se a leitura do “Manual para la gestion de fondos y colecciones fotograficas” (2008) de Joan Boadas I Raset; Lluís-Esteve Casellas Serra e M. Angels Suquet Fontana, para o histórico dos processos físico químicos do processo fotográfico de adquirir controle sobre a luz.

Seguindo na mesma ‘santificação’ da fotografia, Antoine Wiertz (1806-1865), pintor belga, teceu elogiosos comentários ao daguerreótipo, procurando uma aproximação entre a técnica e arte, quando sua maturidade for atingida, assim:

Há alguns anos nasceu, para glória do nosso século, uma máquina que diariamente assombra nossos pensamentos e assusta nossos olhos. Em cem anos essa máquina será o pincel, a palheta, as cores, a destreza, a experiência, a paciência, a agilidade, e precisão, o colorido, o verniz, o modelo, a perfeição, o extrato da pintura... Não se creia que o daguerreótipo será a morte da arte... Quando o daguerreótipo, essa criança gigantesca, tiver alcançado sua maturidade, quando toda sua arte e toda sua força se tiverem desenvolvido, o gênio, o segurará pela nuca, subitamente chamando: Aqui! Tu me pertences agora! Trabalharemos juntos. (WIERTZ, 1855 apud BENJAMIM, 1994, p. 106)

Contudo, não foram apenas comentários positivos sobre essa nova maneira de representar a sociedade, e, advém daí a crítica da fotografia sobre a pintura, no salão de fotografia de 1859 Baudelaire (1821-1867), poeta francês (2006, p. 125) analisou o artista e sua arte, como “Sim, a imaginação faz a paisagem. Compreendo que um espírito aplicado em tomar notas não possa abandonar-se às prodigiosas fantasias impregnantes nos espetáculos da natureza que tem sob os olhos.”

A crítica de Baudelaire (2006) recaiu sobre o automatismo e o mercantilismo que ruiu com a genialidade dos artistas franceses, conforme as palavras do próprio autor, “[...] um método de cópia imediata, que se adapta perfeitamente à preguiça do seu espírito (do pintor) [...]” (BAUDELAIRE, 2006, p. 125). Contudo, assumindo que sua crítica era apenas idealista, reafirmou de maneira categórica o papel da fotografia,

Se é permitido à fotografia suprir algumas funções da arte, logo ela a suplantará ou corromperá totalmente, graças à aliança natural que fará com a tolice da multidão. É preciso, portanto, que ela cumpra o seu verdadeiro dever que é o de servir às ciências e às artes, e fazê-lo de maneira bem humilde [...] (BAUDELAIRE, 2005, p. 112)

O processo de industrialização, questionado por Baudelaire (2006) recaiu sobre a precisão mecânica e, de certa maneira, a uma qualidade de controle, sendo assim, podemos entender que “[...] a fotografia, portanto, começa a emergir como o mais comumente usado e importante meio de comunicação para a era industrial⁹.” (WELLS, 2015, p. 16 tradução nossa).

A humildade pensada por Baudelaire (2006), se justificou com o momento da “vulgarização” da ação democrática que foi concebida a fotografia é pouco exercida por ela, conforme aponta ROUILLÉ (2009, p. 56), pois, segundo o autor, “[...] a fotografia não hierarquiza, seu olhar sobre o mundo é democrático: para ela todas as coisas são iguais.” Assim,

⁹ Do original: photography, therefore, begins to emerge as the most commonly used and important means of communication for the industrial age (WELLS, 2015, p. 16).

a fotografia não tinha qualquer pretensão de requerer estatuto de arte.

Todos esses pontos são típicos do discurso do século XIX sobre a fotografia, que é considerado como a captura do real mediante o processo mecânico, automatizado que concerne sobre “[...] a expansão das metrópoles e da economia monetária, a industrialização, as modificações do espaço, do tempo e das comunicações – mas, também com a democracia [...]” (ROUILLÉ, 2009, p. 16).

A ação democrática foi concebida num primeiro momento para registrar as façanhas das indústrias, compartilhar as belezas dos patrimônios culturais e arquitetônicos, inclusive no período entre guerras, sua propositura naquele período emerge com a necessidade de ampliar os usos e práticas fotográficas, instaurando assim a integração dos momentos da vida, conforme postulou Rouillé (2009). Assim, a fotografia foi ‘democratizada’ para uma parte da sociedade abastada de recursos e prestígio social e neste “[...] momento histórico que a fotografia teve sua reputação ética de ser a verdade.” (BERGER, 2017, p. 78).

As mudanças econômicas do período fizeram com que “[...] a fotografia enquanto ‘máquina de ver’ surgiu quando o olho, mesmo o do artista, se sentiu desprevenido diante do advento de um novo real, vasto e complexo em constante progressão [...]” (ROUILLÉ, 2009, p. 39). Essa expansão em sinergia com estradas de ferro, navegação a vapor e o próprio telégrafo foi elevado para outro patamar as relações comerciais para dimensões mundiais. A fotografia introduziu um ‘espírito’ de valores análogos a essa grande transformação das cidades industriais que conseqüentemente teve condições de se eternizar em uma fotografia.

Tal fato também é articulado com a reprodutibilidade técnica, que ultrapassa a ação humana nas artes, pondo fim ao caráter da “aura” das obras, e democratizando o acesso às imagens fotográficas das obras de arte, antes restritas aos museus. As reproduções experimentaram aceleração que começou a situar-se no mesmo ritmo da ação das palavras (BENJAMIM, 1996).

Nas entrelinhas, a crítica de Benjamin (1996) recai sobre o “afastamento” do trabalho artesanal para o produto do trabalho coletivo. Analisando os meios de produção da obra de arte se tornam complexos, e que criam a alienação do trabalho - a lógica capitalista inserida no campo da arte. Exemplos foram os pictorialistas devido ao advento da fotografia possibilitou de certa maneira a se sentirem livres para produzir suas imagens de maneira não ‘realista’ utilizando-se de diversas suportes técnicos e éticos, ampliação executando intervenções nas cópias, pintando-as e manipulando-as. Dessa maneira, a revolução industrial possibilitou as diversas descobertas sobre a criação fotográfica (ROUILLÉ, 2009, SONTAG, 2004). Conforme apontou Roberts (2009, 10 tradução nossa) “Libertar a fotografia de seu documentar e estrangulamento técnico

e usá-lo como uma forma mais impressionista e ferramenta flexível para realizar uma forma válida de expressão artística [...]”¹⁰

Entretanto como postulou Wells (2015), a fotografia (o produto) não estava preocupada com o desenvolvimento de uma nova estética, com a construção de um ‘novo’ conhecimento, portadora de fatos, mas sim a novas formas de comunicação, no qual existe uma nova demanda entre os grupos sociais que não são arcanos nem especialistas.

Kossoy (2003) afirma que “[...] a fotografia, uma das invenções que ocorre naquele contexto, teria papel fundamental enquanto possibilidade inovadora de informação e conhecimento, instrumento de apoio à pesquisa nos diferentes campos da ciência e também como forma de expressão artística.” (KOSSOY, 2003, p.25).

A fotografia associada ao desenvolvimento industrial, do comércio, a descoberta de agentes químicos e as mudanças nos padrões de produção e consumo, estava pronta para uma nova fase de expansão, seja na publicidade, no jornalismo ou em qualquer outra atividade. Há também uma ampla variedade de aplicações científicas e desenvolvimento de técnicas, que forneceu uma instrumentação para uma série de instituições, médicas, legais e municipais, pelas quais as fotografias funcionam como meio de registro documental e como fonte de prova (TAGG, 2005).

Assim, entre criação e uso, a fotografia se perpetuou na sociedade, como um espírito arrebatador, sem idade e limites que traz consigo a vontade e reflexo de espírito da época que a partir das pesquisas desenvolvidas entre outros, por Niépce, Daguerre e Talbot, evidencia-se a constatação do registro mecânico, a âncora de um evidente instrumento de comunicação, de ideias, e, arcabouço de manipulações de opinião, nesse emaranhado de ações, cabe o destaque para a ação social que a fotografia proporcionou, nestes termos, a função social da fotografia emancipou o “ser visto” e o eternizou.

4.1 A IMAGEM FOTOGRÁFICA DOCUMENTANDO O DESEJO DE “SER VISTO”

Toda fotografia é de fato um meio de testar, confirmar e construir uma visão total da realidade. Daí o papel crucial na luta ideológica. Daí a necessidade de compreendermos uma arma que podemos usar e que pode ser usada contra nós. (BERGER, 2017, p. 41).

Cabe salientar que a fotografia desde a sua criação, foi concebida para uma classe social privilegiada nos aspectos econômicos, políticos e científicos. Nesse sentido, Freund (2006, p.

¹⁰ Do original: To free photography from its documentar and technical stranglehold and to use it as a more impressionistic and flexible tool to realise a valid form of artistic expression. (ROBERTS, 2009, p. 10).

27, tradução nossa) menciona esse interesse, “Certamente não foi por acaso que, no final do primeiro terço do século, quando as ciências exatas começaram a ganhar um amplo impulso, vários sábios se interessaram pela fotografia. ”¹¹

A fotografia teve sua gênese em ambiente especializado, com pessoas de procedência da burguesia da metade do século XIX, não por menos, a anúncio oficial da fotografia ainda nomeada de daguerreótipo foi pronunciada na Academia de Ciências de Paris, em 1839. Naquele contexto, ficou inerente à fotografia seu uso para a Ciência.

Segundo, Freund (2006) a ratificação desse atributo para a fotografia ficou evidente na fala de François Arago:

Como a arqueologia poderia ser enriquecida com a nova técnica! Para copiar os milhões e milhões de hieróglifos que cobrem, mesmo no exterior, os grandes monumentos de Tebas, Memphis, Karnak, etc. A ciência astronômica, por sua vez, seria enriquecida por esta invenção, [e acrescenta que] é de se esperar que mapas fotográficos de nosso satélite possam ser feitos. (ARAGO apud FREUND, 2006, p. 28, tradução nossa)¹².

Assim, as transformações na sociedade geram novos valores, uma sociedade moderna foi sendo construída, os fenômenos da industrialização: a mecanização dos produtos e o do capitalismo. Nas palavras de Rouillé comentando sobre os conceitos de Max Weber “Na esteira do capitalismo industrial, surge assim uma modernidade, assinalada por Max Weber pelo seu espírito de cálculo, pela racionalidade instrumental e pelo fato que ela leva ao desencadeamento do mundo [...]” (ROUILLÉ, 2009, p. 29). Dessa maneira, “[...] a invenção da fotografia se insere na dinâmica da sociedade industrial nascente [...]” (ROUILLÉ, 2009, p. 31).

Mas, como menciona Machado (2015, p. 37), sob o ponto de vista da óptica, a situação teria sido resolvida ainda no Renascimento, e a grande mudança foi “[...] a substituição da mediação humana (o pincel do artista que fixa a imagem da câmera escura) pela mediação química do daguerreótipo. ” Contudo, é oportuno salientar que toda produção fotográfica neste período recai em que “o homem da grande metrópole confia: é um objeto técnico, produto da ciência e da racionalidade possuindo, portanto, a fiabilidade que já não mais se encontra no rápido fluir das aparências” (MEDEIROS, 2010, p. 12).

A fotografia estabelece uma dupla via, e, tornou-se o melhor aparato tecnológico para registrar os anseios da sociedade do final do séc. XIX e início do séc XX pois saciou o desejo

¹¹ Do original: No fue seguramente ninguna casualidad que, a finales del primer tercio de siglo, cuando las ciencias exactas empezaban a coger un amplio impulso, varios sabios se interesaron por lá fotografia (FREUND, 2006, p. 27).

¹² Do original: Como se iba a enriquecer a arqueologia gracias a la nueva técnica! Para copiar lós millones y millones de jeroglíficos que cubren, em el exterior incluso, lós grandes monumentos de Tebas, de Menfis, de Karnak, etc. Laciência astronômica quedaria enriquecida a su vez por esa invención, [e acrescenta que] cabe esperar que se podrán hacer mapas fotográficos de nuestro satélite (ARAGO apud FREUND, 2006, p. 28).

de documentar os sujeitos, capturando seus costumes, apresentando as classes sociais, também, iniciou os registros documentais da ‘destruição da natureza’, com a justificativa do desenvolvimento econômico doravante a ampliação do progresso industrial, pois, “[...] a fotografia refletia automaticamente o mundo externo, fornecendo uma imagem visual exata e repetível.” (MCLUHAN, 1974, p. 216).

O espírito da época *Zeitgeist*, envolvido pelo conceito de objetividade da captura da realidade que a fotografia atribuía, possibilitou a imersão da imagem pelo “olho fotográfico” que substituiu o olho do artista, conforme postulou Machado (2015, p. 43) “Não por acaso, as lentes vão constituir o olho do fotográfico, substituindo o olho humano do artista, chamando-se justamente objetivas, porque dão veracidade às imagens fixadas [...]”.

Não se pode negligenciar que as imagens fotográficas impressionam e imperavam, para além dos limites da visão, a tal ponto que acarretou à fotografia a ação de documentar e armazenar os registros das relações humanas e sociais com o intuito de preservação e possivelmente, memória, assim, [...] rapidamente tornou-se o provedor de imagens da nossa sociedade, conquistando tempo e espaço. Como nunca antes, nos tornamos testemunhas daquilo que em algum momento aconteceu: guerra, fatos momentosos, públicos ou privados, a paisagem de terras estrangeiras, o rosto de nossos avós na sua infância, tudo nos foi oferecido pela câmera, para o nosso exame atento [...] (MANGUEL, 2001, p. 91).

Não obstante do que fora mencionado, a fotografia vislumbrou-se na aceleração da indústria de consumo ao mesmo tempo em que os meios de reprodução mecânica fotográfica foram ficando mais acessíveis. Nos argumentos do autor Tagg (2005, p. 81, tradução nossa) “No contexto de uma mudança geral nos padrões de produção e consumo, a fotografia estava preparada para uma nova fase de expansão na publicidade, no jornalismo e no mercado interno¹³ [...]”.

Uma das maneiras da fotografia ter se perpetuado socialmente ainda nesse período, foi o uso dos retratos fotográficos, a nova mania identitária da recém-criada sociedade, que possibilitou registrar a imortalidade com uma ação de 'auto representação' ou melhor, como enfatiza Machado (2015, p. 43) “[...] a técnica do retrato não fez senão sublimar com um revestimento lógico esse desejo se exorcizar o tempo e de salvar o ser de uma segunda morte espiritual [...]”. O retrato de certa maneira possibilitou às classes menos abastadas terem acesso ao registro mais realista,

O retrato fotográfico corresponde a uma determinada fase de evolução social: a ascensão de amplas camadas da sociedade em direção a uma maior significado político e social. [...]. Bem, "fazer o retrato" era um dos aqueles atos simbólicos pelos quais os

¹³ Do original: En el contexto de un cambio general de los patrones de producción y consumo, la fotografía estaba preparada para una nueva fase de expansión en la publicidad, el periodismo y mercado doméstico (Tagg, 2005, p. 81)

indivíduos da classe social ascendente manifestou sua ascensão, tanto de frente para si quanto para o outros, e estavam entre aqueles que gostavam de consideração social (FREUND, 2006, p. 13 tradução nossa).

O retrato fotográfico tornou-se realmente acessível a todas as classes pelo barateamento do seu processo de registro, neste percurso, foi o apogeu do consumo. Nestes termos, Vasquez (1985) aborda o assunto e enfatiza que:

O reflexo dos próprios olhos na superfície espelhada dos daguerreótipos enfeitiça a humanidade com mais eficácia do que faria uma serpente, e a burguesia abastada e avara acorria aos estúdios dos retratistas para adquirir os totens do culto da própria personalidade por um preço bem mais acessível do que a nobreza, usuária dos serviços dos pintores célebres (VASQUEZ, 1985, p. 30).

A expansão foi quase que imediata, segundo Salkeld (2014) já em 1840, teria sido criado na cidade de Nova York o primeiro estúdio de retratos fotográficos, além disso, em 1841 também inaugurou-se o estúdio em Londres. Contudo, devido ainda, aos equipamentos técnicos e químicos, os registros se limitavam a estúdios com cenários, com poses definidas, que segundo Burke (2017, p. 38) representavam “Algumas vezes, eles construíram cenas da vida social de acordo com as convenções familiares da pintura do gênero [...].”

Nestes termos, Bauret (2006, p. 55) ponderou a respeito do tema, afirmando que “[...]a função documental do retrato, a representação de uma “imagem” social, da mesma maneira que põem de lado as altas personalidades, para se interessem pelo vulgo anônimo, que não pertence a nenhuma classe ou categoria”.

Ainda sobre a circulação dos retratos fotográficos, em 1860 instaura-se um novo padrão/modelo para a realização do registro fotográfico o *carte de visite*, inicialmente desenvolvido por André-Adolphe-Eugène Disdéri (Paris 1819 - 1889), que já em 1854 atento ao movimento econômico da época se apropriou dos novos valores ligados às leis do mercado e nestes termos afirmou que “[...] para tornar as provas fotográficas acessíveis às necessidades do comércio, é preciso diminuir os custos de fabricação [...]” (DISDÉRI, 1854 apud ROUILLÉ, 2009, p. 53).

Disdéri se apropriou do processo fotográfico, principalmente do retrato fotográfico e passou a produzir comercialmente, fotografias de celebridades, atores de teatro, pessoas públicas, tornando-as mais populares. “Esse fenômeno social pode ser designado como a primeira mídia de massa capaz de associar uma imagem fotográfica ao nome de celebridades [...]” (ROUILLÉ, 2009, p. 53).

Podemos considerar que o retrato fotográfico, conforme a elucidação de Roberts (2009) tornaram-se parte da dialética da dominância das coisas, da abstração sobre a mercadoria de

troca a equalização e a naturalização das coisas que na teoria marxista é denominada pela reificação, dessa maneira, o retrato fotográfico é a materialidade do processo de transformar as relações sociais em coisas e objetos mediados pela técnica.¹⁴

Porém, não é somente essa apropriação a ser reafirmada, pois o retrato fotográfico/fotografia proporciona uma relação democrática o da produção de conhecimento, como afirmou ROUILLÉ (2009, p. 50) que “[...] conferem à fotografia qualidades excepcionais e singulares que a conduzem a esse papel capital de mediadora entre o mundo e os homens: ao papel de documento adaptado ao primeiro estágio da sociedade industrial. ”

Essa relação social proporcionou a sociedade da época um movimento de contar sua história e “fazer história” e ser “visto”, independente da sua origem social, da sua trajetória, o importante era ser registrado com a exatidão do pensamento da época e respectivamente a técnica disponível da época. Nesse panorama,

[...] os retratos registram não tanto a realidade social, mas ilusões sociais, não a vida comum, mas performances especiais, porém, exatamente por essa razão, eles fornecem evidência inestimável a qualquer um que se interesse pela história de esperanças, valores e mentalidades sempre em mutação (BURKE, 2017, p. 44).

Por sua vez, Sekula (1987, p. 10, tradução nossa), afirmou que “[...] apesar dos relatos liberais do padrão da história da fotografia, o novo meio herdou e não simplesmente “democratizou” as funções honoríficas do retrato burguês.”¹⁵ Dessa maneira, o retrato fotográfico/ fotografia, passou a ser compreendida como uma moeda de troca, pois não se limitava apenas aos domínios mecânicos, mas a tradução de um discurso social, de uma nova sociedade, profetizado pela nova organização do Estado, assim “[...] uma moeda de papel é fiduciária porque ela é baseada na confiança. Sem confiança, essa moeda não poderia circular nem ser trocada [...]” (ROUILLÉ, 2009, p. 51).

Esse “regime de confiança” que a fotografia apresentou para a sociedade ainda no final do séc. XIX é nutrido pela crença de que as imagens fotográficas são a realidade, ou seja, nela é introjetado a chancela de função de documentar inquestionável e assim estava superada as imagens manuais, e nascia um novo regime o da ‘confiança’ em meio a esse movimento hegemônico econômico e social. A fotografia além de ser um dispositivo técnico é um produto da racionalidade instrumental, exata, calculista e prática (ROUILLÉ, 2009). Sontag (2004) nos apresenta essa superação das imagens manuais:

Ninguém supõe que uma pintura de cavalete seja, em nenhum sentido, consubstancial a seu objeto; ela somente representa ou alude. Mas uma foto não é apenas semelhante

¹⁴ Para maiores informações sobre o tema ler: ADORNO. T. W. **Minima Moralia**, 1951.

¹⁵ Do original: Notwithstanding the standard liberal accounts of the history of photography, the new medium did not simply inherit and “democratize” the honorific functions of bourgeois portraiture (SEKULA, 1986, p. 10).

a seu tema, uma homenagem a seu tema. Ela é uma parte e uma extensão daquele tema; e um meio poderoso de adquiri-lo, de ganhar controle sobre ele (SONTAG, 2004, p. 172).

A sintaxe desse realismo é instaurada,

Portanto, não é de estranhar que a fotografia possa aparecer como o registro do mundo que mais condiz com essa visão, ou seja, mais objetiva. Em outras palavras, uma vez que o uso social dessa atividade opera, no campo de seus usos possíveis, uma seleção estruturada de acordo com as categorias que organizam a visão de mundo, a imagem pode ser considerada como a reprodução exata e objetiva da realidade (BOURDIEU, 2003, p.139 tradução nossa).¹⁶

A crença do suposto realismo da fotografia foi legitimada, pois “[...] a sociedade nada faz senão confirmar-se na certeza tautológica de que uma imagem do real, de acordo com a sua representação da objetividade, é verdadeiramente objetiva [...]” (BOURDIEU, 2003, p.139, tradução nossa)¹⁷. A produção de retratos fotográficos/fotografias foi uma revolução no mundo das imagens, estava ratificada “[...] uma passagem decisiva do único para o múltiplo, dos valores tradicionais para os valores industriais modernos.” (ROUILLÉ, 2009, p. 38).

Nessa convergência do registro do mundo e valores industriais foi se proliferando e sendo criados novos modos de ser ‘visto’, dessa maneira, surgem os álbuns fotográficos que foram constituindo grandes acervos particulares e institucionais, Benjamin (1994, p. 97) descreve esse momento da história da fotografia:

Foi nessa época que começaram a surgir os álbuns fotográficos. Eles podiam ser encontrados nos lugares mais glaciais da casa, em consoles ou guéridons, na sala de visitas – grandes volumes encadernados em couro com horríveis fechos de metal, e as páginas com margens douradas, com a espessura de um dedo nas quais apareciam figuras grotescamente vestidas ou cobertas de rendas [...].

Ainda sobre os álbuns fotográficos, Rouillé (2009, p. 97) elenca que a fotografia constitui-se como documento, como fragmento do real, ou seja um novo inventário do real, “[...] o álbum, enquanto mecanismo de reunir e tesaurizar as imagens; a fotografia, enquanto mecanismo de ver (óptico) e para registrar e duplicar as aparências (químico)[...]” nestes termos, os álbuns fotográficos tornaram-se um receptor passivo de um ordenamento simbólico, com o propósito de produzir sentido e coerência além de ser “[...] a primeira grande máquina moderna a documentar o mundo e a amearhar suas imagens. Antes do desenvolvimento das agências e

¹⁶ Da versão em espanhol: Por ello no es sorprendente que la fotografía pueda aparecer como el registro del mundo más acorde con está visión de él, es decir, el más objetivo. En otras palabras, en virtud de que el uso social de esta actividad opera, en campo de sus usos posibles, una selección estructurada según las categorías que organizan la visión del mundo, la imagen puede ser considerada como la reproducción exacta y objetiva de la realidad (BOURDIEU, 2003, p.139)

¹⁷ Da versão em espanhol: La sociedad no hace otra cosa que confirmarse a sí misma en la certeza tautológica de que una imagen de lo real, conforme con su representación de la objetividad, es verdaderamente objetiva. (BOURDIEU,2003, p.139)

dos arquivos, o álbum e a fotografia-documento funcionaram em simbiose durante quase um século.” (ROUILLÉ, 2009, p. 98).

Contudo, não por muito tempo o Estado se apropriou desse método de registrar as pessoas, inicia-se a catalogação do mundo,

As fotos foram arroladas a serviço de importantes instituições de controle, em especial a família e a polícia, como objetos simbólicos e como fontes de informação. Assim, na catalogação burocrática do mundo, muitos documentos importantes não são válidos, a menos que tenham colocada junto a eles uma foto comprobatória do rosto do cidadão (SONTAG, 2004, p. 32).

Inúmeras foram as possibilidades que a fotografia permitiu, desde a sua ampliação, redução, cortes e cópia, tudo isso favoreceu para que diferentes instituições as adotassem com diferentes objetivos e usos. Conforme ressaltou Sontag (2004) ao afirmar que:

Elas [fotografias] envelhecem, afetadas pelas mazelas habituais dos objetos de papel; desaparecem; tornam-se valiosas e são vendidas e compradas; são reproduzidas. Fotos que enfeixam o mundo, parecem solicitar que as enfeixemos também. São afixadas em álbuns, emolduradas e expostas em mesas, pregadas em paredes, projetadas como diapositivos. Jornais e revistas as publicam; a polícia as dispõe em ordem alfabética; os museus as expõem; os editores as compilam. (SONTAG, 2004, p. 15)

A compreensão desse processo documental da fotografia é assinalada por Tagg (2005) que se caracteriza pelo desenvolvimento do estado, ampliação da vigilância e controle social, de modo que o desenvolvimento e aplicação da fotografia corroboram com essa expansão e diversificação das funções do estado sob a égide da reconstrução da ordem social, sob o discurso do “regime de verdade” e “regime de sentido”. Com essas funções, a fotografia se torna importante instrumento de regulação e intervenção social na relação do Estado moderno com os indivíduos, assim, a fotografia não é apenas mais um elemento material, mas também a legitimação de um sistema discursivo institucional propriamente imposto pelo Estado e pela qual a imagem fotográfica é integrante. Conforme Schwartz (2000)

Essas ‘crenças’ serviram para naturalizar o conteúdo da fotografia, e velar as escolhas humanas e os valores culturais envolvidos em sua produção e consumo. As fotografias, pela sua transparência e veracidade, foram assim acreditadas como sendo não só uma forma de ver através do espaço, mas também uma forma de ver aquelas coisas – qualidades, características, emoções, valores – que, no espaço, não tinham manifestação (SCHWARTZ, 2000 p 16, tradução e grifos nossos).¹⁸

Segundo Bartlett (1996) afirmou que deliberadamente, as instituições criaram e usaram as fotografias em sentido de evidência. Isso é exposto e afirmado pela própria Bartlett (1996) e depois por Lacerda (2008) ao contextualizar que já 1840 surgiram os primeiros arquivos

¹⁸ Do original: These beliefs served to naturalize the content of the photograph, and veil the human choices and cultural values involved in its production and consumption. Photographs, because of their transparency and truth, were thus credited with being not only a way of seeing across space, but also a way of seeing those things – qualities, characteristics, emotions, values – that, in space, had no observable manifestation (SCHWARTZ, 2000 p 16).

fotográficos dos fugitivos criminosos nas polícias da Bélgica, Suíça e no Estado da Califórnia pela tamanha adaptação da tecnologia pelos Estados que a fotografia possibilitou.

Ainda sobre esse entendimento, a fotografia foi juramentada aos tribunais como evidência e prova, embora sempre acompanhada de outros elementos. Conforme Carter (2010, p. 26-27 tradução nossa)

Foi somente no final da década de 1850 nos Estados Unidos, e no início da década de 1860 na Grã-Bretanha e início do século XX no Canadá que a evidência fotográfica foi mencionada em casos que foram contestados, e que relatórios discutindo decisões sobre fotografias começaram a aparecer em processos de apelação, registros e em revistas jurídicas contemporâneas.¹⁹

Desta maneira, as fotografias foram utilizadas em depoimento de testemunhas em júri, devendo ser atribuído à elas um ‘peso jurídico’ com base no depoimento, a isso é ratificado a fotografia um direito de ser mais precisa do que as palavras ditas em júri, em outras palavras, sua evidência é qualificada com competência da criação, conteúdo e significado (CARTER, 2010).

Por sua vez, Madio (2016) justifica que esta ação ocorreu pela cientificidade da fotografia, e, além disso, pelo entendimento da suposta realidade capturada pela imagem fotográfica. Dessa maneira, a fotografia se tornou um instrumento adequado para as tarefas: registro, controle e prova, assim,

Sua natureza como prática depende das instituições e dos agentes que a definem e a colocam em funcionamento. Sua função como um modo de produção cultural está ligado a condições da existência definida, e seus produtos são significativos e legíveis apenas dentro de usos específicos que são dados a ele²⁰ (TAGG, 2005, p. 85 tradução nossa)

A isso, se inclui a modernização do Estado, que contribuiu com a ampliação dos hospitais, arquivos policiais, controle de trânsito, redes de ensino, entre outros, que Rouillé (2009, p. 109) denominou como o sentido de modernização do Estado. A isso é incluído pelo autor o uso da fotografia na Ciência, pois o saber científico pressupõe no final do século XIX uma não “subjetividade científica”, assim, para “modernizar é, essencialmente, abolir qualquer subjetividade dos documentos; registrar, sem esquecimento da interpretação, para autenticar, ou para substituir o próprio objeto.”

¹⁹ Do original: It was not until the late 1850s in the United States, the early 1860s in Great Britain, and the early twentieth century in Canada that photographic evidence was mentioned in cases that were challenged, and that reports discussing rulings on photographs began appearing in appellate court case records and in contemporary legal journals.

²⁰ Do original: Su naturaleza como práctica depende de las instituciones y de los agentes que la definen y la ponen en funcionamiento. Su función como modo de producción cultural está vinculada a unas condiciones de existencia definidas, y sus productos son significativos y legibles solamente dentro de usos específicos que se le dan. (TAGG, 2005, p. 85)

Porém, seria leviano atribuir todo o processo de transformação da Ciência apenas ao surgimento da fotografia, como propriamente destacou Rouillé (2009, p. 110), pelo qual concordamos, pois “[...] o conhecimento científico ultrapassa a fotografia sozinha que é apenas uma ferramenta dentro de um processo mais amplo de modernização.” Tal associação fez com que a fotografia, de certo modo, fosse demarcada como uma ferramenta tecnológica que poderia suprir a necessidade desse novo Estado Moderno²¹.

Uma fotografia para ser prova não depende de um fato natural ou existencial, mas sim, de um processo social que legitima e circunscrito a uma história, técnicas de registro e procedimentos definidos pelas instituições e em relações sociais específicas, isto é, relações de poder que integram um contexto mais amplo que devemos analisar, ou seja, a história da evidência fotográfica. O problema é histórico, não existencial e restrito à fotografia em sua realidade.

Segundo Tagg (2005) o poder das fotografias está associado aos poderes do Estado,²² da grande imprensa, entre outros órgãos de garantia social, assim, reivindica que fenômeno da realidade da imagem fotográfica está associado à autoridade das instâncias que fazem uso desta imagem fotográfica (TAGG, 2005). Nesse aspecto Rouillé (2009) elenca alguns dos usos recorrentes da fotografia, principalmente, os já mencionados por Tagg (2005).

Em específico em 1868 a inauguração do Hospital *Saint-Louis* e a *Revue Photographique des Hôpitaux* de Paris apresentam o início do que Rouille menciona como museus de horrores. Desse modo, “[...] a fotografia-documento causa o surgimento de novas imagens de corpos desnudos que não dependem da arte, mas do documento [...]” (ROUILLÉ, 2008, p. 113). As imagens fotográficas são chocantes para o espectador não médico, pois registravam tumores crescendo em pacientes acamados, ou crianças com seus lábios, nariz e olhos destruídos pelos efeitos da sífilis hereditária, também tinha imagens fotográficas de malformações esqueléticas, nascimentos conjuntos, varíola, queimaduras graves e outros infortúnios, conforme afirmou Mifflin (2007).

Além disso, a imagem fotográfica possibilitou “[...] perpetuar na medicina que a fotografia contribui para renovar a maneira de ver os corpos, ou seja produzir novos conhecimentos [...]” (*Idem*, 2008, p. 114).

Esta afirmação é ratificada por Silva (2014) ao comentar que a partir de 1870 com as

²¹ Podemos notar esta afirmação no trabalho de Roma (2020) que procurou aprofundar os usos da fotografia pelo Estado brasileiro, em específico no Estado de São Paulo, Brasil.. Com ênfase na questão de Saúde Pública, oportuno mencionar que o autor alicerça sua narrativa em Rouillé (2009) e Tagg (2005).

²² Para aprofundar nos estudos sobre os poderes ideológicos do Estado, recomenda-se a leitura do livro: **Ideologia e aparelhos ideológicos de estado** de Louis Althusser

experiências da fotografia médica, buscou-se ampliar a visão não apenas do registro de morbidez dos corpos, mas iniciou as capturas pelo corpo pelos quais o médico não poderia perceber.

Além disso, com a relação da Ciência e fotografia, foi possível a realização de registro por meio da fotografia de astros e cometas como Jules Janssen (1824 -1907) que conforme Guerra (2014, p. 141) “[...] o projeto de fotografar o eclipse de Vênus fazia parte de um projeto maior de inserir a fotografia na pesquisa científica francesa [...]”. Além das crateras, laboratórios, viagens, e a própria invenção também do Raio X por Wilhelm Conrad Röntgen (1844- 1923) que permitiu registrar e observar os efeitos do raio X de modo objetivo (GUERRA, 2014), entre outros. Ou seja, ocorreu uma constante reatualização da pesquisa sobre fotografia que propôs melhorias das técnicas fotográficas, que por consequência viabilizou o avanço da prática fotográfica.

Já no Brasil, “[...] a fotografia de paisagem desenvolveu uma linguagem própria, ao mesmo tempo em que dialogava fortemente com os cânones da pintura romântica e do paisagismo dos grandes panoramas.” (LOPES; MAUAD; MUAZE, 2017, p. 162). Mauad (2013) afirmou que a fotografia pública teve seu circuito, o Estado e a grande imprensa desde o final do XIX até o início do século XX. Conforme afirmou Turazzi (1995) já no século XIX, o então Imperador D. Pedro II foi responsável pela introdução da prática fotográfica na corte brasileira. Vasquez (1885) menciona que o Imperador foi o responsável pela ampla difusão o fora do Brasil, assegurando ao poder público uma face moderna e civilizada.

Apresentando por assim dizer, uma “[...] riqueza gerada com o “mundo da escravidão” possibilitava às famílias enriquecidas um tipo de representação diferenciada, com o consumo de fotografia (vistas e retratos) e de outras mercadorias burguesas.” (LOPES; MAUAD; MUAZE, 2017, p. 162). Ademais, o uso dos *cartes de visite* desencadeou o barateamento e popularizou o consumo.

Já no final do século XIX início do século XX, São Paulo e Rio de Janeiro passam por transformações, econômicas e sociais que refletiram por exemplo na Arquitetura e no espaço urbano, a esse respeito, Lima e Carvalho (2011) afirmam que a cidade de São Paulo em meados do século XIX, teve nas produções de Militão Augusto de Azevedo (1837 - 1905) e Guilherme Gaensly (1843-1928) os melhores exemplos dessa vertente documentária, além de Marc Ferrez (1843-1923) e Augusto Malta (1864-1957) no Rio de Janeiro (ROMA, 2021). Embora, conforme Mendes (1999) o campo da fotografia no Brasil, ocorre de maneira restrita,

Seria o caso do movimento fotoclubista que desponta no País a partir de 1890 (outro

tema esse, sem maiores estudos sobre desenvolvimento e relevância como conjunto), mas que terá maior desenvoltura em progressiva escala regional a partir do início da década de 1920, quando fotoclubes do sudeste (RJ, SP, PR) e de Porto Alegre começam a “fazer funcionar” um circuito de difusão de fotografias em expansão crescente (MENDES, 1999, p.187).

Podemos notar que nesse período no Brasil, a fotografia se expandiu e fixou como um documento social, como se apresentou até aqui diversos pensamentos acerca da fotografia a partir da sua criação, haja vista que ela engloba os diversos anseios da sociedade, mencionando alguns como: segurança, saúde pública, identificação, turismo e arte.

Nesse sentido, Edwards e Hart (2004, p. 13 tradução nossa) apresentam uma síntese, sendo os usos sociais mais difundidos das fotografias seja como objetos de troca, pois segundo os autores, [...] tornam-se uma espécie de arqueologia das práticas fotográficas, os objetos marcados pelo uso, dobrados, cobertos de poeira e rachados. A imagem-objeto tem se movido para o espaço sagrado, assumindo novos significados²⁴.” A esse processo, associa-se o universo cultural.

No entanto, como proposição deste trabalho, nos limitaremos a analisar a fotografia institucional. Através desse recorte, ou melhor, deste enquadramento, pois, conforme afirmou Berger (2017, p. 89) “[...] as fotografias foram consideradas coisas maravilhosas porque, muito mais diretamente do que qualquer outra forma de imagem visual, [...]. Preservam a aparência das coisas.”

Para além da *maravilha* mencionada por Berger (2017), o ato fotográfico apresenta em sua essência, um arcabouço de uma técnica de registro pelo dispositivo, além de uma linguagem que enfatiza os procedimentos de tornar a fotografia mais verossímil e duradoura. Assim, discorreremos a respeito dessas observações nas próximas seções.

4.2 A IMAGEM FOTOGRÁFICA: A IMAGEM PERFEITA

A imagem fotográfica adquiriu tamanha força semântica, que a própria ideia da imagem parece carregar a fotografia a tiracolo, tornando sua definição uma necessidade científica, para delimitar com propriedade suas fronteiras. A problemática da fotografia e seu estigma de imagem perfeita gira em torno de um aspecto puramente mecânico, uma vez que a tecnologia óptica conseguiu simular as mesmas propriedades do olho, criando então um paradigma que realçou a verossimilhança (SALLES, 2016, p. 84).

A fotografia com a suposta captura da realidade fez com que ela emergisse como uma fonte de prova, registro perfeito da natureza e possível ferramenta de memória, pois “[...] colecionar fotos é colecionar o mundo [...] com as fotos, a imagem é também um objeto, leve, de produção barata de transportar, de acumular, de armazenar.” (SONTAG, 2004, p. 13-14). A

crença em sua exatidão vai estabelecer a fotografia-documento²³, o permeio do verdadeiro sob um enunciado da verdade fotográfica (ROUILLÉ, 2009).

Enunciado que fora apresentado desde os primeiros fotógrafos, vislumbrando uma narrativa de que a fotografia é objetiva e documental, embasada pelos vestígios na chapa fotográfica sem a interação humana; já a fotografia expandiu-se para registrar as cenas cotidianas das pessoas (BURKE, 2017).

Isto é igualmente apresentado por Benjamin (1996, p. 57), ao afirmar que “A totalidade do campo da autenticidade mantém-se alheia a reprodutibilidade [...]” e ao apresentar a questão da autenticidade, o autor argumenta que devido a reprodução técnica o conceito de autêntico foi partido por dois motivos específicos: a reprodução técnica que é autônoma, em relação ao original que é manual, ou seja, ao revelar uma fotografia são capturados os elementos que as lentes ajustáveis podem ‘escolher’ é o que difere da realização do registro inteiramente manual, e, em segundo lugar, a reprodução técnica que pode realizar cópias do original, que torna-se possível distribuir as cópias aos receptores.

Percebe-se que o sistema fotográfico, desde sua gênese, tem por base um processo mecânico que tenciona registrar o mundo em uma superfície fotossensível e ainda possui a capacidade de realizar cópias, sendo considerado por muitos, como registro realista de veracidade e objetividade.

Também nomeado por Dubois (2012) como o automatismo de sua gênese técnica, imbricada à imagem fotográfica, temos o estigma de que ela atesta seguramente aquilo que mostra. Com esta semântica, temos que pensar com os olhos da natureza, sem as condições de intencionalidade ou o determinismo técnico. Pois “[...] a superestimação teórica do registro, da marca, da impressão que sobrecarrega há um quarto de século os discursos sobre a fotografia consegue reduzir a imagem a uma quantidade, sem qualidade [...]” (ROUILLÉ, 2009, p. 66).

Kossov (2007) argumenta que para analisar as fotografias é possível pensar sobre suas ‘realidades’ de dois modos, nomeadas por ele como primeira e segunda realidades, a primeira, conforme a gênese do registro, a intenção do fotógrafo, a imagem gravada. Enquanto a segunda realidade, está envolto no registro, que dele é possível realizar análises contextuais, não se restringindo ao contexto arquivístico que será apresentado à frente, mas sim, aos aspectos e impactos sócio-culturais que este registro proporciona, assim,

A fotografia é predisposta a servir às funções sociais do grupo porque seus usos sociais se apresentam como uma seleção sistemática, coerente e compreensível entre os usos

²³ Defendida por Rouillé (2009) como fotografia que atesta a verdade ou o verdadeiro, sob os aspectos documentais que está envolto de um aspecto de veracidade.

objetivamente possíveis da realidade fotográfica do documento, a representação do passado, o atestado da passagem da realidade visual, que num recorte, deixa à mostra a aparência dos seus fragmentos. (KOSSOY, 2007, p. 35)

As fotografias por muitos anos foram e ainda têm sido tomadas como um sistema de registro realista e objetivo, cuja interpretação e função estão relacionadas a um grupo social, sob diversos aspectos, como enredos, realidades e ficções, ou seja, o privilégio da exaltação da técnica exata (KOSSOY, 2007).

Esta concepção de objetividade está ancorada no material e a verdade que está contida nos objetos, que estão acessíveis pela visão, porém, “[...] com a prática fotográfica [...] a verdade, aliás, como a realidade, jamais se desvenda diretamente através do registro [...]” (ROUILLÉ, 2009, p. 67).

A esse respeito, supostamente um olhar mais crítico, venha de Flusser (1985, p. 51- 66) ao mencionar que “[...] a fotografia enquanto objeto tem valor desprezível. Não tem muito sentido querer possuí-la. Seu valor está na informação que transmite [...]”, ou melhor, “[...] a colaboração do universo das fotografias funciona pela maneira descrita: vai programando magicamente o comportamento. ”

Diante de tantos argumentos e compreensões é oportuno registrar que diversos campos científicos debruçaram-se sobre esse fenômeno - o fotográfico, que de fato ampliou e enriqueceu as variedades de informações, projetando luz aos aspectos sociais, técnicos, comunicacionais e psicológicos.

Inferese, que independente da abordagem conceitual, trajetória histórica, os agentes aglutinadores dessas diversas interpretações é a própria sociedade, que possibilitou diversas leituras e interpretações culturais da fotografia ao longo do tempo inclusive o culto ao registro mecânico absoluto.

Todavia, diversos teóricos iniciam estudos sobre esse regime da suposta verdade fotográfica, entre esses, destacam-se as correntes teóricas que se dividem em duas: a Semiologia (linguística-saussuriana) e a Semiótica (peirceana).

Ferdinand de Saussure (1857- 1913) foi o criador da Semiologia, sendo compreendida como disciplina que estudaria a relação entre os homens em todos os sistemas de signos (COELHO NETTO, 1980).

A Semiótica de Charles Sanders Peirce (1839-1914) que volta-se para os estudos de signos humanos e não humanos. Nestes termos, podemos compreender a Semiótica como a ciência que investiga todas as linguagens possíveis e considera diversos fenômenos como um sistema sígnico que produz sentido (SANTAELLA, 1983).

Ao pensarmos nosso objeto de estudo, a fotografia, ambas as correntes de pensamentos podem ser utilizadas para análise e diversos autores consagrados recorrem a estas perspectivas, podemos mencionar Roland Barthes e Algirdas J. Greimas, entre outros, pela abordagem da semiologia - linguística. Já pela abordagem da Semiótica, Philippe Dubois, Jean-Marie Schaeffer, Rosalind Krauss, Lucia Santaella, entre outros, embora, mesmo com as diferentes teorias desenvolvidas, há um núcleo aglutinador: seja pela abordagem do referente, pelo real e o autêntico verdadeiro - do objeto fotográfico. Neste trabalho, nosso recorte teórico é pela Semiótica.

Diante do apresentado, o signo, por assim dizer, na perspectiva peirceana é de certo modo algum que representa algo para alguém, ou melhor, que direciona algo a alguém, podendo criar na mente de um indivíduo um signo equivalente ou até mais desenvolvido (PEIRCE, 2005; 2012) que é definido como,

[...] um cognoscível que, por um lado, é determinado (i.e., especializado, *bestimmt*) por algo que não é ele mesmo, denominado de seu Objeto, enquanto, por outro lado, determina alguma Mente concreta ou potencial, determinação esta que denomino de Interpretante criado pelo Signo, de tal forma que essa Mente Interpretante é assim determinada mediatamente pelo Objeto (PEIRCE, 2012, p. 160).

É verificada a relação triádica do signo apresentada por Peirce (2012), com o encadeamento entre o fundamento do signo, objeto e interpretante. E que a partir dessa relação ocorre a semiose, que é “[...] o processo pela qual algo funciona como signo podendo ser chamado de semiose [...]” (MORRIS, 1976, p. 13). Este processo de significação ocorre quando um signo representa seu objeto para um intérprete que produz em sua mente uma outra coisa que está relacionada ao objeto. É a “[...] produção de sentido. Processo infinito pelo qual, através de sua relação com o objeto, o signo produz um interpretante que, por sua vez, é um signo que produz um interpretante e assim por diante [...]” (PINTO, 1995, p. 49).

Necessariamente, conforme afirmou Santaella (2005), a semiose refere-se ao processo dinâmico entre os três elementos, signo/*representamen*, objeto e interpretante são interconectados. Quando um signo é interpretado, este interpretante tem a capacidade de produzir outro signo, ou diversos outros, de modo a contribuir de maneira efetiva para uma semiose helicoidal ou contínua.

Assim, na primeira relação, o *representamen* (ou signo) não possuirá subdivisões, mas o objeto sim, como uma segunda relação que será subdividido em objeto imediato – aquele contido no signo – e objeto dinâmico – ele mesmo, ou seja, objeto real (PEIRCE, 2005). Dessa maneira, sintetiza Santaella (2005, p. 47)

[...] o objeto imediato é o recorte específico, modo através do qual um objeto dinâmico, fora do signo, é referido, denotado, indicado ou sugerido pelo signo. Se a

frase fosse, por exemplo: “A festa foi ontem na casa da Sara”, o objeto imediato seria indicativo, enquanto, no caso de uma frase como “que festa”!, o objeto imediato só está aí sugerindo a qualidade da festa.

Além do mais, para que se exista um signo, é necessário distinguir os interpretantes, assim, “[...] o interpretante imediato consiste na qualidade da impressão que um signo está apto a produzir, não diz respeito a qualquer reação de fato [...]” (CP 8.315 apud Santaella, 1995 p. 96). Já o interpretante dinâmico é aquele que o “[...] efeito realmente produzido na mente pelo signo [...]” (CP 8.343 apud SANTAELLA, 1995 p. 98). Assim, “[...] finalmente, há o que provisoriamente eu chamo de interpretante final, que se refere à maneira pela qual o signo tende a se representar como estando relacionado ao seu Objeto [...]” (CP 4.536 apud SANTAELLA, 1995, p. 99).

Em suma, entendemos que o signo como elemento ‘potencial’ da relação entre o objeto e interpretante que se apresenta em si como o objeto imediato, é uma referência ao objeto dinâmico, sendo que o primeiro é uma apresentação do objeto dado pelo signo e o segundo como uma possibilidade, desse modo, é possível a caracterização do objeto - interpretado, pelo interpretante imediato, interpretante dinâmico e um interpretante final.

Em sua teoria, Peirce propôs mais de sessenta classificações de signos, entretanto, para pensar no nosso objeto de estudo - a fotografia, nos apropriarmos da segunda tricotomia²⁴ apresentada pelo autor, porém, oportuno mencionar que

Os signos são divisíveis conforme três tricotomias, a primeira conforme o signo em si mesmo for uma mera qualidade, um existente concreto ou uma lei geral; a segunda, conforme a relação do signo para com seu objeto consistir no fato de o signo ter algum caráter em si mesmo, ou manter alguma relação existencial com esse objeto ou em sua relação com um interpretante; a terceira, conforme seu Interpretante representá-lo como um signo de possibilidade ou como um signo de fato ou como um signo de razão (CP 2.243):²⁵

Sobre esses aspectos, a primeira tricotomia é composta de: quali-signo (signo de qualidade), o sin-signo (signo de existência) e legi-signo (signo de lei); Já a segunda tricotomia que está associada ao Objeto refere-se ao Ícone, o Índice e o Símbolo - aqui insere-se a fotografia; Já a terceira tricotomia se refere à relação do signo para com seu interpretante final, como destaca: o signo Rema; o signo Dicente e o Argumento (PEIRCE, 2005; 2012).

Conforme já mencionado, a segunda tricotomia é compreendida pelas características do

²⁴Para maiores informações ver: PIERCE, C.S. Divisão do Signo. In: PEIRCE, C.S; *Semiótica*, São Paulo: Ed. Perspectivas, 2005, p. 48-61.

²⁵No idioma original: Signs are divisible by three trichotomies; 1 first, according as the sign in itself is a mere quality, is an actual existent, or is a general law; secondly, according as the relation of the sign to its object consists in the sign's having some character in itself, or in some existential relation to that object, or in its relation to an interpretant; thirdly, according as its Interpretant represents it as a sign of possibility or as a sign of fact or a sign of reason.

signo em relação a seu objeto que pode-se dividir em *ícone*, *índice* e *símbolo* que conforme Almeida (2009) foi a abordagem mais desenvolvida da Semiótica de Peirce, com exemplificação dos signos. Assim, o *ícone* é um signo que se refere ao objeto que denota características próprias que ele possui, ou seja, algo de semelhança; Dessa forma, “Um *ícone* é um signo que se refere ao objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios, caracteres que ele igualmente possui quer um objeto exista ou não. “[...] Já o *índice* é “[...] um signo que se refere ao objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por esse objeto.” E o *símbolo* é “[...] um signo que se refere ao objeto que denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de ideias gerais que opera no sentido de fazer com que o símbolo seja interpretado como se referindo àquele objeto [...]” (PEIRCE, 2005, p. 52).

Sob esta tricotomia, muitos pensadores desenvolveram análises, inclusive o próprio Peirce mencionou que a fotografia é num primeiro momento como constituída de signos icônicos e a posteriori como signos indiciais, portanto,

Fotografias, especialmente as fotografias instantâneas são muito instrutivas porque sabemos que eles são, em certos aspectos, exatamente como os objetos que representam. Mas essa semelhança é devida às fotografias serem produzidas sob circunstâncias que elas são fisicamente forçadas a corresponder ponto por ponto com a natureza. Neste aspecto, então elas pertencem à segunda classe de signos, aqueles por conexão física. (PEIRCE, 2005, p. 281).

Com essa afirmação e segundo essa análise, é reafirmado que “[...] a conexão entre a imagem fotográfica e o objeto fotografado é física, dinâmica existencial [...]” (SANTAELLA, 2005, p. 198). Esta compreensão fundamentada nas afirmações de Peirce proporcionou, no início da década 1970, o início de uma revisão de como poderia se interpretar o signo-índice, o qual difere-se do signo-icônico, amplamente disseminado pelas artes.

Como já mencionado, a fotografia desde a sua criação aguçou o caráter de contiguidade e de verossimilhança com a “realidade” não apenas uma semelhança.

Sob essas características, Picado (2020, p. 22) afirma que:

[...] os signos fotográficos não caracterizam simplesmente “índices”, mas uma classe definida como “sinsignos indexicais dicentes” no caso das imagens de “luminância direta”, como fotos solares ou de ressonância magnética, quando tomadas do ponto de vista de seu “*ground*” (da referência a uma qualidade pura, veículo potencial de significações), elas constituem uma propriedade reconhecível (uma pura qualidade como uma mancha ou uma luminosidade, portanto um “qualissigno”), por sua vez tomada na condição de ser causada por um outro objeto (a incidência solar direta, resultando num “índice”), e finalmente instituindo uma relação possível entre os dois fatos (uma proposição possível, ou “dicissigno”, pela qual a mancha fixada e a matriz luminosa se implicam, mediante processos de cogitação hipotética).

Além disso, Peirce (2005) exemplifica as características desses signos,

Um sinsigno dicente [...] é todo objeto da experiência direta na medida em que é um

signo, e como tal, propicia informação a respeito de seu objeto, isto ele só pode fazer por ser realmente afetado por seu objeto, de tal forma que é necessariamente um índice [...]. Um signo dessa espécie deve envolver um sinsigno icônico para corporificar a informação é um sinsigno indicial remático para indicar o objeto ao qual se refere a informação. Mas o modo de combinação, ou a sintaxe, destes dois também deve ser significativa (PEIRCE, 2005, p. 55)

A esse respeito, Santaella (2005) discorreu sobre essa relação entre o ícone e índice, e, para a autora (SANTAELLA, 2005) existe uma relação especial, especificamente no mundo das imagens visuais, que também inclui a fotografia, assim,

Mesmo no caso da fotografia e outras imagens genuinamente indiciais, há sempre um aspecto icônico fundamental que precisa ser esclarecido. Para isso tem-se que levar em consideração que o índice possui dois elementos: um deles serve como substituto para o objeto, o outro constitui um ícone que representa o próprio signo como qualidade do objeto. [...] Todo índice tem um ícone embutido, esse ícone, no entanto, não precisa necessariamente ser uma imagem do objeto. Ele pode ter características que são próprias dele, como é o caso da fumaça em nada similar à imagem do fogo (SANTAELLA, 2005, p. 199).

Em suma, uma imagem fotográfica só pode indicar algo visível porque possui propriedades icônicas, apresenta uma relação de semelhança com aquilo que se deseja indicar - o índice. *Á lume* disso, “[...] a imagem nos transmite informação sobre algo que está fora dela, nela estará dominando o aspecto existente indicial, dicente²⁸ [...]”.

Embora, “[...] quanto mais ambíguo ou abstrato for a referencialidade da imagem, mais ela estará se afastando do seu núcleo de secundidade (índice) para atingir os polos de primeiridade (ícone) e terceiridade (símbolo) [...]” (SANTAELLA, 2005, p. 201). Para Picado (2011, p. 174- 175)

[...] ícones e índices são manifestações das relações que se podem conceber entre um fundamento e seu objeto, conforme sejam interpretados, ora por sua contiguidade ou por sua semelhança/analogia: mais do que tipos de signos (que devem ser concebidos como mutuamente irredutíveis ou incompatíveis), essas categorias designam dimensões do sentido, que frequentemente se encontram combinadas, na ordem dos fenômenos de significação.

Sob esses postulados, Dubois (2012, p. 26-53) apresenta um panorama historiográfico a respeito da assimilação da fotografia em relação a seu referente, que o autor (DUBOIS, 2012) divide em três grandes movimentos epistemológicos: a fotografia como espelho do real, a fotografia como transformação do real e a fotografia como um traço do real. Dubois (2012) introduz o tema com a fotografia como espelho do real (discurso da mimese) que é atribuída a ela, um caráter de realismo, um “*analogon*”, e, a fotografia é concebida como espelho do mundo, um ícone; Já fotografia como transformação do real (o discurso do código e da desconstrução) está condicionada a ser analisada e interpretada conforme a cultura e a ideologias.

Questiona-se a abordagem anterior, da neutralidade e objetividade, e, a análise recai sob

uma perspectiva da desconstrução da *condição de espelho*, aqui compreendida como o símbolo, e por fim, a fotografia como traço de um real, (o discurso do índice e da referência) é um efeito do real, um sentimento de realidade incontornável, é o que está implícito no processo de produção da imagem fotográfica, não o seu resultado. Dessa maneira, a imagem indiciária tem um traço e a confirmação da existência do referente.

Signorini (2014) exemplifica as características da imagem fotografia, sob os efeitos do 'ato fotográfico' de Dubois, desse modo, segundo ao autor:

Se a imagem fotográfica *em si* (no momento do 'clique') é *índice*, pura conexão de fato, marca sem significado, esse significado pode, contudo, vir-lhe de fora, na relação concreta com a *situação* e com o ato que faz existir: o ato de escolha e enunciação pelo fotógrafo, ato de recepção e interpretação pelo espectador. A fotografia é antes de tudo *índice*, mas (não menos fundamentalmente) em segunda instância - ou seja, em nível *pragmático*, em relação às circunstâncias de produção e uso - pode se tornar semelhantes (*ícone*) e adquirir um significado convencional (*símbolo*) (SIGNORINI, 2014, p.88).

Desse modo, a fotografia é inseparável de toda enunciação e experiência de imagem e a isso relaciona-se o meio mecânico, ótico-químico que filosoficamente foi divulgado e chancelado pela ausência do homem no processo (SIGNORINI, 2014).

A isso associa-se o que Dubois (2012) irá mencionar como "princípio de distanciamento espacial" que evidencia uma diferença insuperável entre signo e o referente, pois, a fotografia produz um efeito de certeza e completude, embora o princípio da distância produza ao contrário, um efeito de 'vacilação', ou seja, causa um efeito constante na relação entre imagem e seu sujeito. Conforme o autor (DUBOIS, 2012), a fotografia é mais que um contato (índice), mas é um movimento em direção ao contato que relaciona-se ao espaço e tempo.

Nesse percurso analítico, Dubois (2012) infere uma relação de caráter estético para aura ao relacioná-la com a distância e a proximidade, causando uma tensão emotiva que causa um 'vai e vem' entre a imagem fotográfica e a realidade. Dessa maneira, "pulsão do ver" abre o coração realista e indicial da imagem a amplos espaços da imaginação (SIGNORINI, 2014). Outro pesquisador que desenvolveu um estudo sobre a fotografia foi Schaeffer (1996, p. 13-16), mais materialista que Dubois (2012), apresentou logo de início a tese do dispositivo fotográfico, sua gênese mecânica.

Para Schaeffer (1996), a diferença entre imagem fotográfica e as demais imagens, está na "[...] especificidade da imagem fotográfica que está ligada ao fato que ela é sempre o registro de um traço físico-químico [...]". Assim, "[...] a imagem fotográfica[...] é o efeito químico de uma causalidade física (eletromagnética) ou seja, um fluxo de fótons provenientes de um objeto (por emissão ou por reflexo) que atinge a superfície sensível [...]" (SCHAEFFER, 1996, 16). Nesse sentido, Schaeffer (1996) enfatiza o uso da materialidade do dispositivo fotográfico,

observando a partir do estatuto pragmático da imagem, assim, a

[...] imagem não será o dado originário da descrição, mas deverá ser destacada a partir de seus pressupostos técnicos. Por conseguinte, a análise deverá partir de uma definição da especificidade físico-química da produção da imagem, portanto, de seu estatuto de impressão. Assim procedendo, não pretendo, absolutamente, inovar: é uma visão metodológica que se encontra em numerosas obras, recentes ou não tão recentes, consagradas à fotografia. Mas, muitas vezes, trata-se de uma simples manobra tática tentando colocar a fotografia a salvo da pintura, pronta a reintroduzir pela porta dos fundos uma concepção da imagem que, nem por isso, deixa de derivar diretamente da estética pictórica, geralmente a estética naturalista. Em outras palavras, é raro que a noção de impressão tenha um papel decisivo na constituição da teoria da imagem fotográfica. Ora, parece-me indispensável utilizar efetivamente este *arché* da fotografia na descrição pragmática da imagem (SCHAEFFER, 1996, p. 14).

Ainda sob o desenvolvimento do seu raciocínio pragmático do dispositivo fotográfico, o autor (SCHAEFFER, 1996) é enfático na afirmação de que a fotografia "[...] diferencia-se da câmara obscura [...]" pois é compreendida como "[...] uma eventual imagem aérea e de uma projeção retiniana que o pintor vai executar seu desenho [...]". Nada disso se dá na fotografia, pois "[...] a produção da impressão em si é um processo que se dá de forma autônoma, não necessariamente intermediado pelo olhar humano." (SCHAEFFER, 1996, p. 21).

Sua teoria justifica-se pela inclusão do indício, como uma janela que se abre para a leitura do signo indiciário da fotografia, que se materializa pela relação de contiguidade ou confronto entre o que há entre a imagem fotográfica e o seu referente/objeto. Em outras palavras, afirma que:

Inversamente, se afirmo que a imagem fotográfica é um signo não convencional, isso não me obriga a sustentar sua perfeita transparência. Como a interpretação dos signos convencionais, a dos signos naturais só é possível no contexto de um certo saber. Além do conhecimento do mundo, é necessário ainda ter o conhecimento do *arché*: uma fotografia funciona como uma imagem indicial, contanto que se saiba que se trata de uma fotografia e o que esse fato implica. (SCHAEFFER, 1996, p. 38 grifo do autor).

Nesse sentido, a leitura de Schaeffer (1996) sobre o *arché* de uma fotografia é compreendida como uma impressão de uma imagem fotônica, que é representada pela imagem fotográfica, considerando que esta apresenta um traço visível do registro, expressado por uma técnica. Sendo assim:

É por sua relação com o objeto que a fotografia é da ordem indicial. Em sua relação, enfim, com o interpretante, ela funciona como dici-signo, isto é, como signo de existência real. Assim, em termos (um pouco) menos bárbaros: a imagem fotográfica é um índice não codificado que funciona como signo de existência. Por outro lado, Peirce não deixa de observar que, se a fotografia é um índice, não é porque o ícone – portanto a sua materialização – a revelaria como índice [...], mas porque dispomos de um conhecimento quanto ao funcionamento do dispositivo fotográfico, o que propus chamar de *arché*: a imagem torna-se um índice a partir do momento em que ‘se sabe que esta é o efeito de radiações provenientes do objeto’[*], graças, portanto, a um ‘conhecimento independente’ das modalidades de gênese da imagem (SCHAEFFER, 1996, p. 53).

O fundamento do estatuto da fotografia é a impressão evidenciada pelo registro, que é convertido em um registro visível, resultado de uma tecnologia mecânica que acaba por transformá-lo em um signo indiciário, que é a síntese dos elementos do referente (DUBOIS, 2012). Que é “[...] um traço de um corpo físico sobre outro corpo físico [...]”. Assim, “[...] a fotografia, este elemento intermediário nada mais do que o fluxo fotônico emitido ou refletido pelo impregnante [...]” (SCHAEFFER, 1996, p. 16). Acrescentado pelo autor em seguida, como fluxo fotônico agregado ao dispositivo constitui um canal de informação²⁶ (SCHAEFFER, 1996).

Desse modo, destaca-se o papel do receptor, conforme Schaeffer (1996), que caberia considerar a materialidade indicial da fotografia ligada a gênese da fotografia como marca física seja por códigos icônicos e as convenções culturais que intervêm na circulação social como representação visual (SIGNORINI, 2014).

Santaella e Nörth (1998, p. 197) afirmam que a dimensão semântica da imagem fotográfica reside no seu caráter indiciário, porque registra a conexão com o real ou critério semântico de correspondência aos fatos, pela qual “[...] podem substituir evidências jurídicas tão fortes como o testemunho ocular ou verbal [...]”, sob o “[...] ponto de vista legal, a verdade, no sentido de correspondência entre um significante e seu objeto referencial, pode, portanto, originar-se das imagens fotográficas.” Os autores apresentam o exemplo da fotografia do passaporte, que do ponto de vista legal, apresenta uma verdade de correspondência, ou seja, o significante e o seu objeto referencial (SANTAELLA; NÖRTH, 1998).

Com esse propósito, a fotografia enquanto documento, sob as abordagens da Semiótica no o ponto de vista de Schaeffer (1996) o signo fotográfico, como ato de registro e traço, não se limita a um tipo de fotografia, mas sim, a uma generalização. Além disso, podemos inferir que Schaeffer (1996) faz uma relação semântica entre mensagem e informação, ao mencionar canal da informação, que necessariamente acaba por vinculá-lo à ideia de registro, de traço que armazena uma informação.

Contudo, o trabalho de Schaeffer (1996) nos apresenta um aspecto indicial projetivo das imagens fotográficas como uma visão de representação visual, dessa maneira, contemporaneamente, a presença do *arché*, se torna mais perceptível, com a ampla difusão da imagem fotográfica produzida em formato digital. Pois, de fato, em geral a identificação da

²⁶ Para maiores informações sobre esse tema ver: teoria matemática da comunicação SHANNON e WEAVER (1975).

imagem como marca é aceita como dado evidente, porque no contexto da recepção é tal que nem sequer nos passa pela cabeça a dúvida de que possa se tratar de uma fotografia, mas sim de um ícone que imita a fotográfica, conforme Schaeffer (1996).

A isso associam-se os paradigmas da fotografia: pré-fotográfico, fotográfico e pós-fotográfico, conforme já apresentado por Santaella e Nöth (1998). Lembrando que todos esses paradigmas podem conviver e coexistir, modificando a transformação dos meios de produção dessa imagem fotográfica, focalizamos na pós-fotografia.

Segundo Fontcuberta (2016, p. 7) “[...] a pós-fotografia refere-se à fotografia que flui no espaço híbrido da sociabilidade digital e que é uma consequência da superabundância visual [...]”. Pois “O suporte das imagens sintéticas não é mais o matérico como na produção artesanal, nem físico-químico e marquiníó como na morfogênese ótica, mas resulta do casamento entre um computador e uma tela de vídeo, mediados ambos por uma série de operações abstratas [...]” (SANTAELLA; NÖTH, 1998, p. 166). Virilio (1994) vai afirmar ser “[...] nada mais do que uma série de impulsos codificados dos quais não podemos nem mesmo imaginar a configuração, uma vez que, nesta ‘automação da percepção’ o retorna-imagem não é mais observado [...]” (VIRILIO, 1994, p. 103).

Mas, voltando à discussão apresentada no fotográfico com essa virada digital, Dubois (2017) apresenta desafios pertinentes que envolvem a questão do referente, que desde de Bazin e Barthes se instaurou como a noema da fotografia, dessa maneira,

[...] fica claro que o digital ameaça diretamente essa ligação entre a imagem e seu “referente real”. Ele vem cortar a ligação “visceral” da imagem com o mundo. A imagem digital não é mais, como a imagem fotoquímica (analógica), “a emanção” do mundo; ela não é mais “gerada” por ele, ela não se beneficia de uma “transferência de realidade” (para retomarmos a expressão de André Bazin), da coisa para a sua representação. E, assim, tudo muda, tudo oscila e tem de ser reconsiderado (DUBOIS, 2017, p. 42)

Ao questionar a nova maneira de capturar as imagens fotográficas, Dubois (2017, p. 44) questiona uma das principais correntes de pensamento da Teoria da Fotografia, seu caráter indicial. Ademais, procura aproximar as novas tendências das abordagens do fotográfico, seja pela corrente filosófica ou pela abordagem mais social. O autor questiona a relativização do antigo discurso ontológico sobre a fotografia como um traço do real, que permite colocar fim “[...] à transcendência da gênese na constituição de uma identidade do médium [...]” nada mais que um processo técnico que não pode mais representar a captura da realidade, e não pode mais corresponder a uma realidade - assim surgiria uma imagem inventada ou imagem ficção.

A atribuição do índice da tecnologia argêntica manteve o entendimento do real

capturado, por meio do contato físico com o referente, que é posto em questionamento pela fotografia digital que agora operacionaliza pela simulação e tradução da luz, assim a ‘verdade’ que existia não é uma inquirição. Assim, estabelece-se um modo contemporâneo visual, a imaterialidade e a transmissão das imagens fotográficas; sua profusão e disponibilidade; e sua contribuição decisiva para a transmissão do conhecimento e da comunicação (FONTCUBERTA, 2016).

A esse respeito, a fotografia digital, em termos do dispositivo instaurou a “[...] insígnia digital indiferenciada da reprodução e da transmissão dos “sinais” da informação.” (DUBOIS, 2012, p. 41). Fatorelli (2017) afirma que o desafio para os pensadores do novo ‘fotográfico’ está na articulação entre a fotografia tradicional e a fotografia digital, pois

[...] nas produções fotográficas pós-modernas e recorrentes na morfogênese da imagem digital, que estabelece um curto-circuito no cerne da suposição ontológica que avaliza as premissas associadas ao ideal de representação pura e direta, supostamente sancionada pela gênese automática do processo. Associada ao tempo complexo, a imagem fixa exhibe seu status múltiplo, além de estabelecer uma relação problemática com o tempo presente e com o referente imediato (FATORELLI, 2017, p. 65).

Ainda, sob esses efeitos, o dispositivo digital simula o dispositivo analógico (a caixa preta de Flusser, 1985), pois desde a sua criação meados da década de 1950, procurou incorporar as particulares da codificação dos princípios materiais e imateriais da cultura visual analógica - ou seja um simulacro tecnológico, a isso, associa-se em específico a fotografia, “[...] a dependência aos sinais de luz no momento do registro da imagem, realizada na presença do mundo físico, a fotografia digital incorpora as fabulações relacionadas ao modo de inscrição indicial.” (FATORELLI, 2017, p. 66).

Sob esta abordagem, Tom Gunning (2016) apresenta seu questionamento acerca da associação entre a verdade estar associada às características do índice que a fotografia representa. O autor é taxativo e contrário à ideia que o índice relacionado a fotografia esteja inteiramente obrigado pelo contato físico da luz com a emulsão fotográfica analógica. Em sua abordagem a codificação numérica que é a base das imagens fotográficas digitais também são ‘registradas’ pela presença da luz no sensor fotográfico é esse registro viabiliza a relação indexical. Um índice não necessita assemelhar-se à coisa que representa. Indexicalidade não pode ser confundida com iconicidade, são dois signos diferentes (GUNNING, 2016).

Visto que as características icônicas, acentuam as abordagens de reconhecimento e acuidade visual do objeto que é representado pela imagem fotográfica - semelhanças, que não são de natureza indexical. As fotografias digitais, podem manter uma relação com referente, porém não revelam mais a ‘aparência’ dos objetivos representados, se a necessidade das

tecnologias.

Uma questão apresenta por Dubois (2017) ao afirmar as imagem de ficção, é de certo modo respondida por Gunning (2016) ao enunciar a imagem digital é mais sutil a vontade do criador, esta imagem é menos dependente do seu referente - ocorre uma liberdade que é oferecida pela tecnologia, a possibilidade de manipulação da imagem que com o advento da tecnologia fotográfica digital possibilitou, embora, conforme apontou Corrêa (2019) essa autonomia de criação se aproximou da condição da pintura, onde os artistas podem alterar a forma, a textura e cor, ou seja, pode ocorrer a criação de uma imagem sem a condição de um referente, embora o criador da imagem tenha a preferência de transformar as fotografias digitais com a gênese de camadas indexicais - ou seja, um referente.

Essa questão do real ou não real, sobre o processo fotográfico é antigo, desde os primeiros daguerreótipos, mas, a fotografia analógica foi objeto de múltiplas manipulações, retoques, filtros, entre outros; A grande diferença é que tecnologia digital permitiu que essas manipulações ocorressem de modo quase que instantaneamente, assim

[...] o valor atribuído à fidelidade visual da fotografia, fundado na sua combinação de indexicalidade e iconicidade, constitui a base para uma reivindicação de verdade que pode ser feita em discursos diversos, seja legal [...], ou menos formal e interpessoal. [...] Mas enquanto esse sentido de fidelidade visual existir, haverá sempre um movimento no sentido de falsificá-lo. A verdade implica a possibilidade da mentira e vice versa (GUNNING, 2016, p.101)

Portanto, a fotografia digital apresenta o múltiplo e complexo de significações em uma via de acesso ao mundo, “[...] as fotografias são mais que apenas imagens. Ou, então, elas são imagens especiais, imagens cujo testemunho visual nos convida a um modo de observação singular, a fazer outras perguntas e a formular outros pensamentos [...]” (GUNNING, 2016, p.109).

Nesse sentido, para compreender esse engodo, seria necessário revistar e desenvolver a teoria da imagem ficção e contraste com a imagem-traço, conforme proposto de Dubois (2017), contudo, nesta seção apresentamos um panorama amplo e geral sob o que pode-se inferir sobre a verdade do ‘fotográfico’.

Se pensarmos sob o recorte da fotografia como documento, ou seja, o suporte mais a informação, a imagem fotográfica é portadora de informação que apresenta os signos conforme o registro, porém, ela não é o “referente em si” mas sim, a representação desse “referente”. Além disso, as fotografias parecem ser o protótipo de mensagens visuais que são verdadeiras, porque preenchem o critério semântico da correspondência aos fatos (SANTAELLA; NÖRTH, 1998, 197).

Nesse sentido, a ação de registrar origina de uma vontade e na fotografia, evidencia-se

ainda mais com a ‘democratização’ da fotografia em 1888, com o surgimento da Câmera fotográfica da Kodak, consoante da ação registrar uma imagem fotográfica, que é intencional e circunstancial, pois a fotografia foi subentendida como documento, que tem por objetivação “[...] uma representação, um signo, isto é, uma abstração temporária e circunstancial do objeto natural [...] constituído de essência (forma/conteúdo intelectual), selecionado do universo social para testemunhar uma ação cultural.” (DODEBEI, 1997, p. 175).

Embora, seja sabido desde o início da história da fotografia que as manipulações estão presentes, utilizando-se de diversas formas, no que diz respeito a seu índice (referente) que pode desaparecer ou surgir pela montagem do objeto para ‘fazer’ uma cena, concordamos com Bennett (1974 apud SANTAELLA; NÖRTH, 1998, p. 201) ao concluir que “As imagens não são por si sós verdadeiras ou falsas, mas somente partes das coisas que podem ser verdadeiras ou falsas.” Em suma, o caráter ontológico da imagem fotográfica deriva da efetivação da captura e impressão que é materializada pelo registro do traço fluxo fotônico, e, as informações visuais que fazem parte de uma rede variável de múltiplas combinações de expressão e de comunicação social.

A respeito dessas conexões, a fotografia adentrou no ambiente de arquivo, pelos trilhos do registro mecânico, e a posteriori pela inserção social das tecnologias digitais fotográfica, a essência da fotografia, pelo traço produzido pela ação mecânica e química no material fotossensível, e hoje pela energia, “[...] trazendo a certeza sobre uma verdade manifestada” (MANINI, 2008, p. 124).

Esta afirmação gerou e ainda cria problemas em torno da suposta objetividade da imagem fotográfica. Portanto, é necessário especificar a todo momento, que tipo de mensagem a fotografia obtém, certamente, a fotografia é documento objeto de estudo da Arquivologia e Ciência da Informação.

5 LINGUAGEM FOTOGRÁFICA

[...] é muito frequente que uma fotografia desperte nossa atenção, ou até nos emocione, enquanto que uma outra, da mesma cena, não chegue nem a reter nosso olhar. O que faz a diferença entre essas duas situações é apenas e tão-somente a boa utilização da linguagem fotográfica (GURAN, 2012, p. 78).

Ao iniciar, mencionamos que o campo do conhecimento que tem por estudo a linguagem visual, linguagem e fotografia, estão associadas a grande área da comunicação, semiótica, design e informação. A esse respeito, procuramos apresentar como a linguagem fotográfica é constituída e o seu objetivo na construção desse documento - a fotografia.

Antes, cabe expor a definição limítrofe de fotografia, conforme o dicionário de comunicação (2014) além da definição escrever com luz, a fotografia é definida como “[...] processo pelo qual uma imagem é registrada em uma câmera escura contendo uma superfície sensível à luz, seja por meio de processo químico atuando em filme fotográfico ou de processo eletrônico atuando no sensor das câmeras digitais.” (DICIO..., 2014, p. 267).

Além disso, “[...] a fotografia supera a simples visão histórica de um invento que registra a luz, para se tornar um aparelho social de produção e reprodução de linguagens [...]” (SHIMODA, 2009, p. 12).

Sob a mesma problematização, Bauret (2006, p.10) conclui que a fotografia não é uma mera produção de imagens ingênuas, mecânicas ou casuais, mas sim, uma “[...] linguagem relativamente estruturada nas suas formas e significados [...]” é pela sua trajetória histórica foi progressivamente enriquecida.

Nesse sentido, é impossível não relacionar esse processo histórico a reprodutibilidade técnica, massificação dos produtos culturais que inclui a fotografia, embora, no cerne de qualquer mediação esteja a linguagem, pois, mesmo que ela se apresente de maneira mental, estará sempre materializada (SANTAELLA, 2007). Assim, limitar a fotografia a uma técnica de registro, nega-se sua completude, pois,

Enquanto a técnica é um saber fazer, cujo a natureza intelectual se caracteriza por habilidades introjetadas por um indivíduo, a tecnologia inclui a técnica, mas avança além dela. Há tecnologias onde quer que um dispositivo, aparelho ou máquina for capaz de encarnar, fora do corpo humano, um saber técnico, um conhecimento científico acerca de habilidade técnicas específicas (SANTAELLA, 2007, p. 359).

Nesse sentido, a fotografia é uma tecnologia que deve ser compreendida como resultado do desenvolvimento do conhecimento científico, porque foi criada e produzida pela imaginação e pelas ciências (SHIMODA, 2009). Contudo, decifrar esse conhecimento possibilita conhecer ou inferir a visão do produtor, sua ideologia. A esse respeito Flusser menciona a limitação do aparelho:

As imagens técnicas pretendem que produzem cenas ponto por ponto. Que não passam de superfícies sobre as quais as cenas significadas por elas deixaram seus traços ponto a ponto. As imagens técnicas escondem e ocultam o cálculo (e, em consequência, a codificação) que se processou no interior dos aparelhos que as produziram (FLUSSER, 2008, p. 32).

Flusser (1985, 2008) apresenta sua crítica aos processos de criação das imagens técnicas, a fotografia - com a abordagem sobre o aparelho que é constituído de uma linguagem, ideologia e poder. Embora ele não mencione especificamente linguagem fotográfica em sua narrativa, deixa claro, o quão complexo é o processo de recepção e o comportamento que essa imagem provoca devido a cena representada. Porém, apresenta o quanto o criador pode interferir neste processo e extrapolar seus limites.

A fotografia nos apresenta um código visual ‘novo’ “[...] as fotos modificam e ampliam nossas ideias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar.” Além disso, constituem uma gramática e mais importante ainda, uma ética do ver (SONTAG, 2004, p. 13). Aliás, com a “[...] fotografia, criar não é mais fabricar, mas, escolher, ou melhor, enquadrar. Aí, dessa maneira, as modalidades da escolha estética estão redefinidas [...]” (ROUILLE, 2008, p. 296).

Portanto, como linguagem, “[...] a fotografia deve ser apreendida como comunicação que utiliza superfícies codificadas para transmitir discursos que visam o convencimento social, como base em um ponto de vista.” (SHIMODA, 2009, p. 14).

Após o advento da fotografia, a partir da segunda metade do século XX, iniciaram os estudos a respeito da ideologia tendo como objeto a fotografia, e tal fato possibilitou incluí-la no bojo do espaço da subjetividade, neste caso, estudiosos se propõem a pensar “[...] a linguagem fotográfica, nesse contexto, objetiva a realização de um complexo jogo, que visa à possibilidade de construirmos uma comunicação global.” (SHIMODA, 2009, p. 15). Porém, concordamos com Ivan Lima (1988), fotógrafo e teórico de fotografia que discorda desta pretensa comunicação da imagem fotográfica ao afirmar que: “É um grave erro achar que a linguagem da fotografia é universal.” (LIMA, 1988, p. 19).

Se pensarmos nesta possibilidade de comunicação global, talvez seja um objetivo realizado a longo prazo, pois salienta-se que na *práxis* fotográficas, muitos fotógrafos acabam por se especializar e outros apenas pela experiência vão adquirindo conhecimento sobre tal ação. Em ambas as situações são recorrentes as preocupações com as questões da prática relacionada ao equipamento fotográfico, a esse respeito Flusser (1985) já postulou que o homem não deve ser refém desse aparelho, mas sim, tem o dever de dominá-lo.

Reafirmando esse papel, "A reflexão sobre o fazer fotográfico, porém, é mais rara,

porque depende de matéria-prima advinda da experiência do fotógrafo, que, por natureza, é geralmente pouco propenso ao discurso escrito.” (GURAN, 2002, p. 9).

O ato fotográfico admite que o fotógrafo precisa definir parâmetros mínimos pensando nesta cisão do tempo e espaço que é resumida naquele instante pela exposição fotosensível ou do sensor que gerará o produto fotográfico com a estética, ideologia, suporte e informação. Lembrando Dubois (2012, p. 40) “A caixa preta fotográfica não é um agente reprodutor neutro, mas uma máquina de efeitos deliberados. Ao mesmo modo que a língua, é um problema de convenção e um instrumento de análise e interpretação do real.”. Contudo, Sontag (2004) critica a ausência de pesquisa em torno do tema, ao afirmar que

A linguagem em que, em geral, se avaliam fotos é extremamente pobre. Às vezes, é parasitária em relação ao vocabulário da pintura: composição, luz etc. Mais frequentemente, consiste nos tipos mais vagos de julgamento, como quando se elogiam fotos por serem sutis, interessantes, fortes, complexas, simples ou – uma das favoritas – enganosamente simples. O motivo por que a linguagem é pobre não é acidental: trata-se da ausência de uma rica tradição de crítica fotográfica. Isso é algo inerente à fotografia, sempre que é vista como arte. A fotografia propõe um processo de imaginação e um apelo ao gosto totalmente distintos daqueles que a pintura propõe (ao menos como é concebida tradicionalmente) (SONTAG, 2004, p. 154).

No argumento da autora, observa-se que as discussões sobre uma linguagem fotográfica e a crítica da produção fotográfica são incipientes, levando em consideração a produção cinematográfica, que foi criada posteriormente à fotografia.

O livro de Sontag foi publicado na década 1970, porém, a crítica ainda é latente. Ainda mais com o advento da fotografia digital que estabeleceu um método baseado na unidade de *pixel*, para o processamento desta mensagem fotográfica. Que a *grosso modo*, permitiu alterar “a dinâmica do processo de produção, distribuição e consumo de imagem fotográfica.” (SHIMODA, 2009, p. 66). Ou seja, abre-se uma nova perspectiva de produção, transmissão e consumo da imagem fotográfica. Embora, suas bases de construção estejam ainda na constituição da linguagem fotográfica.

Para fundamentar este capítulo temos por base as obras teóricas de Lima (1988), Guran (2002), Sousa (2002) e Präkel (2012). Nestas obras os autores mencionados compreendem a linguagem fotográfica como ferramenta de comunicação (emissor, canal - mensagem- receptor) em outras palavras, estarão sempre a disposição de um determinado objetivo (JUCHEM, 2018).

Nesse sentido, estabelecemos esta predisposição para uma atividade administrativa institucionalizada.

5.1 O QUE SE ESCREVE SOBRE LINGUAGEM FOTOGRÁFICA

Como já mencionado, as pesquisas desenvolvidas sobre o tema são pontuais, não sendo em linhas gerais um *mainstream* da pesquisa sobre fotografia. Desse modo, a fotografia consiste “[...] como qualquer outra atividade criadora, tem que responder a duas questões básicas que definem o conteúdo e a forma de sua produção: o que fazer e como fazer.” (GURAN, 2002, p. 10). Na citação, o autor apresenta uma situação recorrente na produção do fotojornalismo, sua área de atuação profissional, ao pensar na maneira de fotografar do fotógrafo que deve ter a primazia da maior eficiência na transmissão da informação (*Idem*, 2002).

Por sua vez, Lima (1988) alude sobre a ausência de pesquisas sobre o tema, e deixando claro que “[...] alguns profissionais que trabalham com comunicação em nosso país detêm conhecimento limitado sobre as características e sobre a linguagem dos meios visuais [...]” (*Idem*, 1988, p. 13). Além disso, em sua obra procura aprofundar a relação entre linguagem fotográfica e raciocínio sobre a sua recepção. Nestes termos, afirma que “O emissor se utiliza de uma linguagem fotográfica para se exprimir e o receptor faz uma leitura e uma interpretação da imagem produzida pela fotografia.” Para o autor (LIMA, 1988), a leitura realizada da imagem fotográfica é ‘apreendida’ e interpretada por uma pessoa que depende do saber cultural para poder interpretá-la, por isso, a importância da “ênfase da leitura de fotografias, deixando outros indicativos da interpretação insinuados e ressaltados.” (LIMA, 1988, p. 21).

Lima (1988) recorre à psicologia *Gestalt* para descrever os aspectos visuais implícitos e explícitos na composição fotográfica, e nesta perspectiva são apresentadas as estruturas da imagem fotográfica pela geometria (estática e simétrica) e pela perceptual (dinâmica, particularizada e orgânica). Acresça-se que Lima (1988) também se refere à relação de forma e conteúdo de maneira a organizar seu raciocínio metodológico. Destaca os elementos da composição: a simetria, equilíbrios visuais, centralização e descentralização, e propõe uma hierarquia entre esses elementos visuais (vivos, móveis e fixos); Além da divisão áurea (proporções harmônicas), formato e os elementos básicos: ponto, linhas, planos e contraste.

Na sua obra é explicitado que esses elementos estão inseridos na prática fotográfica. Tais elementos fazem referência à pintura, conforme já apresentado na linguagem visual. Justifica-se neste turno, a crítica que Sontag (2004) fez ao comentar a aproximação da fotografia com a arte e a ausência de critérios específicos de análise crítica da linguagem fotográfica.

Uma outra obra que procurou tangenciar a linguagem fotográfica foi a de Guran (2002) que teve sua obra iniciada em 1991 com dissertação de mestrado defendida no programa de pós-graduação em comunicação, pela Universidade Federal de Brasília (UnB).

Guran (2002) apresenta a linguagem fotográfica sob os pensares da *práxis*. E elenca que trata-se de um olhar da criação da fotografia pelo seu agente criador, a qual é constituída por elementos técnicos, tais como: fotografia preto e branco, e, colorida; composição; enquadramento; luz; foco, diafragma e velocidade; objetivas, filme (lembrando que a publicação de 2002 do autor mencionado, é derivada da dissertação de 1991 (por isso a menção a filme fotográfico); revelação e reprodução (cópia) e por elemento não técnico - o momento, o instante (GURAN, 2002).

Ainda na afirmação de Guran (1991, p. 19) sobre a composição, este afirma que “[...] é resultado da harmonização de diversos fatores de ordem técnica e de conteúdo, constituindo, na essência, o pleno exercício da linguagem fotográfica [...]”, com o objetivo de “[...] destacar o essencial [...]”. Igualmente apresenta o processo de ampliação como integrante da linguagem fotográfica, lembrando que atualmente podemos incluir nesta discussão as edições realizadas por *softwares em fotografia digitais*.

É evidente que se trata de uma linguagem e de um processo de criação extremamente complexos, razão pela qual é enorme a distância que separa o ato de operar um equipamento fotográfico – sobretudo quando se trata das modernas câmeras automatizadas, de operação muito fácil – da utilização maximizada desta técnica por quem domine a linguagem fotográfica. Pelo menos tão grande quanto a distância existente entre a expressão de um sentimento por quem saiba apenas falar e esse mesmo sentimento expresso por um poeta (GURAN, 2002, p. 16).

Mesmo com todos esses parâmetros, existiriam etapas posteriores ao registro do fotógrafo que também interferem no conteúdo da imagem fotográfica, além das etapas mencionadas anteriormente. Propõe-se um “[...] inventário dos instrumentos de construção da linguagem [...]” e detalhando cada elemento identificado a partir de explicações técnicas sobre seus respectivos usos, eventualmente comentando resultados visuais referentes às escolhas do fotógrafo (JUCHEM, 2018, p. 63).

Ainda na seara do fotojornalismo, Sousa (2002) apresenta a trajetória da prática profissional ao abordar esse gênero como suas práticas profissionais. Não foge aos autores já citados, e, inicia a discussão sobre os tipos de câmeras fotográficas, lentes, as objetivas, ajustes técnicos e acessórios específicos da atuação do fotojornalismo. A respeito da linguagem fotográfica, exemplifica alguns detalhes para “dar sentido” à mensagem fotojornalística que são nomeados pelo autor como específicos da linguagem fotográfica.

Segundo Sousa (2002, p. 65),

Antes de vermos, em pormenor, alguns elementos que contribuem para dar sentido à mensagem fotojornalística, é relevante enfatizar a ideia de que toda a regra de expressão no jornalismo fotográfico pode ser violada quando a intenção é clarificar a mensagem. Mas antes de se violarem as regras é preciso conhecê-las (SOUSA, 2002, p. 65).

Um ponto importante mencionado pelo referido autor (SOUSA, 2002) é a afirmação de conhecer as regras, voltando a relação com Flusser (1985) pela lógica do aparelho. Desse modo, apresenta os elementos específicos da linguagem fotográfica (SOUSA, 2002, p. 65-88):

- Texto que segundo o autor não existe fotojornalismo sem texto (chamar a atenção);
- Enquadramento que “[...] corresponde ao espaço da realidade visível representado na fotografia”;
- Os Planos, ou seja, “[...] a fotografia é uma unidade de significação precisamente porque se consubstancia num plano [...]”, entre os planos mencionados estão os: Planosgerais; Planos de conjunto: Plano médio; Grande plano; Plano normal; Plano picado; Plano contrapicado;
- Composição que consiste “[...] transmissão de uma ideia ou de uma sensação [...]” além de ser “[...] a forma mais comum de compor uma fotografia é colocar o motivo no centro [...]” o foco da atenção da imagem; relações figura-fundo; equilíbrio e desequilíbrio; “De alguma forma, a composição é instintiva. ”
- Elementos morfológicos (grão, massa ou mancha, pontos, linhas, textura, padrão, cor e configuração);
- Profundidade de campo, movimento, iluminação;
- Lei do agrupamento inclui *Gestalt*;
- Semelhança e contraste de conteúdos;
- Relação espaço-tempo;
- Processos de conotação fotográfica barthesianos que o autor inclui: Truncagem consistena introdução, modificação ou supressão de elementos numa fotografia; Pose, elementos passíveis de outorga determinados sentidos à imagem fotográfica, pois favorecem a construção e a reformulação de ideias sobre as pessoas fotograficamente representadas; Objetos, Fotogenia a própria fotografia pode ser “embelezada” pelas técnicas de impressão e de processamento; Esteticismo, processo de conotação que consiste na exploração estética da fotografia ao ponto de ela se assemelha à pintura. Sintaxe, isto é, à disposição orientada e significativa das fotografias.
- Distância e sinalização

Ainda apresenta um ponto de vista estrutural, mecânico por essência, além de apresentar as relações de causa e efeito de todo o processo. Detalha a linguagem fotográfica sob a potencialidade de estruturar a imagem fotográfica (SOUSA, 2002).

A menção ao elemento texto, no âmbito do fotojornalismo, a imagem pode se relacionar com textos de diversas maneiras para chamar a atenção à fotografia, complementar informativamente, ancorar o significado, conotar um significado. Em conformidade com “[...] a relação entre a imagem e seu contexto verbal é íntima e variada, a imagem pode ilustrar um texto verbal ou o texto pode esclarecer a imagem na forma de um comentário [...]” (SANTAELLA; NÖTH, 1998, p. 53). Ou seja, profícuas possibilidades de interação.

Contudo, evidencia-se que imagem fotográfica não pode ser suficientemente ‘só’, ademais, é sensível a linguagem fotográfica apresentar aspectos limitadores que estão inseridos em elementos básicos constitutivos. A esse respeito, Präkel (2012) afirma que para compreender o fenômeno fotográfico é fundamental compreender os elementos da composição:

[...] o que é fotografia? O melhor caminho para compreender a fotografia é entendê-la como uma linguagem com vocabulário e gramática próprios. [...] O modo como as “palavras” funcionam juntas para proporcionar descrições compreensíveis e significativas pertence ao âmbito da composição. Para que não seja mera combinação de palavras, a linguagem deve dizer respeito a alguma coisa. Você pode escrever uma frase gramaticalmente correta, mas que não tenha sentido: “As alcaçofras evitam cães cáusticos”. Da mesma maneira, é possível compor imagens que não signifiquem nada. O que dá sentido à fotografia e a provê de mensagem é a intenção do fotógrafo²⁷ (PRÄKEL, 2012, p. 31, tradução nossa).

Os elementos apresentados por Präkel (2012) são: o enquadramento, do tridimensional para duas dimensões; do dinâmico para estático; o foco; profundidade de campo; abertura da lente; e por fim, cores ou preto e branco. O autor (PRÄKEL, 2012) utiliza-se da estratégia de exemplificação da linguagem verbal para justificar sua estrutura basilar de raciocínio. Esta abordagem se aproxima da que foi apresentada por Guran (1992, 2002). Entretanto, a composição não é só conteúdo geométrico, uma imagem fotográfica deve incluir o conteúdo dentro do enquadramento, ali se encontra o sentido, a mensagem, o vocabulário, a gramática. Um exemplo apresentado em sua obra surge em maneira de pergunta: quando você apresenta uma fotografia para seus amigos, eles entendem a mensagem? Pense todas as vezes que esse

²⁷ Do original: So what is photography? The best way to understand photography is as a language with its own vocabulary and grammar. [...] How these ‘words’ work together to give understandable and meaningful descriptions is the realm of composition. In order not to be just a jumble of words, language has to be about something. You can write a grammatically correct sentence that has no meaning: ‘artichokes bypass caustic dogs’. Similarly, you can compose imagery that has no meaning. What puts meaning and message into a photograph is the photographer’s intent. (PRÄKEL, 2012, p. 31).

seu amigo apresentou fotografias, ele teve que explicar? (PRÄKEL,2012).

Se você tiver respostas positivas sobre estas perguntas, a composição não funcionou, por via de dúvidas, é sabido que essa afirmação pode ser confrontada com outras abordagens como: receptor da imagem (aspectos culturais e sociais), local, contexto, etc., contudo, para a linguagem fotográfica, é um incremento *sui generis*. Isso significa que para criar imagens, você precisa ser capaz de lê-las. Segundo o argumento do autor,

Composição significa o modo como colocamos tudo junto. Quando a referência é um texto, fala-se naturalmente em composição. Ao falar de composição fotográfica, as pessoas naturalmente mencionam a disposição geométrica precisa dos elementos dentro do enquadramento, e poucas vezes se referem ao conteúdo da imagem. É como falar de uma história e discutir sua gramática e vocabulário, mas sem mencionar a trama nem os personagens. Você tem que olhar para trás, onde a fotografia começa. Tudo começa com a intenção do fotógrafo. Uma forte fotografia começa com uma seleção de assunto para uma razão. Em seguida, vem o ponto de vista e técnicas considerações fotográficas, seguidas das considerações 'linguísticas' da imagem, que transmitem seu significado em uma linguagem clara e precisa para o visualizador. Composição é o processo que coloca todos esses juntos para criar um todo visual coerente (PRÄKEL, 2012, p. 33 tradução nossa)²⁸.

A tese defendida por Präkel (2012) é de que é preciso ter uma alfabetização visual com fluência na linguagem da imagem fotográfica, semelhante à fluência em qualquer língua falada, você tem que usar o idioma regularmente para se tornar competente e confiante na sua utilização. Portanto, não adianta querermos ter um olhar crítico sobre uma produção fotográfica, se não tivermos o mínimo de conhecimento sobre como esta fotografia se constitui. A respeito, Präkel (2010, p. 56) apresenta os elementos que constituem a linguagem:

- *Blur* (Desfoque) movimento resulta no movimento da câmera ou do assunto;
- *Colour cast* (Elenco de cor) mudanças das cores;
- *Contrast/gamma* (Contraste);
- *Depth of field* (Profundidade de campo) Profundidade das mudanças no campo com abertura de lente, formato e distância de foco;
- *Exposure* (Exposição) quantidade total de luz permitido cair no filme ou no sensor na câmera; o ato de tomar uma fotografia;

²⁸ Do original: **Composition** is how we put it all together. Talking about composition when the subject is a written essay, people naturally mention what the essay is about. It is an odd observation that most people will talk about photographic composition and discuss the precise geometric placements of elements within the frame, but rarely talk about the content of the picture itself. It is rather like discussing a story, talking about the grammar and vocabulary, but never getting down to the characters and plot. You have to look back where the photograph starts. It starts with the photographer's intent. A strong photograph starts with a selection of subject for a reason. Then comes the viewpoint and technical photographic considerations, followed by the 'linguistic' considerations of the image, which convey its meaning in a clear and precise language to the viewer. Composition is the process that puts all these together to create a coherent visual whole (PRÄKEL, 2010, p. 33).

- *Focus (Foco)*;
- *Format/aspect ratio* (Formato/proporção) fotografia: formato médio (MF), grande formato (LF) e miniatura formato;
- HDR (*High Dynamic Range imagery*) uma técnica usada para superar a dinâmica limitada gama de sistemas de câmeras para criar imagens que correspondem mais de perto percepção humana das sombras e destaques;
- *Lenses* (Lentes) as lentes são comumente descritas por seu ângulo de visão, que se relaciona com seu comprimento focal;
- *Negative/positive* (Negativo / positivo);
- *Perspective and viewpoint* O ponto de vista é o único ponto tridimensional;
- Espaço onde a câmera é colocada, o que determina essa perspectiva;
- *Plane of focus* Plano de foco - plano imaginário que corta o assunto onde a lente está focada;
- *Sharpness* (Nitidez) - termo subjetivo combinando as idéias de resolução e acutância. Resolução é como muitos detalhes ou informações lá está em uma imagem enquanto a acutância é como corretamente as bordas são manuseadas;
- *Speed* (Velocidade);
- *Stops* (Parar) uma redução para metade ou o dobro de luz que pode estar relacionada à abertura, velocidade do obturador, luminância (luz de uma lâmpada de estúdio) ou mesmo sensibilidade. ``Parar" é a linguagem da fotografia;
- *Tonality* (Tonalidade) - qualidade tonal, relativos à gama de tons usado em uma imagem;
- *View camera* ('olhar' a câmera);
- *Warm/cool* (Quente / frio) - mudanças na cor temperatura longe do neutro branco luz do dia.

Todavia, enfatiza que não existe linguagem fotográfica sem os elementos formais da composição, sendo eles: tonalidade, qualidade da luz, espaço, textura, cor, ponto de vista e perspectiva, seleção e composição, controles da câmera (obturador e diafragma) e iluminação (PRÄKEL, 2012). Percebe-se a compatibilização com Guran (1992, 2002) ao afirmar que a composição é um elemento de linguagem fotográfica que inclui os demais: enquadramento, luz, foco, lentes objetivas, momento do *click*, filmes e cor ou PB.

Mario Spallanzani (2010) defende que a linguagem fotográfica está no campo das artes plásticas e procura apresentar as especificidades e possibilidades da linguagem fotográfica ao

propor uma abordagem sistêmica. Embora sua análise recaia sobre as abordagens apresentadas por Lima (1988) sobre a teoria *Gestalt*, utiliza-se da linguagem da forma e de Guran (1991, 2002) sobre os aparatos técnicos da produção da prática fotográfica.

Ademais, esclarece a diferença entre a linguagem fotográfica e as linguagens pictóricas, a qual também já foi abordada por Sontag (2004). Para Spallanzani (2010, p. 86-87):

A forma de captar a imagem é decisiva nas diferenças da linguagem fotográfica em relação às linguagens pictóricas. Aderindo, por um lado, ao que podemos considerar restrições: condiciona o grau de liberdade com que podem agir fotógrafos na estruturação formal de seus trabalhos. Refine as configurações de repertórios icônicos, concentrando-se em imagens especificamente análogas a seus referentes naturais e suas manipulações de acordo com distorções topológicas limitadas. E minimiza os sinais dos gestos envolvidos na formação do local de construção³². (SPALLANZANI, 2010, p.86-87 tradução nossa)²⁹

A relação apresentada por Spallanzani (2010) relaciona-se com o conceito de reprodutibilidade técnica apresentado por Benjamin (1996) e também com o conceito de linguagem de Santaella (1996), ao afirmar que a fotografia fez por ampliar a linguagem; E claro, aponta uma tendência restritiva da linguagem fotográfica ao alegar que os fotógrafos estão condicionados a graus de liberdade, e, aqui destaca-se que o objeto em análise deste trabalho, a fotografia em ambiente institucional, está condicionada pelo discurso institucional, conforme afirma Tagg (2005).

Spallanzani (2010) apresenta três aspectos que devem ser relacionados à geração da fotografia, nomeada pelo autor como obra, sendo eles: a captura quase instantânea da imagem; o controle de todos os parâmetros de ajuste visual e cromático, destacando que eles tornaram possíveis os programas de processamento de imagem digital; e por fim, a interferência quase nula do fotógrafo na definição do suporte final que materializa suas obras.

Isto posto, o autor demonstra os elementos da linguagem fotográfica, apresentando aspectos técnicos e de composição da informação fotográfica (SPALLANZANI, 2010, p. 39-47):

- Simplicidad y complejidad (simplicidade e complexidade): Diferentes graus de complexidade implicam diferentes modalidades de ordem. As ideias de simplicidade e

²⁹ Do original: El modo de captar la imagen es determinante en las diferencias del lenguaje fotográfico en relación a los lenguajes pictóricos. Ateniéndonos, por una parte, a lo que podemos considerar restricciones: condiciona el grado de libertad con que pueden actuar los fotógrafos en la estructuración formal de sus obras. Acota las configuraciones de los repertorios icónicos centrándolas en las imágenes específicamente análogas a sus referentes naturales y sus manipulaciones según limitadas distorsiones topológicas. Y minimiza los indicios de la gestualidad implicada en la conformación de la obra (SPALLANZANI, 2010, p.86-87).

complexidade carregam um componente estético e filosófico, referem-se a ideais estéticos ou concepções de mundo;

- Ejes (eixos) para visualização da câmera fotográfica; Viradas para cima do ponto de vista; O icônico centro de interesse da obra que geralmente coincide com o centro formal da composição;
- Simetría (Simetria): A simetria pode ser geometricamente estrita ou mais do que de acordo com as ideias vitruvianas, ponderadas, com base na ideia Saldo;
- Ritmo (Ritmo): Atividades produtivas em escala industrial e, implicitamente, seus próprios esquemas organizacionais de racionalidade que são incorporados em distribuições seriais no espaço, em sequências rítmicas;
- Relaciones Proporciones (Relações Proporcionais): A busca de um nível de coerência na percepção da obra, estabelecendo uma ordem abstrata nas relações de dimensão entre suas partes ou elementos levou à formulação de diferentes teorias de proporção;
- Luz e Cor.

Spallanzani (2010) também inclui uma abordagem que vincula a mensagem com o que se deseja transmitir, desse modo:

- Descripciones y Metáforas (Descrições e Metáforas): Na descrição a congruência analógica estende-se às relações de contiguidade espacial ou sucessão temporal entre as imagens de uma obra;
- Geometría Y Naturaleza (Geometria e Natureza): Na fotografia, dado o modo de geração de suas imagens, a referência à geometria de seus signos icônicos só pode ocorrer em segundo plano. O olhar da câmera pode se concentrar em mostrar o suporte geométrico subjacente no assunto;
- Específico Y Genérico (Específicos e Genéricos): As câmeras fotográficas são projetadas de forma que na sua forma usual de utilização alcancem imagens com muito boa definição, condição que torna sua capacidade potencial de gerar configurações icônicas que tendem a ser específicas;
- Estilización Y Expresión (Estilização e Expressão): A polaridade estilização / expressão está associada à valorização estética da imagem, atende à forma como os signos icônicos são representados, às distorções que os padrões de formalização e expressão induzem a partir das ideias de formação artística;

- La Belleza Del Motivo (A Beleza do Motivo): Um tema antigo nas discussões da estética das artes representativas, principalmente quando estas se propõem a reproduzirfiel à natureza, vale como proposta transferência artística das qualidades do motivo como qualidades do trabalho;
- Espacio (Espaço): A ótica da câmera é projetada para capturar imagens em uma projeção em perspectiva cujo ângulo de visão pode ser ajustado para enfatizar ou atenuara sensação de profundidade;
- Tempo e Movimento.

Ao término de seu livro, Spallanzani (2010) apresenta uma constatação de que estamos ainda envolvidos por um analfabetismo visual, em particular da imagem fotográfica. Além disso, argumenta que é um processo lento a alfabetização.

Nesse sentido,

A linguagem fotográfica tornou-se universal para atingir uma gama semelhante à de linguagem literária e como nesta, todos manejam seus códigos, muito menos a eles fazem com solvência e muito poucos com criatividade. Mas enquanto a expansão escrever leva um processo de séculos de penetração nas sociedades, sustentada por anos de aprendizado de sua gestão na educação formal, a disseminação a fotografia de massa está acontecendo em alguns anos e em um contexto analfabetismo generalizado no uso de linguagens de imagem em geral e particularmente da imagem fotográfica (SPALLANZANI, 2010, p. 90 tradução nossa).³⁰

Portanto, a linguagem fotográfica não possui consenso sobre sua definição, entretanto, possui um conjunto norteador que a caracteriza como linguagem como visto até o momento. A linguagem fotográfica é constituída de elementos relacionados à tecnologia e elementos de composição da imagem e este processo é definido na materialidade do registro, seja ele no filme ou no sensor que é executado pelo autor, o fotógrafo.

A linguagem fotográfica apresenta níveis morfológicos, abordagem da fisicalidade, nível sintático de organização dos elementos visuais, além do tempo, espaço e o nível da semântica, ou seja, do sentido (JUCHEM, 2009). Acresça-se um destaque para este agente produtor da fotografia, o fotógrafo, o qual pressupõe-se compreender a linguagem.

Ao pensar no fotógrafo como agente que executa a ação da captura da imagem

³⁰ Do original: El lenguaje fotográfico se ha universalizado hasta alcanzar un rango similar al lenguaje literario y como en éste, todos manejan sus códigos, muchos menos lo hacen con solvencia y muy pocos con creatividad. Pero mientras que la expansión de la escritura lleva un proceso de siglos de penetración en las sociedades, apuntalado por años de aprendizaje de su manejo en la educación formal, la difusión masiva de la fotografía se está dando en unos pocos años y en un contexto de generalizado analfabetismo en el uso de los lenguajes de la imagen en general y particularmente de la imagen fotográfica (SPALLANZANI, 2010, p. 90).

fotográfica, aprofundamos na subjetividade da produção, como já afirmou Berger (2017, p. 118) “[...] a escolha constitutiva única do fotógrafo difere das contínuas e mais aleatórias escolhas de alguém que está olhando.”

Contudo, não estaremos discutindo a recepção da mensagem fotográfica, nem a subjetividade do fotógrafo, mas sim o papel da linguagem fotográfica em uma situação que seu registro está associado a uma atividade estritamente institucional, onde o profissional da fotografia deve antes de tudo responder a uma incumbência, à uma atribuição. Embora haja uma preocupação de compreender o conteúdo da mensagem fotográfica, inquieta-se em buscar a função originária em que a imagem foi criada, afinal, toda produção de imagem tem um fim, são criadas para determinados usos, individuais ou coletivos, conforme destacou Joly (1996).

Dito isto, é elementar analisar que todo ato de captura do fotógrafo tem a intenção estética, política e epistemológica, que deve necessariamente, passar pelo crivo da conceituação antes de resultar em imagem (FLUSSER, 1985, p. 38).

A respeito, Boni (2000, p. 13) afirma que os códigos da fotografia são considerados abertos porque permitem diversas leituras. “E são contínuos porque sempre permitem, a todos, novas (re) leituras. Códigos abertos e contínuos descondicionam a leitura da mensagem fotográfica do conhecimento de códigos definidos e preestabelecidos.”

Boni (2000) mantém seu argumento baseado em Barthes (2000) no texto “mensagem fotográfica” que a partir da natureza semiológica procura analisar a ausência e presença do código na imagem enquanto signo. Neste texto é exposto que a mensagem fotográfica possui dois estudos, o denotativo e o conotativo, analogicamente, a imagem sem código e a imagem com código (BARTHES, 2000).

Além disso, clarifica a existência de um paradoxo que provém do fato da mensagem conotada, ou seja, codificada, e está sujeita a uma interpretação a qual constitui-se a mensagem denotada que precede da presença de um código, aqui em específico, a representação análoga do real. E procurou tangenciar os aspectos éticos que resultam nos estudos da objetividade e subjetividade, além de uma suposta neutralidade para garantir a relação ao real.

Contudo, Rouillé (2009) apresenta a mudança de abordagem ao discutir o conceito de fotografia-expressão. Uma criação fotográfica sem as inspirações do registro da realidade conforme a proposta da fotografia-documento, que ignora tudo que preexiste virtualmente ou efetivamente à imagem, elementos esses em que a fotografia-expressão reconhece e os admite. Embora não exclua os traços miméticos, esta liberdade poética de produção fotográfica possibilitou, por exemplo, a criação de diversos gêneros fotográficos que “[...] assumem diferentes manifestações de acordo com a necessidade a que se impõe a ideia do registro [...]”

(SALLES, 2016, p. 129) que iremos apresentar mais a frente. Sendo assim,

A equivalência sem brechas entre as imagens e as coisas apoiava-se em uma tripla negação: a da subjetividade do fotógrafo; a das relações sociais ou subjetivas com os modelos e as coisas; e a da escrita fotográfica. É o inverso desses elementos que caracteriza com exatidão a fotografia-expressão: o elogio da forma, afirmação da individualidade do fotógrafo e o dialogismo com os modelos são seus traços principais. A escrita, o autor, o outro: para uma nova maneira de documento. A fotografia-expressão não recusa totalmente a finalidade documental e propõe outras vias, aparentemente indiretas, de acesso às coisas, aos fatos, aos acontecimentos. Tais vias são aquelas que a fotografia-documento rejeita: a escrita, logo, a imagem; o conteúdo, logo, o autor; o dialogismo, logo, o outro (ROUILLÉ, 2009, p. 161).

Nota-se que a escrita fotográfica enfatizada por Rouillé (2009) possui características contemporâneas denominadas por ele como fotografia-expressão, o fotógrafo pode apresentar seu domínio sobre a linguagem fotográfica com um objetivo ou imparcialidade conforme seus aspectos ideológicos. Por isso, “[...] a fotografia sempre esteve aberta: tanto para aqueles que se quiseram mapeá-la e circunscrevê-la em limites bem precisos, como para aqueles que se propuseram a explorá-la em direção da ampliação de sua área de atuação.” (JUNIOR, 2006, p. 14-15).

Em suma, ao apresentarmos a abordagem a respeito da linguagem fotográfica, iremos apresentar alguns gêneros fotográficos que foram sendo aperfeiçoados a partir dos elementos constitutivos da linguagem fotográfica.

5. 1. 1 Gêneros Fotográficos

Levando em consideração todos os elementos apresentados da linguagem fotográfica, a fotografia é o resultado desse processo que assume diferentes manifestações, conforme a necessidade que se impõe ao registro. Salles (2016) citando Sacks (1997) menciona que essas manifestações possuem razões específicas para a produção das fotografias, que conforme já mencionado neste trabalho, compreendemos que não se distingue seja do processo analógico ou digital.

A primeira manifestação é o registro, com a ideia da fotografia como extensão da memória; no segundo momento, a necessidade do compartilhamento, ou a ideia de dividir. Esses parâmetros apresentados são inerentes à produção da fotografia, levando isso em consideração, a produção está condicionada à “[...] intenção de quem produziu a fotografia e a subjetividade da interpretação de quem observa a imagem, ambos permeados pela questão emocional [...]”. A isso se relaciona a ideia de gêneros fotográficos que “[...] é rico em expressar em si infinitas possibilidades que a combinação de técnicas e intervenções permite.” (SALLES, 2016,

p. 130).

Ademais, essas ‘formas fotográficas’ podemos compreender como gêneros fotográficos. Porém, não é uma simples ação de nomear, como já vimos na seção anterior, a linguagem fotográfica é um “código aberto” e, Perea (2000, p. 61) afirma que “[...] o termo ‘gênero’ designa os diferentes temas tratados pelas fotografias. O principal uso do conceito de ‘gênero’ é para a organização das imagens e facilitar sua posterior localização nos arquivos fotográficos.”³¹

Já o Dicionário Técnico da Fotografia Clássica de Vasquez (s.d.) define gênero como aquilo que “[...] identifica os diferentes temas de uma obra de arte, tais como retrato, paisagem, natureza-morta [...]”. Desse modo, postula Präkel (2012) que a ‘decomposição’ da fotografia em produtos, pessoas e eventos é uma simples categorização, entretanto, é um ponto de partida para a compreensão de como a fotografia será criada, usada e aplicada. Ou seja, gêneros fotográficos são instaurados a partir da composição, e podem incorporar uma abordagem artística do fotógrafo.

A isso relacionamos a noção de produção documental de uma instituição, em específico a fotografia institucional, pela qual iremos apresentar nas linhas escritas deste trabalho.

Oportuno mencionar que os fotógrafos profissionais estão procurando produzir imagens que foram construídas em torno de uma mensagem e entregá-las de forma clara e sucinta ao contratante ou espectador, assim “O que marca o sucesso em seu campo é a sua capacidade de usar a linguagem da fotografia intencionalmente e não acidentalmente[...]”. (PRÄKEL, 2012, tradução nossa)³².

Dessa maneira, a fotografia com a função representativa e documental, mesmo que possa ter uma possível função artística, exerce em maior ou menor grau de entendimento desse gênero fotográfico, contudo, independente dessas variações, a principal função será sempre a de informar. A partir disso, mencionaremos alguns gêneros fotográficos que derivam da compreensão da linguagem fotográfica.

O pictorialismo é o gênero clássico que pressupõe uma afinidade natural com a pintura, “Não há referencial de tempo, não há importância em situá-la no espaço, é simplesmente a imagem, e a busca pela ideal da beleza traduzida na forma [...]” (SALLES, 2016, p. 131). Ou seja, é o primeiro gênero que publiciza a fotografia para o mundo, sob aspectos da estigma de

³¹ Do original: Con el término "género" se designa a los diferentes temas tratados en las fotografías. El principal uso del concepto "género" sirve para disponer la ubicación de las imágenes y facilitar su posterior localización en los archivos fotográficos.

³² Do original: What marks out the successful in their field is their ability to use the language of photography intentionally and not accidentally

representar a realidade, além de fazer com que a fotografia tivesse a chancela de obras de arte. “Fazendo uma imagem puramente pictorialista com a sensação de um instante congelado [...]” (*Idem*, 2016, p. 135).

Associa-se a fotografia a ilusão, o instante subjetivo marcado pela qualidade estética, assim o gênero pictorialismo é o que dá o 'ideal' estético da fotografia (SALLES, 2016). Dentre o gênero pictorialismo, desenvolveu a fotografia de paisagem, comosendo o grande exemplo desse gênero, o fotógrafo Ansel Adams (1902-1984) que durante seu trabalho presidiu que a fotografia que tinha por princípio, a objetividade e subjetividade do tempo, do sentido, procurava apresentar a imagem fotográfica com a profundidade de campo quase que infinita, ou conforme Salles (2016), menos artificial.

Desse modo, sobre a fotografia de paisagem, “[...] o fotógrafo deve refletir sobre um sentido de lugar. Essa consciência é o que motiva a fotografia de paisagem expressar respostas emocionais à passagem através de meios fotográficos [...]” (PRAKEL, 2006, p. 137).

Outro gênero que se desenvolveu dentro de referido gênero fotográfico maior, pictorialismo, foi o gênero retrato fotográfico que foi e ainda continua sendo o mais explorado entre os temas da fotografia. “Através do retrato, a fotografia apresenta-se como um meio de verificar, mas também de inflectir a imagem de um indivíduo. ” (BAURET, 2006, p. 63). Ao completar, Salles (2016), salienta que o retrato contempla todos os expoentes da imagem fotográfica.

Ele contempla todas as virtudes de uma imagem fotográfica: é um registro que identifica uma personalidade eternizada, compartilhadas, e que pode, dependendo da sensibilidade do fotógrafo, traduzir esteticamente uma faceta ou própria psique do retratado: a imagem reproduz a ideia que somos. O retrato, que tem essa característica, tem uma grande força sobre o espectador (SALLES, 2016, p. 140).

Também, inclui-se no gênero os auto-retratos que conforme Bauret (2006, p. 64) procuram reconhecer no sujeito o auto-retrato, porém “[...] ao mesmo tempo que procura esconder aos outros e a si próprio determinados aspectos da sua personalidade, o que por vezes chega ao ponto de criar uma imagem fictícia [...]”

Já o fotojornalismo é a expressão do potencial fotográfico desde a sua constituição com maior ênfase no “momento decisivo” e foi fundamental para ‘congelar’ o instante, na ínfima fração de segundos do *click*, o flagrante.

Assim, “[...] é o gênero em que predomina a intenção do registro; é, quanto mais único for instante registrado, maior potencial emocional [...]” (SALLES, 2016, p. 142). Podemos mencionar grandes fotógrafos idealizadores desse gênero que foram: Robert Capa, (nome oficial de Endre Ernő Friedmann) (1913- 1954) - transformou a informação a ser representada

pela imagem fotográfica de apenas uma representação para a representação ideal e o fotógrafo Henri Cartier-Bresson (1908- 2004) que cunhou o “instante decisivo”, ou seja, é o momento que a fotografia poderia representar o momento.

Frisa-se que esse gênero foi incorporado devido o aperfeiçoamento dos equipamentos fotográficos, mais ágeis, leves e portáteis, cujo ápice foi em 1913 com o lançamento da câmara fotográfica *Leica*. Uma curiosidade apresentada por Salles (2016) é que no Brasil a tradição dos fotógrafos internacionalmente conhecidos são de fotojornalistas, o autor cita Sebastião Salgado (1944-), Gal Oppido (1952-), Cláudia Jaguaribe (1955-), Cristiano Mascaro (1944-) , entre outros.

Também há no Brasil, fotojornalistas que atuam no ramo do gênero fotográfico da moda, que também é uma tarefa difícil, até mesmo porque essas fotografias são criadas em estúdio que procuram proporcionar poses e facetas que tenham relação com as fotografias espontâneas, cabe mencionar que as fotografias de moda são produzidas para acepção do público, ou seja, tem que apresentar conceitos relacionados à marca. Nesse grupo fotográfico fica evidente a “conotação” apresentada por Barthes.

Daí também surgem outros 'sub-gêneros fotográficos' como a fotografia da publicidade que “[...] tem a intenção de despertar a vontade de consumo no espectador, direcionando-o para a aquisição do objeto fotografado [...]” (SALLES, 2016, p. 169). A fotografia publicitária é uma representação que está mais distante do que podemos nomear como referente, o seu referencial é implícito, em outras palavras, “[...] não é o produto retratado, é sempre a ideia do produto, agregar valores [...]” (*Idem*, 2016, p. 169), assim, a representação é perfeita esteticamente e atemporal, transforma o ‘produto’ em algo a ser desejado.

Já a fotografia científica é um gênero fotográfico responsável da proximidade do real, e, têm o objetivo ampliar a extensão direta dos olhos humanos, registrando resultados de pesquisas que jamais poderiam ser notados a “olho nu”, ou melhor, que não poderiam ser compartilhados para a comunidade científica, esta fotografia apresenta o visível ao invisível, “[...] a fotografia científica é, nesse sentido, não apenas a tradução de uma ideia, mas a possibilidade de travar o primeiro contato com a ideia ainda não conhecida, fazendo da imagem fotográfica uma extensão mecânica de nossa percepção, de detalhes não percebidos [...]” (SALLES, 2016, p. 166).

Muito semelhante à fotografia científica é o entendimento do gênero fotográfico documental que procura registrar a evidência da ‘verdade’ sob o axioma de que a câmara fotográfica não mente - documentar significa registrar. Ou seja, discorrem uma história por meio de uma sequência de imagens fotográficas, desse modo, a fotografia documental foi usada

na transição dos séculos XIX para o XX. E possuem uma estética específica, pois esta fotografia trabalha com elementos “do referente”. Pois, segundo Salles (2016, p. 162):

A fotografia documental de estética genérica pretende realizar a representação da representação da ideia, e não representa diretamente a ideia. Ela sim é uma cópia, meramente circunstancial para registrar ou “provar” algo. Serve para seus propósitos de maneira muito específica, e raramente adquire outra conotação, já que, em geral, encerra seu interesse na própria razão de sua existência imediata.

Também a fotografia documental como gênero, está associada a uma ideia de registrar e caracterizar a representação proposta, ou seja, sua proposta de uma ‘narrativa’. Pois ela está quase sempre “[...] baseada em um projeto, de maneira que o fotógrafo pega uma missão ou um assunto de escolha própria e cria uma série de imagens, geralmente durante um período de tempo, para documentar o assunto.” Prákel (2010, p. 142).

Já a fotografia de gastronomia está ligada à natureza morta das pinturas. Porque é uma fotografia que o fotógrafo aprendeu no estúdio de natureza morta sobre iluminação ou profundidade de campo que também se aplica aqui.

Os melhores fotógrafos de gastronomia tratam os pratos como peças esculturais, dando atenção especial à iluminação que realça formas, texturas e cores, utilizando todos os elementos da linguagem fotográfica. Prákel (2010) afirma que para esse gênero fotográfico é necessária uma equipe especializada e com saber específico, e isso inclui o fotógrafo.

Ademais,

O diretor de arte definirá o tema geral e o estilista sugerirá os adereços e escolha talheres e talheres adequados no que diz respeito ao estilo e cor. Uma vez que a comida é preparada para a câmera, geralmente é um tempo muito limitado para capturar o imagens necessárias – se o fotógrafo tiver problemas, isso pode significar que toda a equipe começa a preparação novamente com um novo conjunto de ingredientes (PRÄKEL, 2010, p. 70).³³

Outro gênero com destaque é o nu, sendo um gênero antigo, não só no quesito da fotografia mas também na pintura... Importante destacar a diferença entre nu artístico e o pornográfico, sendo assim, o nu trabalha com a exposição do corpo sem o objetivo de denotar algum aspecto sexual, mas sim, remeter a experiência visual dos outros, também a isso inclui-se a motivação, seja artística, comercial, exploratória, editorial (PRÄKEL, 2010).

No sentido do individual ou do particular, a fotografia social é um gênero fotográfico de registrar e representar o momento, pois de modo geral, fotografa a pessoa individualmente ou em grupos. Exemplos tradicionais: fotografia de casamento e aniversários.

³³ Do original: The art director will set the overall theme, and the stylist will suggest props and choose suitable cutlery and place settings with regard to style and colour. Once the food is prepared for the camera, there is usually a very limited time in which to capture the required images – if the photographer has technical problems, this could mean the whole team starting the preparation again with a fresh set of ingredients (PRÄKEL, 2010, p. 70).

A fotografia de casamento, muitas vezes, se configura como álbum, esse gênero fotográfico teve tamanho impacto social que a Kodak desenvolveu um filme fotográfico específico para registrar esses momentos, conforme Präkel (2012, p. 85) “O uso do filme preto e branco em paralelo com o colorido levou a Kodak a produzir filmes especificamente projetado para o fotógrafo de casamento que produziu negativos em preto e branco do filme processado em revelador de cor (filme cromogênico)”³⁴. Esse gênero fotográfico está associado a questões de privacidade.

Outro gênero é o da fotografia industrial, esta área da fotografia pode ser feita com mais frequência por fotógrafos especializados em imagens científicas. Pois a fotografia de grandes complexos industriais e máquinas podem produzir imagens atmosféricas poderosas (PRÄKEL, 2010).

Outro exemplo de gêneros fotográficos é a fotografia de natureza que se tornou um gênero específico devido a dificuldade da realização da captura de imagens. Para além disso, essas fotografias registram as manifestações da natureza, seja pelo reino animal, vegetal ou mineral. Em sua composição apresenta o enquadramento da pintura (SALLES, 2016).

Nesse ínterim, é oportuno mencionar que existem outros gêneros fotográficos que não iremos aprofundar. Contudo, acreditamos que a linguagem fotográfica juntamente com o amplo espectro dos gêneros possibilita inúmeras possibilidades de criação do fotógrafo. Cabe mencionar outros gêneros, como por exemplo: fotografia de esportes, fotografia forense, a fotografia clínica médica, fotografia de arquitetura, fotografia automobilística, entre outras. Para maior aprofundamento no tema existem diversos dicionários que tratam do tema, e, entre os citados no presente texto, temos proprio Präkel (2010).

Mas, conforme o objetivo deste trabalho, nos limitaremos a fotografia produzida institucionalmente, devido a uma atividade administrativa aqui compreendida como documento de arquivo independente do gênero fotográfico estabelecido. Além disso, destaca-se que os elementos da linguagem fotográfica será determinando pelo contexto de produção documental dessa fotográfica institucional podendo incorrer em outros diversos elementos aqui não mencionados, como por exemplo: na fotografia forense, fotografia médica, entre outras.

³⁴ Do original: The use of black-and-white film in parallel with colour led Kodak to produce films specifically designed for the wedding photographer who produced black-and-white negatives from film processed in colour developer(chromogenic film) (PRÄKEL, 2012, p. 85).

6 FOTOGRAFIA NO SENTIDO DE ARQUIVO

Ao iniciar esta seção, salienta-se que escrevendo sobre a fotografia produzida por uma instituição, destaca-se que essas fotografias possuem como característica mais predominante o gênero documental. Portanto, referida fotografia advém de uma produção documental fotográfica que está associada a missão e funções institucionais, sendo este recorte fundamental para elencar as considerações a respeito do tema proposto, ou seja, a fotografia institucional. Assim, apresentaremos uma breve trajetória da Arquivologia como campo científico, e também, a definição de arquivo, documento de arquivo e a gestão de documentos.

6.1 ARQUIVOLOGIA³⁵

Na trajetória histórica dos arquivos, apresenta-se uma ideia central entre “o saber” e “a prática” que estava restrita às civilizações antigas, mesmo no período em o que o saber estava imbricado ao fazer sem uma noção sistematizada, ou seja, um pensamento que regulamenta esse fazer (SILVA; RIBEIRO; RAMOS; REAL, 2002).

Por sua vez, Ribeiro (2002, p. 98) considera que “[...] o fazer arquivístico foi se tornando mais complexo à medida que as sociedades evoluíram e as necessidades dos agentes produtores e utilizadores da informação arquivística assim o exigiram”. Mas ainda durante a história dos Arquivos, os documentos/arquivos “[...] que entram nessa zona restrita viveriam para sempre, em seu próprio contexto, como entidades estáveis e imutáveis, intocáveis por eventos políticos ou sociais, interesses, tendências ou influências” (DURANTI, 2007 p. 449, tradução nossa).³⁶ Para maiores informações sobre a trajetória dos arquivos, recomenda-se a leitura de Silva (2017).³⁷

De modo mais amplo, com os ideais iluministas entre os séculos XVII e XVIII, um novo modo de viver e pensar a sociedade foi construído e isso não estava dissociado dos arquivos, “[...] e no contexto do Iluminismo, portanto, que os arquivos passam a ter relevância, como auxiliares da administração pública [...]”. (MARQUES; TOGNOLI, 2016, p. 69).

³⁵ Nesse trabalho utilizaremos o termo Arquivologia para designar a disciplina científica, embora seja sabido a ampla pesquisa sobre os termos Arquivística e Arquivologia.

³⁶ Do original “[...] entering this restricted zone would live forever in their own time of creation, in their own context, as stable and immutable entities, untouchable by political or social events, interests, trends, or influences.” (DURANTI, 2007, p. 449).

³⁷ Recomenda-se principalmente dos capítulos 2,3 e 4 do livro “O Arquivo e o lugar: custódia arquivística e a responsabilidade pela proteção aos arquivos.”

O movimento iluminista, foi um dos alicerces de um movimento político que iria proporcionar mudanças significativas ao universo dos arquivos. Com a consolidação da Revolução Francesa(1789) estabeleceu-se em Paris o *Archives Nationales* que iria custodiar os conjuntos documentais da nova administração, além disso, proclamou que os arquivos passariam a ser propriedade da nação (SCHELLENBERG, 2006). Duchein (1992, p. 70) afirmou que “[...] após a Revolução Francesa, a noção de que o acesso aos arquivos era um direito civil era cadavez mais reconhecida [...]”.

Porém, conforme Duchein (1986) os conjuntos documentais pelo Arquivo Francês apresentam classificação por temas, sendo eles: legislativos, administrativos, senhorios, judiciais e históricos - critério adotado pelo ‘assunto’ expressos nos documentos. Assim, o autor afirmou que essa classificação é tradicionalmente realizada pelas bibliotecas e museus, esua admissão acarretaria em perdas irreparáveis para o patrimônio documental.

Entretanto, o objetivo de guardar “a memória da nação” estava sendo concretizado. Diversos outros Arquivos Nacionais foram criados, em específico no Brasil, o Arquivo Nacional foi criado em 1838, denominado como Arquivo Público do Império que tinha como objetivo guardar os documentos públicos (MARQUES, 2019).

Dessa maneira, proporcionou um movimento de salvaguarda dos documentos pelo Arquivo 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).

Assim, o princípio de respeito aos fundos considera que os documentos que tenham a mesma proveniência devem permanecer unidos em conjuntos documentais (fundos), constituídos organicamente e preservados, e não mais como coleções temáticas criadas por seleções de documentos notáveis. Conforme afirmou Bellotto (2014, p. 333), consiste na “[...] conexão entre/nascimento dos documentos e o decantado *respect des fonds* dos franceses, ou seja, o princípio da proveniência, é inerente ao arquivo”.

Para Duchein (1986, p. 14), o *respect des fonds*, “[...] consiste em manter agrupados, sem misturá-los a outros, os arquivos (documento de qualquer natureza) proveniente de uma administração [...]” Esse princípio é considerado pela Arquivologia como sendo uns seus fundamentos basilares, conforme Duchein (1986, p. 1) o vê como “o princípio fundamental do arquivo”. Que foi ratificado por Rousseau e Couture (1998)

[...] princípio fundamental segundo o qual os arquivos de uma mesma proveniência não devem ser misturados com os de outra proveniência e devem ser conservados segundo a sua ordem primitiva, caso exista, ou o princípio segundo o qual cada

documento deve ser colocado no fundo donde provém e, nesse fundo, no seu lugar de origem [...] (ROUSSEAU; COUTURE, 1998, p. 82).

O princípio da proveniência é entendido não apenas como método pragmático de organizar documentos, mas em seu escopo são inseridas as várias relações existentes entre os documentos de arquivo, criadores e funções conforme afirmou (DOUGLAS, 2016).

Daí surge a noção de fundo documental que pode ser definido como um “[...] conjunto de documentos de qualquer natureza reunidos rotineiramente e organicamente, criados e/ou acumulados e utilizados por uma pessoa física ou por uma família no exercício das suas atividades ou das suas funções [...]” (ROUSSEAU; COUTURE, 1998, p. 91). Ou seja, conjuntos documentais cuja proveniência é a mesma. Assim, respeitar os fundos consiste em manter os conjuntos documentais da mesma instituição/organização sem misturá-los (DUCHEIN, 1986). E com essas articulações em torno do fundo e do princípio da proveniência, podemos reconhecer o lastro intitulado vínculo arquivístico, o *archival bond* conforme afirmaram Duranti (1997) que apresenta a identificação do Arquivo.

Recorremos ao Manual dos Arquivistas Holandeses, que a definição, sob nosso entendimento, já limita o escopo de análise:

Arquivo é o conjunto de documentos escritos, desenhos e 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 (MULLER; FEITH; FRUIN, 1973, p. 13)

Fonseca (1998) apresenta uma breve evolução do conceito de arquivo, a fim de lançar a ausência de consenso no cenário brasileiro, ou melhor, uma definição. Contudo, ao analisar as definições dos Manuais dos Arquivistas Holandeses e o Manual de Sir Hilary Jenkinson, apresentou a formação da definição oficial através da Lei nº 8.159 de 1991 que dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados. A definição conforme a Lei é:

Art. 2 - Consideram-se arquivos, para os fins desta Lei, os conjuntos de documentos produzidos e recebidos por órgãos públicos, instituições de caráter público e entidades privadas, em decorrência do exercício de atividades específicas, bem como por pessoa física, qualquer que seja o suporte da informação ou a natureza dos documentos (BRASIL, 1991).

Um arquivo, no âmbito da Arquivologia contemporânea, é definido como conjunto de documentos que independentemente da natureza ou do suporte, são reunidos por acumulação, ao longo das atividades de pessoas físicas ou jurídicas, públicas ou privadas (CAMARGO; BELLOTTO, 2012, p. 21).

Amplia-se a gama de documentos e suportes que corresponde às mudanças apresentadas por Fonseca (1998) ao comentar as transformações ocorridas no século XX. A isso relaciona-

se os aspectos amplos e extensivos dos novos suportes, e claro, o surgimento da gestão de documentos com destaque para os Estados Unidos e Canadá ainda no final dos anos 1940 do século XX. Frisa-se que Delmas (2010) afirma que os arquivos servem para provar e defender os direitos; lembrar do que foi feito e conhecer aquilo que foi realizado.

Para além da concepção mencionada, com relação ao campo científico da Arquivologia ocidental tem como marco a publicação do Manual dos Arquivistas Holandeses em 1898, de S. Muller, J. A. Feith, e R. Fruin, embora já existissem outros manuais datados do século XVI envoltos pelas práticas da Diplomática e Paleografia (COOK, 2018), que propunha conforme (MACNEIL, 2011, p. 178):

Os princípios de organização arquivística foram baseados na suposição de que manter os registros de um dado criador de registros juntos e em sua ordem original foram os melhores meios para preservar a confiabilidade que atribuiu aos documentos através das circunstâncias de sua criação, manutenção e custódia.³⁸

A partir do estabelecimento do Manual dos Arquivistas Holandeses como um marco fundador da codificação da disciplina (FONSECA, 2005), a Arquivologia torna-se um campo teórico próprio, deixando de ser considerada uma metodologia que auxiliava a História. Enfatiza-se que, como não nos aprofundaremos nesta temática, pois extrapola o nosso objetivo, recomenda-se as leituras do Manual dos Holandeses (1973); Cook (2018); Eastwood (2016).

Entretanto, é importante mencionar que as abordagens do pensamento arquivístico segundo Cook (2018, p. 21) “[...] deve ser visto em constantes evolução e mudança, à medida que se vai adaptando às transformações radicais verificadas na natureza dos documentos, nas organizações que os produzem, nos sistemas de gestão e na utilização desses documentos, bem como tendências culturais [...]”

Sob o enfoque apresentado por Cook, apresenta-se de modo breve os preceitos de cada momento da Arquivologia, sem a pretensão de esgotar o tema, pois é inerente associar as correntes aos Manuais de Arquivologia, assim, de modo geral, Lopes (1997, 2009), apresenta a Arquivologia Tradicional, Arquivologia ‘*records management*’- conforme Silva (2012) gerencial e, Arquivologia Integrada, que será também, incluída pela Arquivologia Funcional, que segundo os pensadores dessa corrente seria um pensamento pós-moderno das ações arquivísticas.

Ao pensarmos na abordagem tradicional da Arquivologia ocidental, podemos atribuir ao ano de 1898, a sistematização e o surgimento de uma Teoria de Arquivos com a publicação:

³⁸ Do original: The principles of archival arrangement were based on the assumption that keeping the records of a given records creator together and in their original order were the best means to preserve the trustworthiness that attached to records through the circumstances of their creation, maintenance and custody

O Manual de Arranjo e Descrição de Arquivos, dos holandeses S. Muller, J. A. Feith, e R. Fruin no entanto, alguns teóricos acreditam que o Manual é um “como fazer” da Arquivologia, pois apresenta métodos com 100 regras para tratamento documental dos documentos que foram consideradas como regras sem exceção, por muito tempo. Embora haja questionamentos sobre o surgimento da “doutrina arquivística” a partir de *De Re Diplomática Libri VI*, por Jean Mabillon, publicado em 1681. Trata-se de um Manual que tinha por objetivo aplicar a crítica a autenticidade dos documentos medievais eclesiásticos que sob a ótica de Jean Mabillon, estavam sendo falsificados (FONSECA, 2005).

A respeito, o Manual dos Arquivistas Holandeses apresentou a definição de arquivo como conjuntos de documentos, além de reafirmar o princípio de respeito aos fundos - princípio da proveniência - apresentado pelos franceses e ordem original, que tinha por objetivo “[...] especialmente sob o ângulo do interesse histórico dos documentos, com diversas formas de controle dos arquivistas-historiadores sobre a seleção dos documentos a conservar e sobre a destruição do resto [...]” (DUCHEIN, 1992, p. 13). Nesse sentido pondera Lopes (2009),

A Arquivística tradicional contemporânea recusa-se a questionar a origem, isto é, a criação, a utilização administrativa, técnica e jurídica dos arquivos, dos documentos recolhidos aos arquivos definitivos. Essa atitude resulta na crença generalizada de que estas questões não são parte da profissão (LOPES, 2009, p. 132).

Posteriormente ao período pós Primeira Guerra Mundial (1914-1919) Sir Hillary Jenkinson (1882-1961), arquivista inglês, publicou em 1922 o *Manual of Archive Administration* que segundo ele, os arquivos ainda eram vulneráveis. Segundo Silva (2017), os arquivos devem estar sob a guarda de um responsável, o custodiante, pelo qual deve proteger e assegurar a qualidade dos arquivos. Portanto, os arquivistas têm duas obrigações fundamentais: a defesa física e moral dos arquivos.

Sob a defesa física: é proteger os documentos de toda e qualquer ação externa, ou seja, a segurança, conservação. Já pela ótica moral, recai sobre a atuação do profissional dos arquivos daquele período, sobre adulteração, conforme Silva (2017), e, nesse sentido, Schmidt (2012, p. 122) afirma que Jenkinson “[...] imprimiu na área a ideia do valor de prova do documento de arquivo, da Imparcialidade em sua criação e a ideia da ‘custódia oficial e contínua’ para garantir autenticidade ao documento de arquivo [...]”.

A menção feita por Schmidt (2012), de imparcialidade, é uma das características apresentadas por Jenkinson sobre documento de arquivo, e a outra é a autenticidade, características contemporâneas que compõem os documentos arquivo atuais.

Contudo, são sabidas diversas divergências sobre a abordagem da imparcialidade, porém, esta característica associa-se à criação dos documentos sob o contexto jurídico ligado

ao registro de ações e fatos, e a autenticidade é a relação entre a criação desses documentos que foi conservado pelo seu produtor e pelos sucessores - profissional que atua no Arquivo de modo que não tenha ocorrido alterações, fraudes ou até mesmo destruição dos documentos, ou seja, aqui instaura-se uma compreensão, que a autenticidade do documento de arquivo é contextual (SILVA, 2017).

Essa manutenção, apresentada por Jenkinson, é nomeada por custódia que segundo Silva (2017, p. 179),

[...] diz respeito à transmissão dos arquivos ao longo do tempo, de produtores para outros produtores, de acordo com as mudanças administrativas, até o arquivista. O arquivista faz parte da transmissão da custódia e, portanto, ao receber os documentos, que serão preservados sob sua guarda, ele mantém essa linha idônea de responsabilidades, porque é um dos seus legítimos sucessores.

Assim, o profissional que atuava no domínio dos arquivos, para Jenkinson, teria que ser um “exímio guardião” e fornecer aos historiadores e outros pesquisadores toda informação possível e autêntica (SCHMIDT, 2012).

Nesse período podemos mencionar a relação quase irrestrita entre Arquivologia e História. A essa corrente de prática, podemos mencionar “Elio Lodolini e Antonia Heredia Herrera, que são com algumas nuances fiéis à arquivística tradicional. Todavia, observa-se que as ideias do autor são muito conservadoras e as autoras espanholas são mais abertas.” (LOPES, 1998, p. 67).

Segundo Cook (2018), o pensamento de Jenkinson estava associado a um positivismo empírico dominante na historiografia e isso relaciona-se a sua ampla defesa sob o caráter probatório dos documentos que certamente continua sendo inspiração para todos os arquivistas profissionais que atuam nos Arquivos.

Já no contexto pós-segunda Guerra Mundial (1939 – 1945), surgiu um momento da Arquivologia que demandou uma gestão de documentos, com o advento da alta produção de documentos e informações nas organizações. Dessa maneira, desenvolve-se a racionalização da produção de documentos, também denominada por Silva (2012) como fase gerencial dos Arquivos.

A isso relaciona os trabalhos da *Commissions on Organization of the Executive Branch of the Government*, conhecida como Comissão Hoover de (1947- 1949) e posteriormente, entre os anos de 1953 - 1955, a Lei Federal dos Documentos a *Federal Records Act*), aprovada em 1950. Nesse ínterim, esses documentos normativos foram os responsáveis pela gestão de documentos para a instituição pública norte-americana, com ênfase na redução da produção e otimização de documentos “desnecessários” para a administração pública daquele período

(INDOLFO, 2012).

Segundo Jardim (1996), esta visão gerencial apresentaria uma “rejeição” à visão entre o Arquivo e a História, sob os aspectos apenas de lugares de memória, principalmente na orientação anglo-saxão.

Atrelada a essa nova administração, o surgimento dos *mainframes* que deram origem aos microcomputadores proporcionou uma revolução do modo produção, estruturação, transmissão de dados e informações, e documentos, mudando radicalmente o modo das relações administrativas. Podemos mencionar o nome de Vannevar Bush (1890-1974), criador do *memex* que buscava organizar a produção científica desse período. Não podendo também desconsiderar que a Administração estava se modernizando, que representaria uma novamaneira de pensar os documentos de arquivo.

Além disso, foi necessário a criação de um programa que gerenciasse os documentos criados durante a guerra e também apresentasse uma destinação, assim em 1950 o governo dos Estados Unidos da América promulgou a Lei de Arquivos, estabelecendo o *records management* (SCHMIDT, 2012).

Embora, conforme apresentado por Indolfo (2012), o conceito que desenvolveu a criação de programas de gestão de documentos e em sua implementação foi o também norte americano Philip Brooks em 1940. Araújo destaca (2013, p. 54) as “[...] três “categorias de valor”: a instituição de origem, o estudo da história administrativa da entidade produtora e a história em geral. ” Assim, o norte-americano Philip Coolidge Brooks, em 1940, por meio do seu trabalho intitulado *What records shall we preserve?* Realiza uma metáfora entre a gestão de documentos e o ciclo de vida de um “organismo biológico”, estabelecendo-se assim um modelo de ciclo de vida dos documentos (*life cycle of records*) (AKAICHI, 2021).

Theodore Roosevelt Schellenberg publicou em 1956 seu manual intitulado *Modern Archives: principles and techniques*, onde apresenta as principais abordagens da nova administração e por conseguinte nova maneira de pensar a produção dos documentos, essa compreensão irá apresentar efetivamente um controle eficiente da administração, com a aplicação de métodos de classificação, avaliação e preservação de seus documentos com base no pragmatismo e na eficácia da gestão de documentos. O mérito deste Manual, é segundo Lopes por “[...] tratar de todo e qualquer tipo de arquivo [...]” (LOPES, 1998, p. 66).

O Manual Schellenberg (2006) procurou ampliar a questão do documento de arquivo, para além dos documentos textuais, segundo sua concepção qualquer documento que tenha valor administrativo que independentemente do gênero documental ou suporte, com o intuito de auxiliar as decisões da administração.

Ademais, “cria-se” um novo cargo o de gestores de documentos (*records manager*) que eram os responsáveis pelo tratamento de documentos de arquivo nas fases correntes e intermediárias, enquanto os arquivistas (*archivist*) foram considerados como profissionais que trabalhavam com os arquivos permanentes e históricos (MORENO, 2008). Assim,

[...] a partir da distinção entre *records* e *archives*³⁹, Schellenberg distingue também os profissionais que irão trabalhar com os documentos de valor corrente e intermediário (*records officers*) e os que irão trabalhar com os documentos de valor permanente (*archivists*) (TOGNOLI, 2010, p. 30).

Schellenberg (2006, p. 180) também disseminou essa distinção considerando que os documentos públicos modernos possuem dois valores sendo eles: “[...] valores primários, para a própria entidade onde se originam os documentos, e valores secundários, para outras entidades e utilizadores privados”.

Os documentos são produzidos para o cumprimento dos objetivos do órgão, ou seja, administrativos, fiscais e legais. Já os valores secundários estão imbricados pelo fator da informação relacionada com esses documentos, assim seriam os “[...] documentos que contém informação essencial sobre matérias com que o órgão lida [...] que contém informações úteis para os estudos de variedade de assuntos.” (SCHELLENBERG, 2006, p. 181). Essa abordagem “[...] veio produzir uma autêntica revolução na disciplina Arquivística” (INDOLFO, 2012, p. 16). Ademais, com o surgimento de instrumentos de gestão de documentos, plano de classificação e tabela de temporalidade, possibilitou elaborar

[...] um esquema de classificação, que ordena a disposição dos documentos em função das atividades e transações desse organismo produtor de arquivo, e uma tabela de temporalidade, que materializa a avaliação em termos de uma indicação dos prazos de guarda e destinação final (eliminação ou preservação permanente) (SILVA, 2012, p. 44).

Contudo, Lopes (1998) apresenta uma crítica ao modo de elaboração dessas práticas, que segundo o autor não apresenta fundamentos científicos rigorosos, deixando abertas ações de improvisações. “Trata-se, portanto, de uma proposição pragmática, onde questões teóricas complexas não possuem lugar definido. Esta corrente espelha a tradição pragmática do mundo anglofônico [...]” (LOPES, 1998, p. 61).

Porém, mesmo com as críticas apresentadas, a abordagem *records management* expandiu e influenciou a formação dos profissionais que iriam atuar nos Arquivos brasileiros, principalmente nas décadas de 1960 do século XX e ainda nos dias contemporâneos são apresentados e utilizados como base para o pensamento da gestão de documentos.

³⁹ *Records center* que eram grandes depósitos destinados a manter e a acondicionar temporariamente os registros documentais. Frisa-se que tal fato se resume ao engajamento de Emmet J. Leahy (AKAICHI, 2021).

Com esses fundamentos apresentados da Arquivologia Tradicional e da Arquivologia do *records management*, ocorre uma cooperação para a formação da Arquivística Integrada, elaborada e desenvolvida em Montreal, em uma cidade que tem como idioma principal o francês, além do inglês, situada na província de Quebec, trata-se de uma federação desenvolvida, bem organizada, urbanizada e industrializada (LOPES, 1998).

A Arquivística Integrada vem reunir em uma só disciplina o que foi separado na década de 50: o ciclo vital dos documentos, compreendendo as fases ativa, semi-ativa e histórica, e contribuindo para a visão integrada da disciplina, para que essa possa se fortalecer no campo das ciências da documentação. Essa visão integrada encontra reflexo nos estudos dos autores quebequenses, mas pode também ser observada no Brasil. A Arquivística brasileira, embora baseada na realidade europeia – na qual o valor probatório e histórico dos documentos é muito mais forte, tem trabalhado em direção à gestão documental como um elemento fundamental na formação dos arquivistas brasileiros. Essa influência pode ser observada a partir dos estudos de Luís Carlos Lopes, um dos primeiros autores a tratar da Arquivística Integrada no Brasil, trazendo para cá os resultados de suas pesquisas realizadas no Québec (TOGNOLI, 2010, p. 110).

Mas de maneira efetiva, a publicação do livro “Os fundamentos da disciplina Arquivística”, de Rousseau e Couture, teve versão traduzida para o português europeu em 1998 e expandiu-se essa abordagem para os países fora da Europa, em especial no Brasil.

Neste trabalho os autores procuram apresentar a nova abordagem de organização para o tratamento de documentos de arquivo - desde o início, na sua produção (inclui-se recebimento) até sua destinação final, seja eliminação ou guarda permanente, independente de seu suporte, importante destacar que esta obra insere-se na relação da Arquivologia com as áreas próximas, como por exemplo a Ciência da Informação e as disciplinas relacionadas às tecnologias da informação. A proposta apresentada pelos autores canadenses é unir *records manager* (gestor de documentos) e *archivist* (arquivistas) em apenas um profissional, o arquivista.

Dessa maneira, volta-se para o arquivista a responsabilidade pela gestão integrada dos arquivos, ou seja, garantir uma gestão de documentos adequada, para além da manutenção da custódia dos conjuntos documentais de valor informativo/testemunho, com o intuito de prover eficiência administrativa da instituição, além de promover amplo acesso. Assim, a Arquivística Integrada deve:

Garantir a unidade e a continuidade das intervenções do arquivista nos documentos de um organismo e permitir assim uma perspectiva do princípio das três idades e das noções de valor primário e secundário; permitir a articulação e a estruturação das atividades arquivísticas numa política de organização de arquivos; integrar o valor primário e o valor secundário numa definição alargada de arquivo [com base nas características da informação orgânica registrada, que dará lugar aos documentos de arquivo] (ROUSSEAU; COUTURE, 1998, p.70).

A Arquivística integrada propõe uma “reunificação” do ciclo vital, ou seja, corrente, intermediário e permanente - logicamente. Além disso, ao se aproximar da Ciência da

Informação e das Tecnologia da Informação, incorpora termo informação orgânica, como sinônimo de documento de arquivo (TOGNOLI; GUIMARÃES, 2011). Na concepção dos autores canadenses, a informação orgânica registrada é aquela que os membros das instituições necessitam, assim,

Todos os membros do organismo têm necessidade de informações para desempenharem suas funções. Arranjam as informações necessárias tanto no exterior como no interior do organismo. Essa informação pode ser verbal ou registrada num suporte como o papel, a fita magnética, o vídeo, o disco óptico, microfilme, etc. Pode ser orgânica, isto é, elaborada, enviada ou recebida no âmbito de sua missão, ou não orgânica, isto é, produzida fora do âmbito desta (ROUSSEAU; COUTURE, 1998, p. 65).

A Arquivística Integrada propõe uma

[...] abordagem onde a gestão da informação deve subsidiar a gestão de documentos, sendo que para isso revisitam conceitos, princípios e teorias arquivísticas, considerando que a classificação e a avaliação podem ocorrer em qualquer etapa das três idades e não apenas quando da chegada do documento ao arquivo [permanente]. Valorizam a concepção de fundo e a ela relaciona a garantia da integridade do documento (SCHMIDT, 2012, p. 192).

Sob esta ótica podemos relacionar a concepção de informação orgânica as competências e funções e atividades que constituem a missão e a visão de uma instituição; além disso, inclui-se as informações recebidas e produzidas neste âmbito que são materializadas em algum suporte e que constituem o documento de arquivo, pois,

A produção de informações orgânicas registradas dá origem aos arquivos do organismo. Sob essa designação, são agrupados todos os documentos, seja qual for o suporte e idade, produzidos e recebidos pelo organismo no exercício de suas funções. [...]. Utilizada pelas unidades do organismo, quer seja pelo valor primário, a fim de decidir, de agir e de controlar as decisões e as ações empreendidas, quer pelo valor secundário, a fim de efetuar pesquisas retrospectivas que põe em evidência decisões ou ações passadas (para obter um suplemento de informação relativo ao valor primário ou secundário da informação orgânica [...]) (ROUSSEAU; COUTURE, 1998, p. 65)

Por fim, os autores canadenses sugerem que a gestão integrada da informação orgânica seja realizada através de sete funções arquivísticas, que podem ser aplicadas em qualquer uma das fases que se encontra o documento de arquivo, sendo elas: criação, avaliação, aquisição, conservação, classificação, descrição e difusão de arquivos (ROUSSEAU; COUTURE, 1998). Uma corrente de pensamento arquivístico que consideramos importante mencionar também, é a Arquivologia funcional ou pós-moderna que teve um ‘início’ com Hugh Taylor (1920-2005) e apresentou uma mudança paradigmática ao redescobrir o princípio da proveniência ocasionada pelas mudanças sociais ocasionada pelas mudanças sociais, tecnológicas e profissionais.

Pois conforme Tognoli e Guimarães (2011, p. 22), essa abordagem “[...] propõe uma

renovação e reformulação dos princípios e conceitos originais da disciplina, adotando a corrente Pós-moderna como pano de fundo. Apresentou para o campo da Arquivologia uma reflexão a respeito de visões do positivismo pautadas em pressupostos de neutralidade e passividade. ” (ARAÚJO, 2013).

Cook (2012) ressalta e crítica a “[...] uma profissão enraizada no positivismo do século XIX, para não dizer em diplomática anterior, pode ter aderido a conceitos e, portanto, resultando em estratégias e metodologias que não são mais viáveis em um mundo pós-moderno e informatizado [...]” (COOK, 2012, p. 4).

As proposições apresentadas por Cook (2012) são a respeito de que a informação não está mais em um suporte “analógico”; os fluxos das informações orgânicas não são mais estáticas, são dinâmicas; os modos de armazenamento das informações podem ser diversas; o acesso poder ser realizado por diversos usuários e isso pode ocorrer ao mesmo tempo sem estar no local onde as informações estão acondicionadas. Ou seja, “[...] o documento arquivístico não é mais um objeto passivo, um “registro” de evidência, mas um agente ativo desempenhando um constante papel nas vidas dos indivíduos, organizações e sociedade [...]” (COOK, 2012a, p. 145).

Uma contribuição apresentada por Cook (2012a) que foi bem aceita pela comunidade arquivística foi a respeito do processo de avaliação, que até o final do século XX estava imbricado pela visão norte-americana, e assim, denominou esta abordagem de macroavaliação.

Se a avaliação tradicional designa o valor a longo prazo do conteúdo dos documentos, ou uma série de documentos, por seu valor potencial de investigação, a macroavaliação avalia a importância do contexto funcional de sua criação e uso contemporâneo. A avaliação trata de documentos enquanto que a macro-avaliação trata de seu contexto mais amplo (ou “macro”) (COOK, 2012a, p. 149-150).

Nesta perspectiva, o processo de avaliação não seria mais realizado conforme o pragmatismo proposto pela noção norte americana do conteúdo do documento de arquivo, mas sim, sob o contexto social, político e econômico. Nesse sentido, Cook (2012b) apresenta suas diretrizes, os criadores de documentos (ou seja, estruturas, agências, instituições, burocratas),

Os processos sócio-históricos (isto é, funções, programas, atividades, transações – serviços – que o Estado oferece aos cidadãos, e que os cidadãos demandam do governo) e 3) os cidadãos, clientes, constituintes, ou grupos, os quais estas funções e estruturas afetam, e que por sua vez influenciam tanto a função como a estrutura, direta ou indiretamente, explícita ou implicitamente (COOK, 2012b, p. 150).

A macroavaliação faz com que os arquivistas realizem pesquisa sobre a natureza desses agentes, além do estudo das inter-relações e conexões que irão atribuir este ‘valor’, essas

informações estão relacionadas ao princípio da proveniência, assim “[...] é, portanto, uma abordagem de avaliação baseada na proveniência, onde o contexto social da criação de documentos e uso contemporâneo (e não o que se imagina de uso de pesquisa) estabeleça o seu valor relativo.” (COOK, 2012a, p. 150). Importante frisar que o contexto de criação dos documentos é determinado além das competências, funções, atividades além dos aspectos da cultura organizacional, programas e atividades e também a interação com as “pessoas” externas da organização (COOK, 2012a).

Em suma, ao apresentar esta breve trajetória da Arquivologia pelo ocidente, entende-se que a Arquivologia brasileira é a junção de algumas dessas características já elencadas, sua identidade está em construção, e isso não é uma característica negativa, mas sim impulsionadora para reverberar as nossas particularidades. Dessa maneira, Arquivologia enquanto disciplina na abordagem contemporânea, tem por objetivo garantir a

[...] acessibilidade contínua aos conteúdos informacionais orgânicos de interesse primário, com alta qualidade da informação, e de interesse secundário, acrescida de questões referente à autenticidade (confiabilidade, acurácia) dos documentos e controle de acesso e eliminação de documentos e informações. Para alcançar seus objetivos, assume o documento arquivístico como sua unidade principal [...] (SANTOS, 2015, p. 93).

6. 1. 1 Documento de arquivo

Como apresentado anteriormente, a Arquivologia apresenta elementos constitutivos para pensar e aplicar metodologias nos documentos e nos conjuntos documentais produzidos e recebidos através da materialização das funções e atividades institucionais - ou seja, de proveniência e que a posteriori forma o fundo desta instituição. Dessa maneira podemos definir documento de arquivo conforme apresentado por Duranti (1994) como sendo aqueles que são,

[...] produzidos ou recebidos no curso das atividades pessoais ou institucionais, como seus instrumentos e subprodutos, os documentos arquivísticos são as provas primordiais para as suposições ou conclusões relativas a essas atividades e às situações que elas contribuíram para criar, eliminar, manter ou modificar [...] (DURANTI, 1994, p. 50).

Já para Schellenberg (2006) sua definição parte de dois termos distintos: *records e archives* - apresentada pela tradição norte-americana, assim, para o autor, *records* é compreendido como

Todos os livros, papéis, mapas, fotografias ou outras espécies documentárias, independentemente de sua apresentação física ou características, expedidos ou recebidos por qualquer entidade pública ou privada no exercício de seus encargos legais ou em função das suas atividades e preservados ou depositados para preservação por aquela entidade ou por seus legítimos sucessores como prova de suas

funções, sua política, decisões, métodos, operações ou outras atividades, ou em virtude do valor informativo dos dados neles contidos (SCHELLENBERG, 2006, p. 41).

Já quanto aos *archives*, Schellenberg (2006) definiu como:

Os documentos de qualquer instituição pública ou privada que hajam sido considerados de valor, merecendo preservação permanente para fins de referência e de pesquisa e que hajam sido depositados ou selecionados para depósito, num arquivo de custódia permanente (SCHELLENBERG, 2006, p. 41).

Schellenberg (2006) apresenta esta dupla abordagem pelas quais os documentos de arquivo foram gerados, os *records*, fazem referência aos valores primários, de evidência, probatórios, estão “mantidos” próximo do seu produtor; já os *archives*, fazem referência aos valores secundários dos documentos, são mantidos por razões de manutenção da memória e referência de pesquisa, contudo, esta distinção apresenta é para fins de contextualização, assim concordamos com Bellotto (2002) ao afirmar que:

Documentos de arquivo são testemunhos inequívocos da vida das instituições. Estão registradas nos arquivos as informações sobre o estabelecimento, a competência, as atribuições, as funções, as operações e as atuações levadas a efeito, por uma entidade pública ou privada, no decorrer e decorreram das relações administrativas, políticase sociais por ela mantidas, tanto no âmbito interno como no externo, sejam com outras entidades de seu mesmo nível, ou com as que lhe são, hierarquicamente, superiores ou inferiores (BELLOTTO, 2002, p. 9).

Assim, para Delmas (2010, p. 129) o documento de arquivo também “[...] é aquele que, quaisquer que sejam sua data, sua forma e seu suporte que foi naturalmente criado ou recebido por uma pessoa física ou jurídica, pública ou privada, num dado momento, no decorrer e para o exercício de suas atividades habituais [...]”. Destaque para a compreensão, segundo o autor, que o documento de arquivo não é determinado pela sua forma, suporte ou tipo de escrita ou até mesmo código.

Além disso, Delmas (2010) associa ao documento de arquivo as informações orgânicas que “[...] têm uma natureza própria, que não depende do suporte nem da escrita ou da antiguidade [...]” (DELMAS, 2010, p.132). Em outras palavras, são informações produzidas ou recebidas por um organismo em suas atividades administrativas que se constituem em uma informação de arquivo (DELMAS, 2010).

Bellotto (2014) apresenta uma outra visão sobre a informação arquivística, segundo a autora “[...] o ponto básico da informação arquivística (à informação contida nos documentos arquivísticos), referentemente às informações de outra natureza: a de que ela é produzida dentro do contexto do exercício das funções/objetivos a que se propõem as entidades [...]” (BELLOTTO, 2014, p. 298).

A informação arquivística possui relação direta com as competências e atividades das organizações, sua configuração está associada à gestão administrativa e com os compromissos que são requeridos pelo sistema jurídico atuante. Assim, tais considerações expõem a transcendência que envolve a produção e recepção do documento de arquivo, dessa maneira, há um lastro de informações jurídicas e administrativas que o prepara no tempo presente e que também o projeta para o futuro (BELLOTTO, 2014). As abordagens apresentadas por Delmas (2010) e Bellotto (2014) não se excluem, mas se complementam.

No recorte histórico, Thomassen (1999) foi o precursor dessa abordagem de informação, nomeando como *process-bound information* (informação vinculada ao processo), que considera uma informação gerada e estruturada pelos processos de negócio/trabalho, com o objetivo de recuperação contextual - ou seja, a informação arquivística está associada aos processos de criação dos documentos. Desse modo, o documento é produzido ou recebido dessa lógica individual em relação com o processo de negócio gerador.

O resultado do trabalho administrativo não é a produção do documento, mas sim o fornecimento de soluções para problemas e a entrega de serviços. Os documentos são uma forma especial de ferramentas, criadas quando necessário. Os documentos emergem da comunicação organizacional sem serem criados intencionalmente (MENNE-HARITZ, 2004, p. 99 tradução nossa).⁴⁰

Silva (2012), nessa linha, argumenta que a abordagem informacional teve seu início nos arquivos e na Arquivologia a partir da década 1980, sob a influência dinâmica das práticas e pela importância da informação na contemporaneidade, todavia, essa abordagem informacional para a Arquivologia não exclui a necessidade da existência de uma materialidade para à informação, ou seja, uma condição de evidência, que é “[...] consignada ao registro com credibilidade e validade, para representar uma intencionalidade ou uma manifestação devontade [...]” (SILVA, 2012, p. 61).

A respeito da evidência, Millar (2019, p. 13 tradução nossa) afirma que “[...] evidência é qualquer fonte de informação que forneça provas demonstráveis. As evidências podem assumir qualquer forma: física, científica, legal, forense e assim por diante[...]”⁴¹. Além de afirmar que a evidência registrada é fixada no espaço e no tempo, e que pode passar por processos de verificação de autenticidade, por isso pode servir como prova (MILLAR, 2019). A discussão a respeito da informação arquivística não se limitaria a esse recorte, porém, para

⁴⁰ Do original: The result of administrative work is not the production of records, but rather the provision of solutions to problems and the delivery of services. Records are a special form of tools, created when needed. Records emerge from organizational communication without being intentionally created (MENNE-HARITZ, 2004, p. 99).

⁴¹ Do original: [...] evidence is any source of information that provides demonstrable. The evidence can take any form: physical, scientific, legal, forensic and so on.

fins de compreensão, entendemos que a ideia de informação arquivística recai sobre a entidade documental, que independente do suporte ou linguagem que a constitui e está associada a dois predicados: informação - conteúdo, mensagem e suporte no sentido amplo que caracteriza o documento de arquivo⁴².

Assim, os documentos chancelados pela Arquivologia possuem algumas características: 1. o *caráter seriado*, são produzidos rotineiramente, um a um a fim de constituir séries, arquivo e fundos; 2. Apresentam uma *gênese - origem*, ou seja, são gerados a partir de uma atividade (institucional, pessoal) está estritamente relacionada às funções e atividade, estabelecendo uma atribuição probatória; 3. *Exclusividade*, ou seja, a informação que contém no documento de arquivo - também entendido como unicidade; 4. Além da *inter-relação* que consiste na sua razão em fazer parte desse conjunto documental, além de apresentar relações estabelecidas entre si, com os documentos anteriores e posteriores a ele (CRUZ MUNDET, 1994).

Duranti (1994) identifica e apresenta cinco características pertencentes ao documento de arquivo: a primeira é a *imparcialidade*, que são características inerentes a criação dos documentos (rotinas processuais), ou seja, não criados aleatoriamente, “[...] na intenção ou para a informação da posteridade [...]” (*Idem*, 1994, p. 51-52); segunda, *autenticidade*, relaciona-se ao ato contínuo da criação, manutenção e custódia, por isso, os documentos de arquivos devem ser mantidos preservando sua originalidade de produção ou recepção que podem ser comprovados a posteriori; a terceira característica, diz respeito a *naturalidade* que é o acumula natural derivado das produção e recepção de documentos de arquivo, dessa maneira “[...] são acumulados naturalmente em função dos objetivos práticos da administração [...]” (DURANTI, 1994, p. 51-52).

A quarta característica é o inter-relacionamento, onde os documentos de arquivo estabelecem relações no decorrer do andamento das transações administrativas de acordo com suas necessidades institucionais e cada documento está estritamente relacionado aos demais documentos; e por fim, a quinta é a unicidade que Duranti (1994) afirma ser a característica que cada documento de arquivo assume um lugar único no conjunto documental qual ele pertence (DURANTI, 1994).

Mas, dessas gamas de suportes e linguagem, Cortés Alonso (1980) menciona que os documentos de arquivo podem ser classificados entre documentos textuais, sonoros ou de

⁴² Para maior esclarecimento acerca do tema, informação, informação arquivística, documento e documento de arquivo, recomenda-se a leitura do livro **Documento Arquivístico Ante a Realidade Digital: uma Revisão Conceitual Necessária** (2013) de autoria de Rosely Curi Rondinelli.

imagem. Importante ressaltar, que está classificado parte do componente do suporte e informação - que é compreendida como linguagem. Acreditamos que esse é ponto fulcral que fez com que a fotografia fosse “separada” dos conjuntos documentais, pela fragilidade e especificidade do suporte, além da não compreensão da linguagem, pelo qual este trabalho tem por objetivo.

6.2 FOTOGRAFIA: O DOCUMENTO

Para entender a fotografia como documento é fundamental retornar a sua origem, ou seja, na Ciência, a partir de conhecimentos científicos projetou-se sua criação. A fotografia ‘nasceu’ em um tempo que se pensava que conseguiria alcançar todas possibilidades através da ciência (DIDI-HUBERMAN, 1998).

Além do uso da Ciência, reforçamos que a fotografia teve sua divulgação oficial na Academia de Ciência de Paris em 1839. Logo após a criação da fotografia, iniciou-se um processo de institucionalização com arquivos especializados que envolviam diversas disciplinas científicas e estudos

Tudo se passa a partir de 1839 e, sobretudo, após 1850, a fotografia se tornou para as instituições científicas uma norma organizacional, responsável com tal acumulação prodigiosa de arquivos ou coleções fotográficas, como nas disciplinas geográficas e etnográficas (BRUNET, 1995, p. 276).

Além disso, como já mencionado, a fotografia a partir da sua efetivação institucional e social, lhe foi conferido o atributo do ‘espelho do real’, que a posteriori foi questionado e fundamentado. Embora, pouco se duvidou da sua função documental, ou seja, está inerente a ela o sentido de documento.

Dessa maneira, as fotografias foram sendo inseridas em serviços administrativos, instituições científicas, em práticas médicas (principalmente em diagnósticos, cirurgias e acompanhamento médico, principalmente em sanatórios) além de alimentar com informação visual os arquivos judiciais e da polícia, a fotografia acompanhou e subsidiou o desenvolvimento do Estado moderno.

Conforme, Lima e Carvalho (2011) o uso da fotografia se intensificou logo em 1871 na Comuna de Paris, identificando os revoltosos pelas primeiras fotografias, dessa maneira, foi uma massificação de registro e controle. Vejamos os exemplos mencionados pelas autoras já em 1851, quando se inicia o processo de identificação para direção de veículos, ainda em tração animal; em 1853 a identificação fotográfica nos passaportes e em 1853 o sistema penal francês idealizou um projeto para fotografar os criminosos. Desencadeou um processo que foi também

foi identificado por Sekula (1986), assim,

Apesar da documentação fotográfica de prisioneiros não ser comum até os anos 1860, o potencial para um novo realismo fotográfico jurídico foi amplamente reconhecido nos anos 1840, num contexto geral desses esforços sistemáticos de regular o crescimento da presença urbana dessas ‘classes perigosas’, de um crônico desemprego e subemprego (SEKULA, 1986, p. 5).

Sekula ainda comenta sobre a construção dos arquivos especializados que foram criados,

No geral, todo arquivo inclusivo necessariamente contém tanto os traços do corpo visível de heróis, líderes, exemplos morais, celebridades, como aqueles pobres, doentes, insanos, criminosos, não brancos, o feminino, e toda outra personificação do indigno (SEKULA, 1986, p. 10).

Ocorreu o que podemos dizer de uma individualização das pessoas pelo Estado, pelas imagens fotográficas, o que possibilitou agrupar e relacioná-las e proveu um modelo fisionômico do criminoso (SEKULA, 1986). Nesse ínterim, Tagg (2005) também é enfático sobre nova maneira de documentar pelo Estado, o autor frisa a ampla instrumentalização pela qual a fotografia foi posta, quase um ‘sinônimo’ de prova, controle e registro.

A sua naturalização como prática depende das instituições e agentes que a definem e operacionalizam. Sua função como modo de produção cultural está ligada a condições definidas de existência, e seus produtos são significativos e legíveis apenas nos usos específicos que lhes são dados (TAGG, 2005, p. 85 tradução nossa).⁴³

Ademais, Tagg propõe sua análise crítica sob a compreensão que envolve a fotografia e o seu poder simbólico de ‘prova’ por assim dizer, para o autor, seu poder não está na veracidade imbuída pela fotografia em si, mas sim, pela atribuição que as pessoas e instituições do Estado e a imprensa impetraram, nesse sentido, questiona a ideia do registro fiel da realidade munido das concepções discursivas Michel Foucault.

Oportuna foi a afirmação de Sá (2016, p. 78) ao afirmar que a fotografia, levada ao extremo, fez com que a mesma fosse considerada como um instrumento capaz de satisfazer o desejo e a necessidade de uma sociedade que ansiava por ver o mundo sem fronteiras e sem deformação.

Dentre a trajetória de usos da fotografia destaca-se o trabalho realizado por Alphonse Bertillon, do serviço de identificação da Polícia de Paris, que propôs um sistema metodológico de identificação. Seu mérito foi aprimorar o controle dos delinquentes e realizar a adaptação

⁴³ Do original: Su naturaliza como práctica depende de las instituciones y de los agentes que la definen y la ponen em funcionamiento. Su función como modo de producción cultural está vinculada a unas condiciones de existencia, definidas, y sus productos son significativos y legibles solamente dentro de usos específicos que se le dan. (TAGG, 2005, p. 85).

rigorosa das formas das imagens às questões estéticas, ele provou que essas relações são inerentes aos aspectos burocráticos, administrativos e técnicos. Bertillon, concebe o sistema científico de identificação (ROUILLÉ, 2009).

Um aspecto importante a ser ressaltado, ainda pelo trabalho de Bertillon, que por vezes é despercebido, foi sua sagacidade e experiência, que fez com que ele pudesse desenvolver um procedimento em que a Polícia necessitava criar sua verdade - enquanto instituição e Estado, o argumento de Tagg (2005) do poder da instituição.

Trazendo para o objetivo deste estudo, o fotógrafo ao realizar o registro fotográfico, munido dos elementos da linguagem fotográfica irá produzir a fotografia que a instituição necessita para cumprir uma atividade. Além disso, esta fotografia enquanto documento, está imbuída do discurso institucional.

Assim, de fato a ‘verdade’ não está na captura, não é doada, ela “[...] se constrói; que é sempre específica e exige invenção de procedimentos e de formas novas e singulares [...]”. Além disso, apresentou duas estéticas, “[...] uma estética expressiva, e uma estética da transparência e uma verdade - aquela dos documentos [...]” (ROUILLÉ, 2009, p. 88-89).

De fato, a fotografia estabelece uma relação de evidência quando cientificamente instaura, fornecendo características dentro do contexto conceitual de investigação. Isto é, a fotografia está em um sistema de controle, sua evidência é controlada, ou melhor se tem a ideia de “controle” pois somente assim se consegue estabelecer a presença e a identidade (BERGER, 2017).

Ainda sobre institucionalização da fotografia nos arquivos, Tagg (2005, p. 10) afirma, diante da fotografia judiciária que devem ser estudados as práticas arquivísticas, sob os aspectos da legislação, das práticas judiciais para que se estabeleça a necessidade da criação de arquivos fotográficos, pois como já vimos, a imagem de arquivo segue normas formais e procedimentos técnicos institucionalizados.

6.3 FOTOGRAFIA NOS MANUAIS DE ARQUIVOLOGIA

Antes de iniciar esta análise é importante mencionar que reconhecemos o trabalho já realizado por Lacerda (2008), ao desenvolver um levantamento sobre os manuais de Arquivologia. Entretanto, procurou ampliar-se tendo em vista que a Arquivologia enquanto disciplina científica deve ser sempre revista.

Mas, voltando à nossa discussão a respeito dos Manuais e fotografia, na definição elementar do Manual dos Arquivista Holandeses já apresentada neste trabalho é possível notar

a ausência da menção da fotografia. Ainda mais se considerando que a mesma teve sua divulgação oficial em 1839, portanto quase sessenta anos antes da publicação do Manual.

Em hipótese, a ausência 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 Arquivistas 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.

Já 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 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 [...] (KEENAN, 2011, p. 41, tradução nossa).⁴⁴

⁴⁴ Do original: 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, que a fotografia já estava inserida nos Arquivos institucionais, porém, é reafirmada a relação positivista com o documento de arquivo e os elementos apenas textuais, ou seja, o positivismo empírico dominante pela historiografia (COOK, 2018). O Manual de Eugenio Casanova, lançado na Itália em 1928, traz um subtítulo 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)⁴⁵.

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

Destaca também, a relação de baliza 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

⁴⁵ Do original: 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 museiche non agli archivi.

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)⁴⁶

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’, a qual 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 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 [...]” (MANUAL... 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. ” (HEREDIA HERRERA, 1991, 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)⁴⁷

⁴⁶ Do Original: 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.

⁴⁷ Do Original: 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.

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 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, e 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).⁴⁸

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).

Que negligenciou o sentido de arquivo da fotografia em sua plenitude, sendo considerado sempre de guarda permanente, independentemente da função original que refutou o entendimento que “[...] a imagem produzida pelo fotógrafo não será, necessariamente, utilizada ou arquivada segundo aquilo que seu olhar captou, mas de acordo com o seu uso ou, ainda, pelo motivo pelo qual foi produzida” (MADIO, 2016, p. 10), há a necessidade de um olhar que contextualiza este documento desde a sua produção.

6. 3. 1 A fotografia institucional sob análise da Arquivologia

Após a seção anterior, onde foi possível a visualização de como alguns manuais apresentam a fotografia nos arquivos, constatou-se neste breve levantamento as dificuldades que a Arquivologia ainda apresenta em trabalhar com a fotografia como um documento de arquivo, que é produzido em decorrência de uma atividade, porém, possui uma linguagem própria específica e diversa da textual.

Oportuno considerar que o documento de arquivo é um produto social, presente nas relações sociais, além de uma ferramenta comunicativa, e, como destacado, é vital pensar as novas maneiras e possibilidades de documentar essas ações, seguindo os progressos políticos, sociais, econômicos e tecnológicos (BELLOTTO, 2014). No bojo destas transformações que a

⁴⁸ Do original: 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.

fotografia se insere.

Constata-se que nas instituições as fotografias administrativas tem suas regras, no qual a linguagem administrativa tem convenções, fórmulas e impessoalidade, dessa maneira, “[...] para serem qualificadas como "institucionais", os arquivos fotográficos devem consistir em fotografias tomadas sistematicamente por uma instituição durante suas atividades oficiais[...]” (PARINET, 1996, p. 482 tradução nossa).⁴⁹

A autora (*Idem*, 1996) ainda intensifica seu argumento ao afirmar que as fotografias institucionais não devem expressar subjetividades segundo sua ótica, pois, são solicitadas pelas autoridades para registrar uma ‘situação’ que devem obedecer certas especificações quanto ao formato, cor de fundo, graus de contrastes para serem aceitas no cumprimento das funções, pois conforme a autora, elas (fotografias) devem ser aceitáveis para evitar a possibilidade de rejeição.

A primeira questão apresentada pela autora sobre a fotografia institucional (pessoal ou institucional) é que produzidas ou recebidas em decorrência de atividades administrativas solicitadas, não são unicamente minutas de outros documentos, são documentos de arquivo como qualquer outro, porém com as especificidades que devem ser consideradas, contudo, essas mesmas especificidades não devem ser utilizadas para ações metodológicas que procurem apenas, enfatizar essas singularidades, o intuito é sempre procurar aplicar os princípios orientadores da Arquivologia. A segunda questão, inclui a discussão da linguagem fotográfica, quando a autora destaca os elementos da ‘escrita’ fotográfica, formato, composição, entre outros, que já foram abordados neste trabalho.

Decorrentes dessas situações, não é possível afirmar uma data tópica sobre a inserção da fotografia institucional nos Arquivos, contudo, como já apresentado, a ação de acúmulo ou recolhimento surge dos novos usos da maneira de documentar que foram estabelecidos pela fotografia, relacionados: a provar, a pesquisa, entre outros, por diferentes instituições.

Sob esta perspectiva, Boadas I Raset (2008) apresenta, quatro situações da inserção da fotografia sob o ponto de vista do tratamento documental sendo elas: 1. as fotografias produzidas pela própria instituição que segue um processo administrativo; 2. as fotografias encontradas em reportagem pela própria instituição, relacionadas às atividades culturais ou promocionais, muitas vezes realizadas pelas assessoria de comunicação; 3. pela aquisição ou compra do material fotográfico para uso institucional, exemplo muito comum contemporaneamente com o uso de banco de imagens fotográficas; 4. por doações de conjuntos

⁴⁹ Do original: To be qualified as "institutional," photographic archives must consist of photos taken systematically by an institution during its official activities. (PARINET, 1996, p. 482)

fotográficos chancelados de valor histórico para a instituição.

As fotografias como documentos oficiais são engendradas em um processo que os governos e as empresas legislam, implementam políticas, cabendo às fotografias transmitirem de maneira não verbal um contexto ideológico de valores e crenças institucionais (SCHWARTZ, 1995).

Por isso as fotografias não devem ser valorizadas pelos méritos das imagens e artísticos, mas pelo seu papel desempenhado em vários processos, sejam empíricos, cognitivos e imaginativos, integrados na comunicação, na negociação e na tomada de decisão. Não apenas pelo seu aspecto indicial, mas também pelo seu caráter instrumental, que oferece informações que constituem evidências desses processos ativos, tanto na vida dos negócios quanto na vida das pessoas, ações que justificam seu ‘lugar’ nos Arquivos (DURANTI; FRANKS, 2015).

Embora a fotografia seja frequentemente encontrada nos arquivos, e receba tratamento documental específico, as fotografias têm sido pouco problematizadas no que tange sua produção e verificação de valor documental (LOPEZ, 2000; LACERDA, 2008).

Lopez (2000) nos lembra que a descontextualização das fotografias é realizada em virtude de uma ausência de entendimento metodológico de que fotografia é um documento que pertence a determinado Fundo. Ainda frisa que, em certos casos, a separação é realizada apenas pensando na preservação da informação visual e na conservação do suporte.

Embora haja comunicações científicas sobre experiências e propostas sobre fotografias em Arquivos, é nitidamente insuficiente no sentido de ampliar sua emancipação. Ainda que por muitas vezes, os trabalhos não sejam verticalizados em estudos sobre a gênese documental, assim priorizam os conteúdos imagéticos e ‘desqualificam’ os elementos da produção documental fotográfica institucional (MADIO, 2012).

Então, reforça-se a necessidade de compreender a fotografia como registro de uma determinada atividade institucional - (jurídica ou pessoal) e com uma intencionalidade. Embora, como é sabido, por diversas vezes, as fotografias não vem acompanhadas de informações externas, contudo, deve-se ter claro que há uma ação, um propósito original (MADIO, 2012). Volta-se assim, para os arquivistas a atribuição de verificar e autenticar a origem e o propósito da produção desta fotografia institucional e confirmá-la para seu produtor (PARINET, 1996). Além de monitorar o contexto de produção que é essencial para a compreensão sobre os reais motivos que levaram a geração das fotografias (LACERDA, 2012).

Nesse sentido, destaca-se a afirmação de Boadas I Raset *et al* (2001) sobre manutenção da produção fotográfica institucional:

[...] mas antes de iniciar qualquer ação de organização de um conjunto de fotografias, deve ser estabelecida a ordem original. Em outras palavras, deve-se determinar os grupos pelos quais a documentação é organizada, operação que pode ser muito difícil em alguns casos sempre exige um grande conhecimento do produtor e uma observação cuidadosa do material documental. A ordem original destaca as relações recíprocas entre os documentos, derivados das finalidades e procedimentos que presidiram ao seu nascimento (BOADAS I RASET, *et al* 2001, p.120 tradução nossa)⁵⁰

Contudo, salienta-se que o princípio da ordem original - aquele que é atribuído pelo acúmulo ‘natural’ do produtor/criador do documento de arquivo - que acreditamos não ser possível de aplicação devido à própria abordagem da gestão de documentos pela qual iremos apresentar a frente. Os autores (*Idem*, 2001) procuram refletir a organização sob a ótica do patrimônio documental fotográfico, ou seja, não existiria um exemplo do processo de avaliação arquivística, instrumento associado à produção institucional de fotografia e exemplificado pelos instrumentos de gestão documental.

Oportuna e fundamental é a afirmação de que para pensar em organização arquivística para fotografias, é necessário o amplo conhecimento da produção e/ou recepção documental da instituição, mesmo para os Arquivos pessoais, que não devem ser tratados como coleções, e que se preze pela manutenção dos contextos e a organicidade, conforme apontaram (MARIZ, CORDEIRO, 2022).

Então, são necessárias ações sobre o mapeamento da produção institucional fotográfica para que seja conhecida e que se procure manter a origem e a ordenação dessa fotografia, ou seja, devem ser mantidas em uma própria cadeia de custódia para garantir sua insuspeição⁵¹ (POZZEBON, FREITAS, TRINDADE, 2017).

Até mesmo porque, com os metadados gerados automaticamente pelas câmeras fotográficas digitais atuais e *smartphones*, não é possível afirmar que esses dados gerados são fidedignos, tendo em vista que podem sofrer alterações devido às várias manipulações, alterações e até mesmo cópias das imagens fotográficas que conforme afirmou Schwartz (1995, 2012) a fotografia em sua essência prima pela ampla reprodução.

Schwartz (1995) apontou a diplomática como uma maneira de questionar e abordar os conceitos essenciais para a compreensão da fotografia, em termos de documento de arquivo,

⁵⁰ Do original: [...] más recomendable para garantizar su conservación, pero antes de iniciar cualquier actuación para la organización de un conjunto de fotografías se debe establecer el orden originario. Es decir, se tienen que determinar las agrupaciones mediante las cuales se halla dispuesta la documentación, operación que puede ser muy dificultosa en algunos casos y que siempre requiere un gran conocimiento del productor y una detenida observación del material documental. El orden originario pone en evidencia las relaciones recíprocas entre los documentos, derivadas de los fines y de los procedimientos que han presidido su nacimiento. (BOADAS, 2001, p.120)

⁵¹ Destacamos que artigo apresentado pelos autores faz menção a fotografia forense, contudo, consideramos relevante apontar tal trecho no trabalho com o intuito de exemplificar que as fotografias devem manter sua manutenção de produção para a garantia de elemento de prova.

criação, contexto, autoria, formas de transmissão e intencionalidade. Segundo a autora, que fora desafiada por Luciana Duranti, a analisar como a diplomática poderia auxiliar na estratégia metodológica de contextualização das fotografias tendo em vista que estas são discretamente descontextualizadas, propôs em sua crítica diversos aspectos que a diplomática preconiza, dentre alguns deles os elementos internos: suporte, formato, forma-tradição documental, gênero; além dos elementos externos, a função e o conteúdo (SCHWARTZ, 1995, 2012).

Conclui que os arquivistas não devem se limitar a apenas a este quadro metodológico para pensar tal problemática, e afirmou que os mesmos devem recorrer a todos os recursos que existam à disposição para cumprir os objetivos dessa disciplina que é a de identificar, avaliar e comunicar. Contudo apresenta um destaque importante, desse modo,

A diplomática foi fundada na estreita relação entre forma e função documental, mas a forma e a função de uma fotografia não são ligadas previsivelmente de uma determinada maneira. Não somente as fotografias se comunicam de maneiras diferentes, mas também sua forma física e articulação interna não são necessariamente indicadores de função ou marcadores de contexto. “O arranjo formal de uma fotografia não explica nada”, como afirma John Berger. As aparências externas são reproduzidas com precisão, nem a mensagem nem a função são codificadas no formulário (SCHWARTZ, 2012, p. 14 tradução nossa).⁵²

O atributo de documento de arquivo para as fotografias, não reside na veracidade dos fatos representados pela imagem fotográfica, que não é possível de ser verificada pela análise crítica da ‘forma fotográfica’. Perante o exposto, seu atributo de documento está associado ao contexto funcional da sua criação, ou seja, pela atividade a qual a fotografia integrou, além do universo documental em que a fotografia circulou de modo que “[...] o valor probatório só pode ser entendido dentro do contexto mais amplo do processo e da finalidade da criação, circulação, e visualização[...].” (SCHWARTZ, 2012, p. 16 tradução nossa).⁵³

Além disso, Schwartz (1995) usou o termo “alfabetização visual” para os arquivistas, ressaltando que não pode ser reduzida a um simples exercício mecanicista, em vez disso, a alfabetização visual, deve ser essencial para compreender as manifestações, alterações na fase de produção da fotografia, e também reconhecer essa polaridade que pode revelar o estado de transmissão da mesma, ou seja, a tradição documental, além de apontar os formatos, que podem apresentar datas de criação, custo, entre outros. Porque ao aplicar a crítica diplomática como

⁵² Do original: Diplomats was founded upon the strict relationship of documentary form and function, but the form and function of a photograph are not linked predictably in a determinate way. Not only do photographs communicate in different ways, but also their physical form and internal articulation are not necessarily indicators of function or markers of context. «The formal arrangement of a photograph explains nothing», John Berger contends. Outward appearances are reproduced with accuracy, but neither message nor function is encoded in form.

⁵³ Do original: [...] evidential value can only be understood within the broader context of the process and purpose of document creation, circulation, and viewing [...].

metodologia nas fotografias serão questionados os elementos: do evento-documento, do autor-público, da forma-função, do propósito-mensagem, intenção-impacto.

Dessa maneira, a alfabetização visual é essencial para ajudar a respondê-las (SCHWARTZ, 2012, p. 16), pois “[...] a interrogação da fotografia como documento requer a compreensão de todos os elementos da construção, de sentido e suas transformações no espaço e no tempo.

Porém, ainda é encontrada na literatura e na rotina de organização de fotografias institucionais, a noção de ‘mídia especial’, relegando-as às margens do arquivo, ou melhor, sem lugar no arquivo e sem relação orgânica com os demais documentos. O adjetivo ‘especial’ envolve o sentido de excepcionais - diferentes que por vezes, é justificado pelas errôneas suposições sobre a natureza das fotografias, dando privilégios para alguns materiais de arquivo (SCHWARTZ, 2002).

As fotografias foram amplamente ignoradas pela teoria arquivística durante boa parte do século XX, e foram ‘amontoadas’ e ‘organizadas’ em modelos textuais, além do mais foram aplicadas descrição e acesso em nível do item (DURANTI; FRANKS, 2015).

Mas como apresentado na seção anterior sobre as fotografias nos manuais de Arquivologia, o precursor desse pensamento radical foi Schellenberg, ao afirmar em seu manual que os materiais pictóricos não tinham relevância, no qual sua origem não era organizacional (DURANTI; FRANKS, 2015).

De fato, a fotografia possui uma particularidade do seu ‘significado’ que não é estável, nem tão pouco neutro - seu significado é múltiplo, pois historicamente situado e socialmente construído, além disso, atualmente os fotógrafos profissionais e amadores podem produzir múltiplos originais, com os mesmos ‘fatos visuais’ é que podem ‘entregar’ mensagens diferentes depende do contexto.

Por isso é fundamental compreender as fotografias em termos arquivísticos incorporando as evidências, as intenções autorais e as origens funcionais. E com isso é desconstruído o conceito de arquivos especiais que é sustentado por dois pólos: o primeiro pela ótica da conservação/preservação e o segundo pela insistência em empregar ações metodológicas sem primeiro entender os elementos que constituem esses documentos fotográficos, aqui insere-se o produtor e também os elementos da linguagem não apenas o registro (DURANTI; FRANKS, 2015).

Contudo, contemporaneamente, as fotografias digitais se fazem presentes nos arquivos, por este motivo é importante identificar aspectos relacionados à esta desmaterialização, desse modo, os arquivistas e profissionais que atuam com essa produção documental devem levar

em consideração as necessidades do conhecimento e compreensão dos aspectos formais e tecnológicos, além dos atributos de ordem social e institucional das fotografias digitais, além dos aspectos da metodologia arquivística que devem apresentar uma visão geral que vai além da natureza física e lógica dos documentos produzidos, e por fim, atacar o problema da preservação a longo prazo, onde a principal premissa é a obrigação de trabalhar com padrões e formatos não proprietários pensando na preservação digital (IGLÉSIAS I FRANCH, 2004).

Pensando para além da fotografia digital e incluindo os documentos de arquivo digitais de modo amplo, esta problemática envolve diversos segmentos da sociedade e o universo dos Arquivos está inserido nela. Dessa maneira, um projeto global foi desenvolvido, intitulado InterPARES 1, desenvolvido por Luciana Duranti e colaboradores, onde relataram um risco significativo de alteração dos documentos de arquivo no ambiente digital, que não podiam ser considerados autênticos. Assim, elaboraram os *Requirements for Assessing and Maintaining the Authenticity of Electronic Records*, ações que devem ser tomadas pelos produtores/criadores de documento durante o processo de criação, uso e manutenção de seus materiais digitais (DURANTI, 2005).

Pensando-se as fotografia digitais, o InterPARES 2 realizou pesquisa intitulada *Recordkeeping Practices of Photographers using Digital Technology*⁵⁴ de autoria de Jessica Bushey e Marta Braun, onde as autoras utilizaram-se da estrutura do InterPARES 1 para verificar a autenticidade e integridade das fotografias digitais produzidas por instituições. Na pesquisa, as autoras procuraram apresentar:

[...] como os fotógrafos profissionais criam, gerenciam e preservam suas coleções de fotografias digitais; as formas documentais da fotografia; o esquema de metadados que foram usados; e os métodos preferidos para estabelecer a identidade de fotografias digitais e mantê-la para proteger sua integridade. ” (BUSHEY, 2016, p. 32).⁵⁵

O resultado desta pesquisa voltou à problemática apresentada por Iglésias I Franch (2004). Nesse sentido, Bushey (2005) apresentou importante contribuição a respeito da fotografia digital em seu trabalho, onde procura esclarecer a identidade e integridade de uma fotografia digital, como uma modelagem de metadados de identidade e metadados de integridade, pensando no contexto da sua produção e manutenção. Apresenta-se os metadados indicados por Bushey (2005): Optou-se em deixar no idioma original para não incorrer em

⁵⁴ No Brasil, a Universidade de Campinas realizou trabalho de aplicação da metodologia também, ver detalhes no link: http://inter pares.org/ip3/display_file.cfm?doc=ip3_brazil_cs02_relatorio_final.pdf

⁵⁵ Do original: how professional photographers create, manage and preserve their digital photographs collections; the photograph's documentary forms; the metadata schema that were used; and the preferred methods for establishing the identity of digital photographs and maintaining it, and for protecting their integrity.

equivoco de sentido:

Identity Metadata:

- Names of persons involved in the creation of the digital materials (e.g., photographer, studio, models, client),
- Name of the action or matter (e.g., title, assignment, subject),
- Place (e.g., GPS),
- Documentary form – rules of representation that communicate the content, administrative and documentary context, and authority (e.g., photograph, press-release, portrait or landscape, image resolution, bit-depth and colour space),
- Digital presentation (e.g., JPEG, TIFF),
- Date(s) of creation, use, receipt and storage,
- Expression of documentary context (e.g., subject or classification code),
- Copyright or intellectual rights (e.g., creative commons, copyright restrictions, and licensing),
- Other forms of authentication (e.g., watermarks),
- Version number (e.g., copy, draft, master and camera original), and
- Existence and location of duplicate materials outside of the digital system

Integrity Metadata:

- Name of handling office (e.g., photographer, studio, agency, office and unit),
- Name of office of primary responsibility (if different from above),
- Indications of annotations added to the digital materials (e.g., comments),
- Indication of technical changes to the files or system (e.g., file format migration),
- Access restriction code (e.g., name of persons authorized to read materials),
- Access privileges code (e.g., name of persons authorized to annotate, delete or remove materials from system),
- Vital record code, and
- Planned disposition (e.g., removal from the digital system to storage outside system, or transfer to a trusted custodian) (BUSHEY, 2016, p. 35-36)

Como pode ser notado, a lista de metadados estabelece noções específicas para a produção e manutenção da fotografia digitais institucionais, salienta-se que essa modelagem foi estabelecida por outros padrões de metadados sendo eles: *Exchangeable Image File Format* (Exif), metadados gerados pelo equipamento, e o *International Press Telecommunications Council* (IPTC) que são metadados descritivos, além dos requisitos apresentados por Duranti (2005) no *Requirements for Assessing and Maintaining the Authenticity of Electronic Records*.

Entretanto, não deixa muito latente a importância de uma política arquivística institucional para estabelecer tais ações. E também não argumenta sobre a necessidade de pensar as relações entre as fotografias digitais institucionais e os demais documentos de arquivo. Em suma, apresenta importante orientação de modelagem de metadados para apoiar a criação, uso, manutenção, interoperabilidade e a preservação a longo prazo. Visto a necessidade de estabelecer e implementar Sistemas Informatizados de Gestão Arquivística de Documentos, (SIGAdS) e posteriormente, Repositório Arquivístico Digital Confiável (RDC-

Arq).

No contexto nacional em 2010 foi constituído um órgão denominado inicialmente Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos e Sonoros (CTDAIS), ligado ao Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ), que foi estabelecido conforme, a Lei Federal 8.159 de 1991.

Tinha por objetivo⁵⁶ promover a discussão sobre os processos de gestão de documentos, posteriormente em 2016, a Câmara Técnica, passou por reformulações internas e sua denominação foi alterada passando a ser denominada como Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais (CTDAISM).

A criação da CTDAISM, previa suprir as deficiências primeiro, sobre o aspecto terminológicos sobre esses gêneros documentais e a posteriormente apresentar recomendações sobre como tratar esses documentos, objetivando um tratamento documental que fosse adequado a Arquivologia, ou seja, procurou alinhar uma relação dialógica objetivando e direcionando as rotinas práticas.

Desse modo, com muito esforço político e conjectural, a CTDAISM, consegue a aprovação da 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, resolve:

[...] 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.

⁵⁶ Conforme o Decreto nº 10.148, de 2 de dezembro de 2019, que estabeleceu novas diretrizes para a instituição de câmaras técnicas consultivas no âmbito do CONARQ, a CTDAISM não está mais em atividade.

§ 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).

A recomendação, não apresenta poder de 'execução', conforme o próprio nome diz, mas indica. Ainda que não tenha essa presunção de execução, sua intenção é louvável, como uma proposta de ação política arquivística perante a complexidade dessa produção documental. Porém, existem alguns problemas de ordem conceituais, além do pensar nesses gêneros, por isso, recomenda-se leitura do trabalho de Santana (2019).

No entanto, a partir da Resolução 41, cria-se a recomendação para o tratamento de fotografias digitais no contexto da gestão de documentos, elaborado por Adriana Reguete e Natasha Hermida. Esta recomendação por base, além da referida Resolução de nº 41, a Constituição Brasileira em específico o art. 2 da Constituição Federal, em seu art. 216, a Lei 8159/1991 (Lei de Arquivos), o Decreto nº 4.073, de 3 de janeiro de 2002, que regulariza a Lei de arquivos, além das demais resoluções do Conselho Nacional de Arquivos que não caberia mencionar aqui, por não ser objeto da análise (CONARQ, 2020). Assim, propõe:

No cumprimento de sua missão, os órgãos e entidades produzem fotografias, seja no desempenho das atividades de comunicação ou de atividades que são específicas do seu negócio, que servem como fonte de prova e informação. Uma vez que as fotografias digitais são produzidas como registro das atividades, deve se estabelecer a relação orgânica com os demais documentos produzidos no decorrer da mesma ação, identificá-las como documentos arquivísticos e incluí-las no âmbito do Programa de Gestão de Documentos (PGD) institucional (CONARQ, 2020, p. 4).

A recomendação propõe que a iniciativa de pensar a produção de fotografias digitais deve-se a uma preocupação da unidade administrativa, analisada pelas atividades de arquivo tendo em vista a realidade da instituição. Ademais, orienta que órgão ou entidade que já tenha uma política arquivística institucional declarada e instrumentos de gestão já implementados a identificação das fotografias digitais como documento de arquivo. Da mesma forma, recomenda o mapeamento dos processos relativos à produção e manutenção das fotografias digitais produzidas para melhorar a gestão de documentos (CONARQ, 2020).

Portanto, pensar as fotografias institucionais (análogas ou digitais) como documento de arquivo só será possível considerando tanto o produtor quanto o emissor das fotografias, no ato de cumprir uma função ou atividade (PARINET, 1996).

Urge, portanto, que o arquivista entenda dessa produção, considerando todos os elementos, que constituem este documento (linguagem = informação + suporte) pois somente

dessa maneira será possível atribuir sentido de documento de arquivo para as fotografias nas instituições, no qual a manutenção dos vínculos com os contextos de produção, circulação e uso estão totalmente engajadas na missão da instituição.

7 GESTÃO DE DOCUMENTOS

O termo gestão está associado à administração, ao planejamento, ao controle, à ação ou ao efeito de dirigir os recursos necessários para o cumprimento das finalidades institucionais conforme afirmou Moreno (2008). A gestão de documentos ou administração de documentos, ganhou destaque a partir da década de 1940, devido ao aumento da produção dos documentos e mudanças significativas nas administrações pós Segunda Guerra (INDOLFO, 2013).

Jardim (2015) também relaciona este aspecto inicial sobre a gestão de documentos que estava mais associada à Administração do que a própria Arquivologia, tendo como princípios questões sobre eficácia, eficiência, racionalização. No entanto, a ideia de documento de arquivo não estava presente em primazia, tendo em vista a dicotomia já apresentada dos dois profissionais que atuavam com documentos: o gestor de documento e o arquivista, onde o primeiro era encarregado de trabalhar com os documentos correntes e intermediários e o segundo, com os documentos permanentes/históricos.

Nesse sentido, na década de 1980 a Divisão do Programa Geral de Informação da UNESCO desenvolveu um Programa de Gestão de Documentos e Arquivos, cuja sigla é RAMP (*Records and Archives Management Programme*) que desenvolveu diversos estudos sobre a promoção e divulgação dos tratamentos de documentos e informação.

Também neste período foi desenvolvido por Rhoads (1983) o estudo sobre a gestão de documentos que representa as três fases fundamentais que integram o ciclo vital de documentos, assim, defendia essa implementação na esfera pública, e que fosse, aplicada em nível nacional. O autor apresentou três fases da gestão de documentos: a criação/ produção dos documentos, portanto, abrangendo a gestão de diversos documentos, dentre eles, formulários, correspondência, relatórios, entre outros.

Destaca-se que o controle de criação dos documentos evitaria “cópias” e documentos desnecessários; a utilização e manutenção dos documentos que inclui procedimentos para facilitar a realização de atividades ativas ao uso, além do controle no armazenamento de documentos de uma instituição; a eliminação e destinação final dos documentos de arquivos, envolvendo os processos de identificação e a descrição das séries documentais, além das justificativas para manter o documento no arquivo sob guarda permanente e a eliminação periódica de documentos de valor não permanente. (RHOADS, 1983). Em suma, o ciclo da vida documental consiste na base conceitual da gestão de documentos.

Uma outra concepção, foi apresentada por Caya (2004), a gestão de documentos também é influenciada pelo conceito da teoria das três idades, formulado pelo francês Yves Pérotin, em 1961, por meio do artigo intitulado “*L'Administration et les trois ages*” no qual apresentou, os termos, correntes, intermediários e permanentes, onde procurou apresentar a necessidade dos arquivistas estarem atento ao contexto de produção dos documentos, antes de seu recolhimento para o arquivo permanente.

Delmas (2010) também concorda com Caya (2004) ao afirmar que:

[...] os arquivos, como entidade que os acumulam, têm vida própria. Em sua trajetória, os homens demarcam etapas ou idades, eu mesmo se dá com os documentos. Foi nesse contexto que em 1961 Yves Pérotin, arquivista do município de Paris, formulou teoria das três idades dos arquivos que os canadenses rebatizaram como ciclo de vida dos documentos e os australianos, como *continuum*. (DELMAS, 2010, p. 65).

Ainda, sobre as definições, em completo,

[...] a idade dos arquivos correntes, durante a qual os documentos são criados e usados cotidianamente; a idade dos arquivos intermediários, na qual os documentos, apesar de não mais usados frequentemente, devem ser conservados para responder a uma série de obrigações e prescrições fiscais, administrativas ou sociais; e, finalmente, a idade dos arquivos definitivos, em que os documentos que se decidiu guardar para sempre são mantidos depois de classificados e descritos. (DELMAS, 2010, p. 65).

Nesse ínterim, Jardim (2015) pondera que a teoria das três idades encontra seus fundamentos basilares na concepção do ciclo de vida dos documentos, daí as confusões entre as duas abordagens. Assim, seguindo o modelo anglo-saxônico,

A gestão de documentos pressupõe essa intervenção no ciclo de vida dos documentos por intermédio de um conjunto das operações técnicas e processos que governam todas as atividades dos arquivos correntes e intermediários e que são capazes de controlar e racionalizar as atividades desde a produção e uso até a destinação final dos documentos (INDOLFO, 2007, p. 45).

Em síntese, os aspectos apresentados verificaram que a partir da gestão de documentos foi possível elaborar planejamento e gerenciamento da criação, racionalização, o controle, avaliação, seleção, destinação e eliminação. Salienta-se também, que os canadenses da Arquivística integrada, propuseram uma gestão de documentos abrangendo todo o ciclo de vida dos documentos que rompia com a separação entre *records manager* e *archivist*.

Na década de 1990, o manual de arquivística, de autoria dos arquivistas canadenses (oriundos da província de Québec), apresentava com muita clareza os elementos fundamentais da teoria e prática arquivísticas européias associando-os com o records management norteamericano, superando a cisão lá existente na categoria profissional e formulando uma nova versão da disciplina, a chamada “arquivística integrada”. Com isso, reconciliam-se os papéis desempenhados pelos arquivos e pelos arquivistas, ou seja, sua tripla função: administrativa, científica e cultural (INDOLFO, 2013, p. 50).

Dessa maneira, configura-se a base das duas correntes sobre a gestão de documentos: a arquivologia pensada e desenvolvida, gerenciada pelo *records management*, ou seja, pensar práticas para validar a importância dos valores secundários atribuídos aos documentos pelos *records managers*. É a visão integradora que visa a integração dos documentos de arquivo desde a fase de produção até a fase permanente. A respeito, Cruz Mundet (2006) afirma os objetivos que constituem a gestão de documentos são:

1. El diseño normalizado de los documentos;
2. Evitar la creación de documentos innecesarios, la duplicidad y la presencia de versiones caducadas;
3. Simplificar los procedimientos;
4. Controlar el uso y la circulación de los documentos;
5. Organizar (Clasificar, Ordenar y Describir) los documentos para su adecuada explotación al servicio de la gestión y de la toma de decisiones;
6. La conservación y la instalación de los documentos a bajo coste en los archivos intermedios;
7. Valorar, seleccionar y eliminar los documentos que carezcan de valor para la gestión y para el futuro;
8. Asegurar la disponibilidad de los documentos esenciales en situaciones de emergencia (CRUZ MUNDET, 2006, p. 23)⁵⁷

Pensando sob a ótica mais social e transparente do Estado Brasileiro, Bernardes e Delatorre (2008, p. 8) destacam que os objetivos da gestão de documentos que consistem em:

1. Assegurar o pleno exercício da cidadania;
2. Agilizar o acesso aos arquivos e às informações;
3. Promover a transparência das ações administrativas;
4. Garantir economia, eficiência e eficácia na administração pública ou privada;
5. Agilizar o processo decisório;
6. Incentivar o trabalho multidisciplinar e em equipe;
7. Controlar o fluxo de documentos e a organização dos arquivos;
8. Racionalizar a produção dos documentos; § Normalizar os procedimentos para avaliação, transferência, recolhimento, guarda e eliminação de documentos;
9. Preservar o patrimônio documental considerado de guarda permanente.

Ademais, quando as autoras apresentam tais ações, eles versam com a legislação e atos normativos sobre o tema. No escopo, temos o § 2º do Art. 216 da Constituição Federal de 1988 que impôs à administração pública a responsabilidade sobre a gestão da documentação governamental “[...] § 2º Cabem à administração pública, na forma da lei, a gestão da

⁵⁷ Do original: 1. el diseño normalizado de los documentos; 2. evitar la creación de documentos innecesarios, la duplicidad y la presencia de versiones caducadas; 3. simplificar los procedimientos; 4. controlar el uso y la circulación de los documentos; 5. organizar (Clasificar, Ordenar y Describir) los documentos para su adecuada explotación al servicio de la gestión y de la toma de decisiones; 6. la conservación y la instalación de los documentos a bajo coste en los archivos intermedios; 7. valorar, seleccionar y eliminar los documentos que carezcan de valor para la gestión y para el futuro; 8. asegurar la disponibilidad de los documentos esenciales en situaciones de emergencia (CRUZ MUNDET, 2006, p. 23).

documentação governamental e as providências para franquear sua consulta a quantos dela necessitem. [...]” (BRASIL, 1988).

E também, a Lei de Arquivos - Lei nº 8.159/1991 que dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados e introduziu o conceito de gestão de documentos, dessa maneira,

Art. 1º - É dever do Poder Público a gestão documental e a proteção especial a documentos de arquivos, como instrumento de apoio à administração, à cultura, ao desenvolvimento científico e como elementos de prova e informação.

Art. 2º - Consideram-se arquivos, para os fins desta Lei, os conjuntos de documentos produzidos e recebidos por órgãos públicos, instituições de caráter público e entidades privadas, em decorrência do exercício de atividades específicas, bem como por pessoa física, qualquer que seja o suporte da informação ou a natureza dos documentos.

Art. 3º - Considera-se gestão de documentos o conjunto de procedimentos e operações técnicas referentes à sua produção, tramitação, uso, avaliação e arquivamento em fase corrente e intermediária, visando a sua eliminação ou recolhimento para guarda permanente (BRASIL, 1991).

Além disso, com a promulgação da Lei de Acesso à Informação – LAI (Lei nº 12.527/2011) que regulamenta o direito constitucional de acesso às informações públicas e altera alguns dispositivos da Lei de Arquivos, a qual determinou um prazo para que os órgãos e entidades implantassem seus dispositivos tais normativas. Em suma, chancelou a importância da gestão de documentos para a transparência ativa e passiva dos órgãos da administração pública federal brasileira.

Assim sendo, o programa de gestão de documentos deve contemplar, todas as fases dos documentos de arquivo, para que tenha um efetivo controle da produção documental dos documentos institucionais até a destinação final e recolhimento para os arquivos permanentes. Mas para que isso aconteça é necessário a aplicação de alguns instrumentos de gestão, aqui citamos o plano de classificação e tabela de temporalidade de documentos.

Porém, para que esses instrumentos possam ser construídos é necessário, conforme defende Lopes (1997), que a classificação arquivística de documentos produza a possibilidade de uma avaliação profunda na instituição, alcance o objetivo estratégico e que sejam mantidas as informações necessárias e que se descarte o supérfluo. Pois, “[...] a classificação espelha a vida das organizações, seja uma virtualidade das estruturas, das funções e, sobretudo, das atividades desenvolvidas.” (LOPES, 1997, p. 95-96).

Destaca-se que a classificação arquivística pode ocorrer de modos diferentes: a classificação funcional (função, subfunção, atividades da instituição), classificação estrutural (de acordo com o organograma, divisão interna do organismo, coordenadorias, departamentos, divisões, entre outros) e classificação por assunto (temática). (SCHELLENBERG, 2006).

Contudo, a Arquivologia como disciplina recomenda a classificação-funcional, embora não seja exceção encontrarmos classificações estruturais ou até mesmo temática/assunto. E que produto-final desse levantamento, seja o plano de classificação que procura

[...] evidenciar as conexões entre funções e atividades da entidade produtora do arquivo e proporcionar acesso à informação contextualizada, além de maior agilidade em sua recuperação. Para isso, partem obrigatoriamente da análise da produção documental e da interação que mantêm com as estruturas burocráticas que a circundam. Por meio dessas ferramentas, é possível reconstituir as relações de trabalho e seus registros decorrentes, assim como a opção pela perpetuação da informação diante da memória institucional, resguardando direitos legalmente consolidados [...] (PLANO DE CLASSI..., 2016, p. 10).

Deste modo, um dos resultados operacionais do processo e elaboração dos planos de classificação são as tabelas de temporalidade de documentos. Sendo assim, o processo de avaliação consiste:

Fundamentalmente em identificar valores e definir prazos de guarda para os documentos de arquivo, independentemente de seu suporte ser o papel, o filme, a fita magnética, o disquete, o disco ótico ou qualquer outro. A avaliação deverá ser realizada no momento da produção, paralelamente ao trabalho de classificação, para evitar a acumulação desordenada, segundo critérios temáticos, numéricos ou cronológicos (BERNARDES, 1998, p. 14).

Por fim, após breve contextualização da gestão de documentos e a menção dos instrumentos de gestão, o plano de classificação e tabela de temporalidade, cabe o destaque para a produção documental como ação de início desse processo global de gestão documental. Aliás, “[...] é importante nunca perder a dimensão de que o processo de criação dos instrumentos de gestão documental carrega embutido em si a capacidade de resguardar direitos, sejam eles institucionais, coletivos ou individuais.” (TROIÑO; MORAES, 2018, p. 43).

Valendo dessa prerrogativa, na próxima seção iremos apresentar os apontamentos necessários para a produção de documentos e recepção dos mesmos.

7.1 A PRODUÇÃO DOCUMENTAL

Acredita-se que é na produção do documento, seja qual for seu suporte ou materialidade, que suas características específicas e funções pertinentes serão consubstanciados. Assim, dando continuidade, enfatiza-se o contexto histórico que Schellenberg (2006) apontou que a produção de documentos de arquivos nos órgãos públicos ocorria de maneira exacerbada e propôs análises que os arquivistas deveriam se antever para melhor eficiência e eficácia da gestão de documentos.

A primeira questão apresentada pelo autor diz respeito à simplificação do

funcionamento da instituição, otimização dos processos; a segunda é analisar todas as fases de uma determinada operação a fim de simplificar os métodos de trabalho, e por fim, com maior importância para o tratamento documental, analisar a rotina de documentação, que segundo o autor “[...] são passíveis de padronização, tanto no estilo quanto no conteúdo. Devido ao volume, o controle de tais papéis constitui um importante aspecto da administração de documentos correntes [...]”. (SCHELLENBERG, 2006, p. 78).

Já os autores canadenses Rousseau e Couture (1998), afirmam que a produção de documentos dá origem aos arquivos das instituições, assim, o arquivista deve se atentar ao controle de criação dos documentos e preocupar-se também com a padronização das formas dos documentos. Além de, conseqüentemente, evitar a geração de documentos “inúteis”, supérfluos e cópias.

Percebe-se que a produção documental é o resultado das atividades institucionais que refletem as funções de modo que a instituição possa atingir sua missão. Para compreender o contexto de produção de um documento “[...] exige conhecer a história do organismo produtor, abordando, principalmente, na perspectiva das funções e atividades por ele desenvolvidas na perspectiva da estrutura e funcionamento do organismo produtor.” (GONÇALVES, 1998, p. 20).

Nesse sentido, os arquivos devem ser reveladores das atividades que efetivamente foram geridas e desenvolvidas pelas/nas instituições (LOPEZ, 1998). Pois “[...] nenhum documento de arquivo pode ser plenamente compreendido isoladamente e fora dos quadros gerais de sua produção ou, expresso de outra forma, sem o estabelecimento de seus vínculos orgânicos” (GONÇALVES, 1998, p. 13).

A respeito, é necessário identificar durante do estudo da produção documental os vínculos arquivísticos de cada documento, o qual só passa a existir quando é criado ou quando é recebido e inserido em um fundo (seja pessoal ou institucional) que produziu ou recebeu o documento. Assim, um documento somente adquire o vínculo arquivístico pela qualificação determinada pela função (DURANTI, 1997).

Por isso, a gênese documental, ou seja, a produção do documento, será materializada nesse registro que conforme a diplomática será a junção do *actio* (ato) com o *conscriptio* (sua transferência, passagem para a escrita do documento).

Constata-se que, a gênese documental é dividida em duas etapas: nasce de uma iniciativa, depois de uma deliberação (momento da ação) e, dessa deliberação o documento é produzido, implicando na escolha do tipo documental adequado, e, posteriormente, no momento da execução da documentação (BELLOTTO, 2014). É nesse momento que o ato administrativo se

torna público e compreensível para a instituição responsável. Nas palavras de Lopes (1998), a estrutura administrativa é um reflexo das funções desenvolvidas pela entidade, então:

[...] devemos entender a estrutura administrativa como efêmera, em contraposição à durabilidade e permanência das funções de cada entidade. Ainda é necessário atentar para o fato de que sempre existirão atividades informais, não contempladas na estrutura administrativa, sendo exercidas continuamente [...] (LOPES, 1998, p. 6).

A função se caracteriza pela totalidade de atividades que incide em um objetivo abstrato “generalizado”; já a competência está associada à autoridade e à capacidade de realizar uma determinada atividade diante de uma função (DURANTI, 1990). Segundo a Norma internacional para descrição de funções – (ISDF),

Função (*function*) – Qualquer objetivo de alto nível, responsabilidade ou tarefa prescrita como atribuição de uma entidade coletiva pela legislação, política ou mandato. Funções podem ser decompostas em conjuntos de operações coordenadas, tais como subfunções, procedimentos operacionais, atividades, tarefas ou transações (NORMA..., 2008, p. 13).

Dessa maneira, será importante para a organização dos documentos de arquivo a clareza das funções primordiais assumidas pelo produtor. E esses conjuntos de funções envolverá as atividades-meio (atividades de suporte para a administração) e atividades-fim (atividades de forma direta) (GONÇALVES, 1998), que nesses moldes cabe definir que:

[...] A atividade-meio é a ação, encargo ou serviço que um órgão leva a efeito para auxiliar e viabilizar o desempenho de suas atribuições específicas e que resulta na produção e acumulação de documentos comuns nos vários órgãos e entidades, documentos estes de caráter instrumental e acessório. [...] [...] A atividade-fim é a ação, encargo ou serviço que um órgão leva a efeito para o efetivo desempenho de suas atribuições específicas e que resulta na produção e acumulação de documentos típicos, de caráter substantivo e essencial para o seu funcionamento (BERNARDES; DELATORRE, 2008, p.17).

O levantamento lógico das funções e atividades das instituições permitirá a classificação arquivística, e posteriormente, a elaboração do plano de classificação. Assim, Sousa (2003) também ressalta a importância da classificação do documento de arquivo como uma das primeiras atividades a ser realizada quando da produção de documentos. Atualmente, com a produção de documentos em Sistemas Informatizados de Gestão Arquivística de Documentos, (SIGAD) ou Sistema de negócios, o documento na sua produção já deve estar identificado e classificado, pois

[...] classificação é uma função importante para a transparência e o compartilhamento de informações, que são caminhos seguros para a tomada de decisão, para a preservação da memória técnica e administrativa das organizações contemporâneas e para o pleno exercício da cidadania. Ela é uma atividade reconhecida, pela maior parte dos autores que tratam da questão, como matricial. Ela precede todas as outras

atividades (SOUSA, 2003, p. 240).

Assim, independente das atividades-meio ou fim, a classificação arquivística deve procurar sempre ser eficiente para garantir que a recuperação seja eficaz. Tendo em vista esta proposição, os estudos de produção de documentos relacionados aos estudos do tipo documental, conforme afirma Lopes (1998, p. 6) “[...] capaz de assegurar, livre de ambiguidades e com um mínimo de subjetividade, a contextualização dos documentos de arquivo [...]” (LOPEZ, 1998, p. 6). Conforme Bellotto (2002, p. 19) o estudo da “[...] tipologia documental é a ampliação da Diplomática em direção à gênese documental, perseguindo a contextualização nas atribuições, competências.” Desse modo, a tipologia documental estudará os tipos documentais derivados da gênese documental.

O tipo documental é uma representação das características gerais do documento que é produzido no cumprimento de uma atividade. Nele são reunidos os aspectos externos de uma "formalidade" que é necessária para a consolidação de um ato, ou seja, administrativa ou jurídica, assim, o tipo documental se materializa na formalização do *conscriptio* (VITORIANO, 2012).

Ainda conforme Vitoriano (2012), o tipo documental é um elemento essencial para a organização dos arquivos, pois é “[...] um modelo que permite reconhecer outros documentos de iguais características que são testemunho de uma ação ou ato determinado [...]” (HEREDIA HERRERA, 2007, p. 45).

Além disso, na atuação profissional do arquivista é fundamental “[...] a compreensão do que representa o tipo documental é indispensável na hora de reconhecer e representar qualquer unidade documental [...]” (HEREDIA HERRERA, 2007, p. 16). Também em uma definição elementar, Camargo e Bellotto (2012, p. 80) afirmam que tipo documental é “Configuração que assume uma espécie documental, de acordo com a atividade que a gerou.” Já a espécie documental é a “[...] configuração que assume um documento de acordo com a disposição e a natureza das informações nele contidas.” (CAMARGO; BELLOTTO, 2012, p. 46).

Dessa maneira, Lopez (1999, p. 72) afirma que “[...] o arranjo funcional seja pautado somente pelas funções dos documentos, mas também pelas espécies documentais, isto é, um arranjo tipológico, requer o estabelecimento prévio de tipologias documentais específicas a cada modalidade de acervo, de acordo com sua própria natureza.”

Porém, esta padronização defendida pela espécie (a ideia do formulário a ser preenchido) tem por base a Diplomática sob os aspectos da validação jurídica. Entretanto, quando relacionada a fotografia como documento de arquivo “[...] não se estabelecem padrões preestabelecidos [...]”, como os documentos de linguagem textual. A autora faz alusão aos

padrões jurídicos e legais, “[...] como não pertencem à categoria de documentos criados para representar ações com valor jurídico ou legal, não apresentam em suas formas externas e internas traços que as classificam de acordo com a natureza oficial compartilhada [...]”.

(BELLOTTO, 2002, p. 13-45)

Concorda-se com a afirmação de Lopez (2011) que colocar a fotografia como técnica de registro, desqualifica-a como espécie. Dessa maneira, o autor define “documento fotográfico” como espécie documental que, segundo ele, se nomeia pelo uso da técnica fotográfica associada ao gênero da imagem fotográfica.

Nesta proposta, a organização arquivística dos documentos fotográficos procura estabelecer séries tipológicas, associando as diferentes funções de cada um dos titulares ao "documento fotográfico", considerando-o uma espécie documental, e identificando devidamente as diferentes formas de acontecer, ao longo da produção dos titulares (LOPEZ, 2011, p. 13).⁵⁸

Camargo e Goulart (2007) ao comentar a situação de identificação das espécies em arquivos pessoais, reconhece que os documentos na modalidade discursiva, o “nome” da espécie é discricionária, o que não ocorre com as imagens fotográficas, dessa maneira, leva-se em consideração o gênero documental na descrição, pois “A maior dificuldade, nesse sentido, refere-se aos produtos da técnica fotográfica, limitados a poucas espécies e dependentes de outras.” (CAMARGO, GOULART, 2007, p. 68), por isso, nomeia espécie como “reportagem fotográfica”. As autoras mencionam que tais constatações foram propostas após análises de manuais de redação, normas de cerimonial, entre outros. Desse modo, as autoras justificam esse uso devido ao acoplamento de duas espécies “reportagem fotográfica de “alguma” ação”, por exemplo aula, assim ficando “reportagem fotográfica de aula (*Idem*, 2007, p.68).

Temos que ampliar essa questão, para além dos elementos formais de validação, pensando na gênese documental, com a contextualização das competências, funções e atividades da instituição, pois somente assim, poderemos compreender os documentos de arquivo como conjuntos orgânicos, para além dessa validação. Ou seja, “[...] a produção de efeito está indissoluvelmente ligada à estrutura administrativa/jurídica, à autoridade do agente que executa a ação e a função que ele cumpre.” (VITORIANO, 2012, p.112). Assim, para Delmas (1996, p. 447) é possível renovar a atualização dos métodos da Diplomática, neste sentido,

É necessário, me parece, reformular cientificamente os objetivos fundamentais em

⁵⁸ Do original: En la presente propuesta, la organización archivística de los documentos fotográficos trata de establecer series tipológicas, asociando las diferentes funciones de cada uno de los titulares con el “documento fotográfico”, considerándolo especie documental, e identificando debidamente las diferentes formas de acontecer, a lo largo de las producciones de los titulares (LOPEZ, 2011, p. 13)

comum entre o diplomacista e o arquivista, o que significa dizer, fazer um levantamento de todas as formas que o texto e dados possam assumir. Desenhar a partir disto uma tipologia sistemática; identificar ou definir essas formas de acordo com natureza institucional e suas funções orgânicas, observar sua primeira aparição, suas características, sua evolução, suas transformações, e seu desaparecimento; e classificá-lo de acordo com os documentos da mesma natureza, na cadeia da gênese.⁵⁹

Por isso, não há como estudar a produção de documentos com metodologias estáticas, pois, até mesmo os tipos documentais não são estáticos, podem incorrer em mudanças significativas ao longo da existência da instituição, por isso, é imprescindível que o trabalho do arquivista estabeleça critérios para a organização. No qual “[...] às vezes, várias palavras podiam designar o mesmo documento ou uma única palavra poderia denominar vários documentos [...]” (DELMAS, 2015, p. 39). Assim sendo,

[...] o documento pode ser definido de acordo com a sua natureza jurídica (como um lei) ou sua função (com uma conta) mas também de acordo com o seu modo de elaboração ou de produção (como uma fotografia), sua forma (como uma lista) ou seu modo de transmissão (como um telegrama) [...] (DELMAS, 2015, p. 38-39).

A dificuldade da nomeação na produção documental é a principal característica dos ‘novos documentos’ conforme menciona Delmas (2015) que inclui a fotografia, assim,

Nesses casos, é necessário precisar a técnica pela função: a foto de identidade, foto antropométrica, tomemos o caso do telegrama. Ele é definido pela técnica que garante sua função de informação rápida e tem uma estrutura que lhe foi imposta pela técnica do momento de sua aparição, definida pelo nome de estilo telegráfico. Mas vemos bem que, ao fazê-lo, não fomos até o fim da definição diplomática, pois apenas indicamos o modo de transmissão. Deveríamos especificar, por exemplo, telegrama informativo, [...]. Assim, para ser científica, a definição diplomática de um documento contemporâneo não pode ser, na maior parte dos casos, limitar-se a uma única palavra. Ela precisará ser uma expressão que concilie o estatuto jurídico, a função e a ação - e muitas vezes a natureza do suporte (DELMAS, 2015. p. 45).

Contudo, como já apresentado neste trabalho, os gêneros fotográficos são definidos por profissionais que dominam a linguagem fotográfica. Então, essas definições de espécie resolvem o problema operacional de conjuntos de documentos acumulados, mas ao pensarmos na produção documental, será que é a melhor forma de nomear essa espécie? Sem levar em consideração a linguagem fotográfica? Além disso, sem entender essa produção? Que são “ações que determinaram a elaboração, efetivação, circulação e vínculos desse documento, ou

⁵⁹ Do original: It is necessary, it seems to me, to reformulate scientifically the fundamental objectives held in common by the diplomatist and the archivist, which is to say to make a survey of all of the forms that text and data can assume; to draw from this a systematic typology; to identify or define these forms according to their institutional nature and their organic function, to note their first appearance, their characteristics, their evolution, their transformation, and their disappearance; and to classify them in relation to documents of the same nature in the chain of genesis and tradition.

seja, a gênese é fundamental para entendermos sua inserção na produção documental institucional, a ser analisada e levantada em sua complexidade pela etapa de Identificação (MADIO, FUJITA, 2008, p. 254). Dessa maneira, a Identificação [...] informam as características dos tipos documentais e do vínculo que mantém com o contexto onde são produzidos, base para a classificação e avaliação das séries documentais [...]” (RODRIGUES, 2013, p. 78).

Tentaremos responder mais a frente e acreditamos na técnica de registro associada à linguagem fotográfica, mas a atividade de origem poderia nomear esse documento conforme seu produtor o entende.

7.2 A FORMAÇÃO DA FOTOGRAFIA INSTITUCIONAL E SEUS AUTORES

A intenção do fotógrafo ao criar uma imagem fotográfica norteia a tipologia aqui estudada. Identificamos objetivos documentais em fotos jornalísticas, de pesquisas científicas, viagens etc. No entanto, uma fotografia declaradamente artística também é documento, no sentido de sua guarda em acervos arquivísticos ou de seus conteúdos informativos e representativos de uma época (GUERRA, 2013, p. 153).

Ao analisarmos a produção fotográfica institucional, pessoas, setores e departamentos compartilham desta ação/situação, embora, a criatividade do registro esteja estreitamente relacionada ao fotógrafo. Ocorre um engendramento que “[...] vai desde a tomada de decisão da necessidade de documentar um fato, passando pelas discussões sobre como deverão ser produzidas, até o ponto em que são trabalhadas tendo em vista o produto final [...]” (LACERDA, 2008, p. 122).

A legal manifestação da vontade dos autores competentes é denominada de “complexidade de forças” por Schwartz (1995), cuja atividade gera o documento fotográfico. Além disso, amplia-se o propósito de transmissão, pois,

[...] as fotografias são documentos, feitos por um testamento para um propósito, para transmitir uma mensagem para um público. Para entendê-las como produto de ações e transações, sejam burocráticas ou sócio-culturais, devemos devolvê-las à ação em que participaram. É o seu contexto funcional que transforma a imagem fotográfica em documentos de arquivo (SCHWARTZ, 1995, p. 42 tradução nossa).⁶⁰

Este contexto possibilita à fotografia a chancela de documento de arquivo, já que não

⁶⁰ Do original: [...] photographs are documents, created by a will. for a purpose, to convey a message to an audience. To understand them as the product of actions and transactions, either bureaucratic or socio-cultural, we must return them to the action in which they participated. It is their functional context that transforms photographic images into archival documents. (SCHWARTZ, 1995, p. 42).

estamos analisando qualquer tipo de fotografia, mas sim, de “[...] uma imagem produzida de acordo com determinadas normas formais e procedimentos técnicos de caráter institucionalizado [...]” (GUERRA, 2013, p. 154).

Para tanto, no contexto atual, ao identificar os autores que contribuíram para a elaboração desses documentos, devemos ter como preceito dois conceitos básicos: a responsabilidade, que diz respeito à capacidade de responder por um ato e a competência que é a faculdade de cumprir este ato. Isto inclui a relação com o sistema jurídico, sistema administrativo e processual da época onde se está inserido (DURANTI, 1996).

Ainda assim, Duranti (1996) explica que as pessoas responsáveis pela produção documental, podendo ser pessoas jurídicas e instituições, definidas por ela como: o autor, pessoa *competente* para a criação do documento que é emitido sob sua ordem ou em seu nome (DURANTI, 1996, p. 69). Além dele, há o destinatário “[...] pessoa ou pessoas para quem o documento está dirigido [...]” (*Idem*, 1996, p. 70). ” E o escritor, pessoa responsável pelo teor da articulação do escrito, podendo coincidir com o autor. Tem que possuir *autoria delegada* para escrever o documento” (DURANTI, 1996, p. 70).

Nestes termos, podemos relacionar o escritor ao fotógrafo, pois, possui cabedal sobre a “escrita” do documento visual, ou melhor, possui conhecimento sobre a linguagem fotográfica. Conforme Heredia Herrera (2013, p. 30 tradução nossa)

Os produtores de documentos podem ser reconhecidos por um ou mais autores. Mas não perdamos de vista uma certa nuance: o autor de um documento não é igual ao autor de um romance, certamente aquele é responsável por um conteúdo que já está determinado, o que não é o caso deste último, que tem absoluta liberdade para criar o conteúdo⁶¹

Lacerda (2008, p. 126) argumenta que ele [fotógrafo] possui a autoridade para escrever o documento por deter o conhecimento técnico desse tipo de imagem, conhece as formas de composição e, por isso, possui função única no processo.

Já pela lei, a fotografia é uma obra artística, e está inclusa na Lei nº 9.610 de 19 de fevereiro de 1998 que estabelece a legislação sobre os direitos autorais. Dessa maneira,

Art. 79. O autor de obra fotográfica tem direito a reproduzi-la e colocá-la à venda, observadas as restrições à exposição, reprodução e venda de retratos, sem prejuízo dos direitos do autor sobre a obra fotográfica, se de artes plásticas protegidas.

1º A fotografia, quando utilizada por terceiros, indicará de forma legível o nome do seu

⁶¹ Do original: El documento de productor/es pueden reconocerle uno o varios autores. Pero no perdamos de vista cierto matiz: el autor de un documento no es igual que el autor de una novela, el primero ciertamente es responsable de contenido que ya viene determinado, lo que no ocurre con el segundo que tiene libertad absoluta para crear el contenido. (HEREDIA HERRERA, 2013, p. 30)

autor.

§ 2º É vedada a reprodução de obra fotográfica que não esteja em absoluta consonância com o original, salvo prévia autorização do autor (BRASIL, 1998).

O fotógrafo é normalmente indicado como o autor, e único responsável pela tomada de decisão para a criação da fotografia. Ademais, quando se trata de fotografia institucional sua atividade deve ser verificada em vista do que foi apresentado por Duranti (1996) ao elencar os fundamentos da Diplomática. Sendo assim,

Do ponto de vista da Diplomática a autoria da fotografia seja do órgão ou entidade, e que juridicamente este/a detenha o direito patrimonial sobre a fotografia, o fotógrafo é considerado autor do ponto de vista da obra artística e detém o direito moral sobre esta. (RESOLUÇÃO, 2020.)

Ao depender do ambiente institucional, podemos encontrar estruturas com mais complexidade, ou até mais simplista, porém, o intuito é investigar as diferentes pessoas responsáveis pela geração do documento, pois, somente dessa maneira será possível identificar e distingui-las no processo de produção documental.

Em nossa análise estamos a pensar no estudo da produção da fotografia, ou seja, na sua gênese orgânica, já “[...] os arquivos [documentos] devem ser reveladores das atividades efetivamente desenvolvidas pelas instituições (ou pessoas) ao longo da sua existência [...]” desse modo, os elementos informais (ao lado dos normativos) como único meio de inserir corretamente os documentos em seu contexto de produção (LOPEZ, 1999, p. 78).

Mas como já mencionado, as particularidades da fotografia envolvem muitas nuances dentre algumas delas, talvez a mais significativa, seja a questão do índice, pelo qual culta-se o objeto referente, ao invés do conhecimento difuso que são os elementos formadores e materializados no documento, porém, como já vimos, a fotografia é consubstanciada pelos elementos da linguagem fotográfica, muitas vezes para realçar este efeito de “verdade” no qual a imagem fotográfica se fundamenta.

Pensando no ambiente institucional, esta relação é complementar ao processo documental, pois, consideramos que “[...] a evidenciação contextualizada da fotografia junto à gama de funções e atividades da instituição produtora/acumuladora, e que compreende a imagem registrada em si como indício que agrega e complementa esse processo documental [...]” (MACHADO, SEMIDÃO, MADIO, 2021, p. 562).

Destaca-se assim, que uma imagem fotográfica somente se torna documento de arquivo, quando ela percorre todo o processo a fim de documentar uma ação institucional.

Seu valor probatório, [...]. só fica claro quando a imagem é devolvida ao seu contexto mais amplo de produção, finalidade e uso. O valor da imagem fotográfica tem seu papel na ação da qual ela participou, não é inerente ao conteúdo da imagem ou

embutido nos elementos intrínsecos e extrínsecos da forma (SCHWARTZ, 1995, p. 51).⁶²

Em suma, o processo de evidenciação retorna a atividade que deu início a criação da fotografia com a constituição dos elementos vinculado a imagem. Portanto, é inerente pensara missão do fotógrafo como agente que cria a fotografia institucional como documento.

⁶² Do original: Its evidential value, [...] only becomes clear when the image is returned to its broader context of production, purpose, and use. The value of the photographic image and its role in the action in which it participated is not inherent in the content of the image or embedded in the intrinsic and extrinsic elements of form. (SCHWARTZ, 1995, p. 51)

8 CONHECENDO O CONTEXTO DE PRODUÇÃO DOCUMENTAL DO ÓRGÃO: A FOTOGRAFIA INSTITUCIONAL

Os documentos de arquivo como já apresentamos e compreendemos é a efetivação de uma atividade cumprida e documentada, recorrente de uma rotina de trabalho institucional.

Dessa maneira, consideramos

As atividades clássicas da administração, prever, organizar, comandar, coordenar e controlar não se efetuam sem documentos. Quanto mais informados os administradores/dirigentes estiverem sobre um assunto, melhor e mais completamente poderão decidir sobre ele [...]. O arquivo de uma unidade administrativa armazena tudo o que ela produz, normas, objetivos, documentos decorrentes de suas funções, servindo à informação e à gestão (BELLOTTO, 2004, p. 25).

Esse sistema de administração em relação à sistematização da produção documental, procura estabelecer uma relação entre os processos de trabalho com início e um fim de acordo com o objetivo específico. Assim,

A informação é registrada e estruturada tendo em vista uma possível reutilização, em outro momento ou outro lugar. A informação gerada por processos de trabalho é estruturada de acordo com estes processos, de modo a possibilitar a recuperação e interpretação contextual, mesmo em outro momento ou lugar (THOMASSEN, 2006, p 7).

O estudo da gênese parte desse pressuposto, reconhece o contexto que gerou o documento, portanto, é uma metodologia de levantamento de dados sobre o órgão produtor. Além disso, é preciso reconhecer que esses processos “[...] são construídos e iniciados por seus predecessores e conduzem a passo a passo ao objetivo comum final, com os iniciadores identificáveis, atividades internas e resultados identificáveis no final [...]” (MENNE- HARITZ, 2004, p. 12 tradução nossa).⁶³

Assim sendo, iremos apresentar os contextos de produção das fotografias institucionais, conforme já mencionado na metodologia deste trabalho, após solicitação da banca de qualificação, realizou-se uma entrevista (APÊNDICE A) via plataforma *Google Meet*, com um profissional, um servidor do Senado Federal, locado no Cargo de Técnico em Comunicação Social, e, atualmente, atuando na Coordenação de Fotografia da Agência de Notícias do Senado.

Antes de iniciar é oportuno mencionar que devido às diversas ocasiões pessoais do autor e questões conjunturais mundiais, alguns questionamentos não foram respondidos em sua completude. Porém, para os os objetivos propostos, sim.

⁶³ Do original: The characteristics of these events are that they are built upon and initiated by their predecessors and lead stepby step to the final common target with identifiable initiators, internal activities, and identifiable results at the end.

Para o desenvolvimento da análise, inicialmente faremos uma breve apresentação da instituição, sem a pretensão de exaustividade, com o intuito de condicionar a leitura e a interpretação, procurando compreender as atividades que geram as fotografias institucionais. Nesse sentido, faz-se necessário a compreensão dos contextos apresentados para que uma análise arquivística seja realizada.

8.1 SENADO FEDERAL: SECRETARIA DE COMUNICAÇÃO SOCIAL O CONTEXTO JURÍDICO - ADMINISTRATIVO.

O Senado Federal teve sua instalação no Legislativo Brasileiro em 1826, com a primeira constituição, tendo seu Arquivo já previsto conforme o projeto da constituinte da Constituição de 1823. Teve seu regulamento administrativo apresentado em 1861, onde definiu-se as atribuições administrativas e pessoais para o Arquivo, tendo sido criado logo nas primeiras sessões do Senado do Império. Desde então, os documentos estão mantidos pela instituição.

Já no século XX, em 1961, com a transferência do Congresso Nacional para Brasília, os conjuntos documentais foram transferidos para a nova estrutura do Senado Federal Brasileiro (TABELA..., 2014). Contudo, o trabalho arquivístico no Senado que iniciou-se no ano 1997, teve diversos aperfeiçoamentos das práticas, com a criação da Coordenação de Arquivo do Senado Federal, integrante do Sistema de Arquivo e Controle de Documentos do Senado Federal e do Congresso Nacional⁶⁷ (SIARQ- SF), com as seguintes atribuições:

[...] Conforme Ato da Comissão Diretora nº 05 de 2000 - vem implantando um programa de gestão documental na Casa com o propósito de: “Art. 4º I. Orientar, coordenar e supervisionar a execução das tarefas de controle de documentos e de arquivos correntes – administrativos e legislativos – nos órgãos setoriais, estabelecendo normas gerais de trabalho, de forma a manter a uniformização de procedimentos, atendendo às peculiaridades de cada um.” (ATO DA COMISSÃO DIRETORA Nº05 DE 2000 apud MANUAL..., 2013, p. 8).

O respectivo programa de gestão de documentos pretende padronizar todos os procedimentos arquivísticos, de racionalização, efetividade e produtividade, além de garantir a transparência. Ou seja, estamos analisando uma instituição que já possui uma política de gestão arquivística institucional.

Dessa maneira, “[...] a política de gestão arquivística de documentos deve ser formulada com base na análise do perfil institucional, isto é, de seu contexto jurídico-administrativo, estrutura organizacional, missão, competências, funções e atividades, de forma que os documentos produzidos sejam os mais adequados, completos e necessários [...]” (e-ARQ,

2011, p. 19). No qual a missão do Senado é:

Exercer a representação das Unidades da Federação e as funções legislativa e fiscalizadora, fortalecendo o modelo democrático federativo, incentivando a participação da sociedade e a integração dos Estados, e promovendo, com justiça social, a qualidade de vida do povo brasileiro (RELATÓRIO... 2020, sp.).

No regulamento administrativo do Senado Federal de 2018 conforme a Resolução nº 13, de 2018 representa a estrutura administrativa de todos os setores, conforme seu Art 1º:

[...] dispõe sobre as normas complementares ao regime jurídico dos servidores do Senado Federal; estabelece a estrutura organizacional; fixa a competência das unidades que a integram; define o número, as atribuições e as alçadas decisórias relativas aos titulares dos cargos em comissão e das funções comissionadas; descreve as atribuições dos cargos efetivos; e disciplina aspectos do funcionamento do Senado Federal (REGULAMENTO..., 2018, p. 17)

Neste mesmo regulamento, a secretaria responsável pela produção da fotografia institucional é a Secretaria de Comunicação Social que tem a competência, conforme o Art. 232:

[...] e divulgar as atividades do Senado Federal e dos Senadores, em suas atribuições constitucionais, por meio de seus veículos de comunicação impressos, eletrônicos, digitais e interativos assegurando transparência e interação com a sociedade; elaborar a política de comunicação e divulgação institucional do Senado Federal, externa e interna, que resulte na produção de informações de caráter apartidário, imparcial e não opinativo, conforme as diretrizes da Comissão Diretora; apoiar e promover iniciativas de relacionamento institucional do Senado Federal por meio de programas de comunicação que contribuam para a transparência das atividades legislativas e institucionais; executar as atividades de assessoria de imprensa institucional; coordenar a criação e gestão dos perfis institucionais do Senado Federal em mídias sociais; coordenar e gerir a Rede Senado de Rádio e TV; coordenar e gerir o acervo multimídia do Senado Federal; realizar a cobertura jornalística das eleições para o cargo de Senador, desde a campanha eleitoral até a apuração dos resultados; e assessorar, nos assuntos de sua competência, a Presidência, a Comissão Diretora, as Comissões Parlamentares e os Senadores (REGULAMENTO..., 2018, p. 256).

Sendo os órgãos subordinados a Secretaria de Comunicação Social (REGULA...,2018), assim é estruturado:

- Gabinete Administrativo: a) Serviço de Apoio Administrativo;
- II – Núcleo de Contratações e Contratos: a) Escritório Setorial de Gestão;
- III – Diretoria de Jornalismo: a) Núcleo de Pautas Integradas; b) Núcleo de Mídias Sociais;
- IV – Assessoria de Imprensa; V – Assessoria Técnica;
- VI – Secretaria Agência e Jornal do Senado; VII – Secretaria Rádio Senado;
- VIII – Secretaria TV Senado;

IX – Secretaria de Relações Públicas e Comunicação Organizacional; X –
Secretaria de Engenharia de Comunicação.

Perante a estrutura apresentada, destaque-se a Secretaria Agência e Jornal do Senado que possui as competências definidas, conforme seu Art. 233, onde ocorre a primeira menção de fotografia. Sendo assim, o Art. 233 menciona que:

À Secretaria Agência e Jornal do Senado compete administrar, pautar, apurar, redigir e promover a divulgação em tempo real de textos, áudios e vídeos jornalísticos sobre as atividades legislativas da Casa no Portal de Notícias; editar o **diário Jornal do Senado e outros impressos como revistas, encartes, cartilhas e outros de caráter permanente ou eventual; organizar, arquivar e manter acervo de fotografias jornalísticas da Casa;** promover e administrar a distribuição das publicações impressas (REGULAMENTO..., 2018, p. 259 grifo nossos).

Com os destaques mencionados acima, é notada a menção do termo ‘permanente’ que podemos associar com a terminologia arquivística, ou seja, a fase de guarda permanente dos documentos de arquivo, atribuído de valores secundários. Porém, o destaque é para “[...] arquivar e manter acervo de fotografias jornalísticas da Casa [...]” (REGULAMENTO..., 2018, p. 259).

Os verbos organizar e arquivar não deixam pistas do que seria tal ação mencionada, contudo, podemos em hipótese relacioná-lo ao órgão responsável pela recepção das fotografias produzidas pela atividade da Secretaria. Mas, continuando, esta Secretaria tem os órgãos subordinados a ela, sendo eles: I – Serviço de Apoio Administrativo; II – Serviço de Arte; III – Coordenação de Cobertura: a) Serviço de Audiovisual; **b) Serviço de Fotografia;** c) Serviço de Reportagem; IV – Coordenação de Edição: a) Serviço de Impressos; b) Serviço de Revisão e Controle de Qualidade; c) Serviço Portal de Notícias V - Coordenação Jornal do Senado (REGULAMENTO..., 2018).

Destaque a Coordenação de Cobertura com os serviços de audiovisual, serviço de fotografia, além do serviço de reportagem. Destacamos a atribuição do serviço de fotografia que é definido como:

[...] ao Serviço de Fotografia **competem organizar e realizar a cobertura fotográfica das atividades do Senado; tratar as imagens para uso nas publicações da Secretaria; orientar o trabalho dos editores de fotografia e do pessoal de tratamento de imagens; administrar o banco de imagens jornalísticas;** zelar pelo equipamento fotográfico; **organizar e manter o acervo fotográfico jornalístico;** pesquisar imagens externas destinadas às publicações da Secretaria; atender a solicitações de gabinetes e publicações externas interessadas em imagens do acervo; e executar outras tarefas correlatas [...]

Ou seja, o serviço de fotografia tem a competência de realizar a produção de fotografias do Senado Federal, lembrando a afirmação de Duranti (1990, p. 19 tradução nossa) que “[...] a competência é a autoridade e capacidade de realizar em uma determinada esfera de atividades dentro de uma função, atribuída a um determinado cargo ou pessoa [...]”⁶⁴ E isso evidencia-se com a resposta do entrevistado do Senado, com a pergunta do pesquisador:

Pesquisador: [...] você poderia comentar um pouquinho como que é essa definição, principalmente na demanda, porque na arquivologia, não é o documento apenas quando chega no arquivo o nosso trabalho, a gente também trabalha na questão da produção desse documento que é a racionalização, produção e gestão desse documento, para otimizar processo mesmo, desse trabalho. E na fotografia, né, você na prática, como é a solicitação de demanda? Como que surge essa pauta, como ela é definida? Se tem alguma orientação... Como que é por exemplo CPI, vai ter que tirar foto do principal que vai depor lá? Tem alguma orientação do fotógrafo, uma especificidade do gênero fotográfico? Você poderia comentar, por favor?

Entrevistado: Claro, com certeza. O nosso trabalho... Só para você entender a estrutura em que a gente está inserido, a gente faz parte da secretaria de comunicação social, então a gente tem dentro do **regulamento administrativo do Senado**, que é uma força normativa, uma resolução, ou seja, uma normativa, uma legislação própria. A gente obedece aquelas competências e atribuições ali definidas, então por exemplo, a **secretaria de comunicação** dentro do regulamento, o dever dela é o que? É fazer o registro, a cobertura e a divulgação das atividades legislativas e institucionais do Senado. Então, isso quer dizer o que? Isso pauta todo nosso trabalho.

Então, a gente faz o primeiro recorte. Dentro da secretaria de comunicação social, a gente aqui da **fotografia e do fotojornalismo**, está dentro da agência de notícias do Senado, aí você pode me perguntar “o que é a agência de notícias do Senado?”, a gente tem produto e veículos de comunicação que faz essa cobertura. Então, aqui no Senado a gente trabalha com três veículos: TV Senado, que é a televisão, com a rádio Senado que basicamente faz a cobertura radiofônica e isso é legal porque a capilaridade da rádio é muito grande e a gente distribui esse material para muito lugar em que mal chega informação (mesmo com a internet), a capilaridade do rádio é muito grande, mais que a televisiva. Aí hoje em dia com o youtube, a televisão tem outra capilaridade, porque o youtube chega muito mais fácil, inclusive dentro de um dispositivo móvel. E a gente tem a agência de notícias da qual a fotografia faz parte. A gente (da Agencia de Notícias) faz a cobertura jornalística na modalidade textual e fotográfica. Então, aqui dentro da agência de notícias, a gente cria esse tipo de conteúdo, ou seja, reportagem textual jornalística e **reportagem fotográfica jornalística. Nossa fotografia tem um sentido jornalístico no viés de cobertura, a gente vai lá e registra o evento, os fatos.** Por isso que a gente deriva do fotojornalismo! E isso às vezes confunde aqui, principalmente Senador que está chegando agora, assessoria de gabinete, que acha que a gente está aqui para fazer a foto posada do Senador. Não, nosso trabalho aqui é cobrir atividades legislativas, e, se o Senador participa de atividades legislativas, a gente está cobrindo o trabalho dele. Então, a gente **tem essa questão normativa do regulamento que ajuda a gente, inclusive, a por parâmetros e limites para o nosso trabalho.** Porque a gente não é assessoria de Senador, a gente faz trabalho institucional ligado ao compromisso maior do Senado que a legislação prega. [...]. (Conforme o Técnico em Comunicação Social, 2022 grifo nosso)

⁶⁴ Do original: Competence is the authority and capacity of carrying out a determined sphere of activities within one function, attributed to a given office or an individual

Como vimos, o entrevistado responde conforme o regulamento, porém, já esclarece uma das diversas atividades realizadas pela Secretaria que podemos atribuir, seja a de realizar a cobertura fotográfica que gerará a fotografia institucional do Senado Federal. Além disso, confirma a competência que foi mencionada por Duranti (1990), como órgão responsável pela ação.

E também, na complementação ao Regulamento (2018) e a resposta do entrevistador delimita o sistema jurídico/administrativo e organizacional pela qual pertence o órgão criador do documento, e isso, se relaciona estritamente com o contexto de proveniência que deriva da função de Comunicação Institucional, já estabelecida previamente conforme plano de classificação atividade-meio que iremos analisar a frente.

8. 1. 2 A gênese das fotografias institucionais do Senado

Após as definições de competência e atividade, partiremos para análise da gênese dessa fotografia, ou seja, o motivo ou os motivos da sua criação. Antes, porém, é preciso entender que:

A foto jornalística está vinculada a valores informativos e/ou opinativos e à veiculação num órgão dotado de periodicidade. A relevância social e política, a relação com a atualidade e um caráter noticioso também ajudam a classificar esse tipo de foto. Do mesmo modo, o instantâneo costuma agregar qualidade informativa. A foto jornalística pode se desdobrar em reportagem ou ensaio – um trabalho de cunho mais interpretativo, sequencial e narrativo (BUITONI, 2011, p. 90).

Nesse sentido, foi realizado o questionamento pelo pesquisador, sobre as pautas como sendo uma atividade específica, e o entrevistado explica:

Entrevistado: Então, são dois momentos aí, só para contextualizar... A nossa pauta para o fotógrafo nasce da **atividade legislativa** e nesse link que mandei aí no chat⁶⁵ é de onde a gente pega a atividade legislativa e cria a pauta, e, é o que você falou, por exemplo: se a gente tem uma sessão no plenário que a gente vai discutir auxílio Brasil, que é o novo bolsa família que o governo inventou, e, aí o que acontece, mudou de nome aí um programa que já existia, nessa atividade legislativa, eu crio uma pauta. Então o fotógrafo vai ter que cobrir a votação desse auxílio Brasil, e, é fundamental para ele, e aí às vezes temos muitas pautas em uma só sessão plenária, vamos supor que tem dez itens a serem votados, cada item na atividade legislativa envolve pelo menos um autor do projeto e um relator do projeto. Então, essas duas pessoas, duas figuras, são fundamentais na cobertura fotográfica porque eu preciso ter o Senador que propôs e o Senador que está relatando a favor ou contra para poder ser votado. Basicamente, o fotógrafo tem que se ater ao autor e relator, e, muitas vezes, o cara mais importante da votação é o relator e não o autor, e isso para quem não trabalha no Senado, isso eu falo em várias áreas, não só na comunicação, não é muito claro. Porque a gente acha que, em vários âmbitos, o autor é mais relevante. Mas, factualmente naquele dia da votação, o relator é o mais importante! (Conforme o Técnico em

⁶⁵ Link: <https://www25.senado.leg.br/web/atividade>

Teoricamente, a pauta é “[...] uma atividade de grande importância e deveria ser previamente pensada pelo fotógrafo, [...]. Se for um profissional que pretende propor determinado tema para ser fotografado, a necessidade de pauta é ainda maior. [...]. O processo de pauta é fundamental para se conseguir o teor informativo e criativo” (BUIIONI, 2011, p. 96).

Contudo, pensando em termos arquivísticos a agenda legislativa é atividade que desencadeia todo o processo de trabalho mencionado por Thomassen (2006) e atividades internas identificáveis por Menne-Haritz (2004). Que tem por produto final dessa atividade as fotografias de cobertura da agenda legislativa.

8. 1. 3 O contexto dos procedimentos com a fotografia da cobertura da Agenda Legislativa

Após a cobertura da pauta, o fotógrafo (autor/escritor) vai até a edição descarregar as fotografias, e segundo o entrevistado, podem acontecer imprevistos, como ele comenta:

Entrevistado: O cara está ali no plenário, e a sala que eu trabalho fica em frente ao plenário, e, aí ele fez um monte de fotos e vem descarregar aqui. **O editor vê as fotos e nota que o Fernando Bezerra que é o cara importante do projeto a ser votado, não tem foto dele ainda,** e aí o editor ou eu, o coordenador, aviso “fulano, faltou foto do Bezerra, o relator do projeto”, então, essa orientação vai acontecendo de acordo com o fluxo do trabalho dos Senadores lá dentro do plenários. Aí vamos supor, ele fez do Fernando Bezerra e o autor não estava na sessão, o autor estava no gabinete ou não tinha chegado ainda, o que acontece muito, o relator começa a falar e o autor só chega na hora da votação para dar aquela força para os colegas votarem no projeto dele, aí por exemplo, o Anastasia é o autor e desceu do gabinete e foi para o plenário. A gente acompanha com várias telas aqui que dá para ver as movimentação dos Senadores fora das câmeras da tv, então a gente pode não estar lá dentro do plenário, mas, vemos a movimentação que está por aqui, a gente inclusive avisa o fotógrafo que “olha, o Senador Anastasia estava indo em direção ao plenário mas parou em frente à presidência para dar entrevista. Então se o fotógrafo estiver voltando, a gente já pede para ele fazer uma foto. Acaba que essa dinâmica vai acontecer no calor do momento e acho que isso não tem em nenhum documento que te mandei e acho que é importante para o seu trabalho. (Conforme o Técnico em Comunicação Social, 2022 grifo nosso).

Vejamos que esta tomada de decisão não está registrada em nenhum manual processual e por ser um órgão público, e deveria existir, inclusive isto é uma das abordagens da gestão de documentos que procura otimizar e facilitar para produzir e receber documentos. Lembrando que o Senado Federal possui uma política de gestão arquivística, ainda mais que esta ação mencionada pelo entrevistado, relaciona-se às rotinas associadas ao fluxo de trabalho da Coordenação de Cobertura do Senado. Um destaque também é a figura do editor de fotografia, que tem a competência de validar a fotografia, aqui caracteriza-se a complexidade de formas na

produção da fotografia mencionada por Schwartz (1995, 2012).

Seguindo o fluxo da produção, agora com as fotografias de coberturas já produzidas, os procedimentos adotados pela coordenação de fotografia sobre os instrumentos de gestão a saber, plano de classificação e tabela de temporalidade, perguntou-se ao técnico:

Pesquisador: Você poderia comentar um pouquinho essa situação? Porque isso nos é importante porque a gente tem os instrumentos de gestão, provavelmente tem o plano de classificação e o Senado tem esses instrumentos e a fotografia nunca ou quase nunca passa por esse crivo de falar assim “ó a fotografia tem que ser eliminada”, né, nos instrumentos de gestão de documentos da instituição. Então você poderia comentar um pouquinho essa questão? Por favor? Tem alguma normativa, você se pauta em algum documento ou é instinto mesmo, *felling* da prática?

Entrevistado: É um ponto importante. Quando eu entrei aqui em 2009, a gente tinha uma pessoa que se eu não me engano ela era da arquivologia ou biblioteconomia, [REDACTED], e, esse plano de classificação de documento, esse tipo de normativo interno do Senado, ela fez isso para a comunicação. E aí na época, ela fez isso para a fotografia. Ela pegou as regras do Centro de documentação (CEDOC) que faz esse tipo de... Como eu não sou da área, eu não vou falar os termos específicos, vou falar como eu lembro, ela criou uma tabela de temporalidade, coisas assim, para documentos de comunicação baseado no que ela já havia feito para documento legislativo, para processo que tramitou e arquivou, e, depois seria descartado ou não... Enfim, ela criou isso para dentro da comunicação. Só que essa orientação ficou... Foi quase verbal, ela não foi documentada. Então, digamos assim, na fotografia, o que acontece? Ela fez esse trabalho, ela era só ela. E ela aposentou um tempo depois, enfim, precisou sair e daí esse trabalho ficou parado no tempo. A gente usa essa orientação até hoje... Na fotografia digital o volume de fotos é muito grande pela facilidade tecnológica, mesmo. E isso é um problema, na verdade, porque acabamos tendo muita foto repetida e acaba tendo um volume muito grande e é meio que mais do mesmo. Então se a gente pegar nosso histórico de trabalho e acervo, hoje a gente consegue identificar que eliminamos 70% do que a gente produz. Aí a pessoa pode pensar “Nossa, 70% é muito, né”, mas, na fotografia digital não é muito. Porque, por exemplo, vou dar um exemplo de mil fotos... Aí eu vou chegar no trabalho do editor. Os fotógrafos estão fazendo o trabalho do dia e tem dois no plenário, dois nas comissões... **Enfim, fizemos cinco pautas ali no dia, eles vão descarregando os cartões aqui e voltando para a pauta. Então, antigamente, o próprio fotógrafo descarregava e olhava seu material, mas como temos muitas atividades simultaneamente, a gente precisa de um editor de fotografia para fazer isso enquanto o fotógrafo volta para a pauta. Não posso deixar atividade legislativa sem fotógrafo. Então, eles descarregam aqui nessa sala que a gente chama de aquário, e o editor pega o material dos fotógrafos e avalia, e, essa primeira avaliação, a gente usa a ferramenta da *adobe bridge* e a gente faz a classificação entre uma e três estrelas das fotos que a gente vai usar, as que não recebem estrelas vão ser descartadas. Só que o que acontece? Entre uma e três estrelas, por quê? Três estrelas a gente vê que a foto tem qualidade técnica, está focada, a luz está certinha, não tem careta ou expressão que deturpe a imagem do Senador, esse é um problema aqui também... **Porque como a gente faz fotojornalismo, o Senador, às vezes, no “calor” do momento faz algum gesto e isso gera um pouco de “saia justa” ali com o gabinete, alguns gabinetes em que a assessoria é mais insegura, na verdade. Acontece, mas isso é uma seqüela do nosso trabalho de fotojornalismo, e eles não entendem... A gente não faz foto posada.** Enfim, mas isso já é outro “papo”! Enfim, o editor já faz essa seleção entre uma e três estrelas, aí ele pega um cartão com cem fotos e separa quarenta fotos com estrelas e vê que dez destas quarenta, estão boas suficiente para subir elas para o banco de imagem e disponibilizar para o público externo. Então, a gente faz essa primeira seleção aqui. O restante dessas 100, que são as setenta fotos que não receberam estrelas, a gente não descarta no dia! **A gente deixa elas no nosso arquivo, no nosso acervo, pelo menos uma semana, porque como a gente trabalha com essa questão do quente da notícia, a gente sabe que o tempo da informação e do jornalismo, da comunicação, é muito diferente da ciência da****

informação, do arquivo e da documentação ali. Então a gente deixa ela pelo menos uma semana lá, para se precisar recuperar alguma coisa, enfim. Então, a gente trabalha com essa temporalidade orientado pela [REDACTED], que foi essa pessoa que eu falei para vocês, então assim, eu falo pelo menos uma semana. Eu tenho deixado mais tempo, mas, ela fica pelo menos uma semana lá, entendeu? Por causa disso, muitas vezes a gente editou no “calor” do momento e esqueceu a foto de algum Senador que não estava participando da discussão, mas era o único registro em que ele aparece e documentalmente é importante aquela foto, porque sei lá, o Senador que apareceu, ele morreu um dia depois, vou dar esse exemplo meio mórbido... Mas, enfim, acontece. (Conforme o Técnico em Comunicação Social, 2022 grifo nosso).

Neste trecho é apresentado a ocorrência de pré-avaliação e destinação das fotografias que foram ‘avaliadas’ pelo editor de fotografia, conforme o uso do *software*.

Analisando por partes: o entrevistado destaca que a pessoa (nome ocultado), ‘pegou’ a tabela de temporalidade do CEDOC que teria sido elaborada para os documentos legislativos de processos que tramitaram, para aplicar na comunicação. Aqui já ocorre um equívoco conceitual metodológico, porém muito comum. Onde são realizadas adaptações de instrumentos de gestão de documentos.

Vejamos conforme preconiza a Arquivologia, é fundamental para a identificação compreender a origem dessa produção documental alinhada com o levantamento lógico das funções e atividades do órgão, ora, a ação que deveria ter sido realizada antes, era entender a complexidade das etapas para a identificação desses documentos, que provavelmente incluiria a fotografia para posteriormente, classificá-la e oportunamente ser elaborada a tabela de temporalidade, pela resposta do entrevistado, isso não aconteceu.

Outra situação importante, é a questão da ocorrência de uma pré-avaliação que ocorre, com os critérios elencados pelos editores e também pelo critério das estrelas pelo *software* proprietário, *adobe bridge* que gerencia as fotografias digitais.

Neste trecho, o entrevistado menciona que os elementos da linguagem fotográfica, como o princípio de ‘seleção’ realizada pelo editor, em outras palavras, pela informação veiculada pelos elementos da imagem fotográfica, que é documentada em um suporte, que terá chancela da fotografia institucional como documento de arquivo. E ainda continua,

Pesquisador: É, e depois... Tem essa seleção e esse bruto, mas e depois esse bruto é eliminado e o que se preserva, entre aspas, permanente, é o que se foi utilizado?

Entrevistado: Isso! Ai não... Lembra dos 70% que eu falei que descarta? Tem os 30%, desses 30, em geral, a gente sobe para banco de imagem para por no *Flickr* (*plataforma em que disponibilizamos as fotos tratadas, legendadas e em alta resolução*) que é nosso banco de imagem oficial externo, eu ponho 10% do volume total produzido. E isso eu estou falando em média. As vezes é 12, 11 ou só 8, mas enfim, 10%. Os outros 20% que seriam uma estrela no *bridge*, eu deixo ele armazenado no nosso arquivão, que a gente chama aqui, que é o CEDOC multimídia, que é onde estão armazenados os vídeos e os áudios captados por toda a Secretaria de Comunicação... O material que a rádio produz e o material que a TV produz. Então lá

a gente armazena essas fotos que seriam nosso bruto. E é bruto com aspas, porque o nosso brutão a gente já descartou, os 70%.

Pesquisador: Aí tem o refino, né? E esse refino é um profissional que domina a linguagem... Porque...

Entrevistado: **A linguagem fotográfica! É um editor de fotografia que faz isso. Não é ninguém da ciência da informação, da arquivologia, não é ninguém da biblioteconomia...** (Conforme o Técnico em Comunicação Social, 2022 grifo nosso).

Nesse trecho, o entrevistado menciona que no caso do Senado não há um profissional de arquivologia, biblioteconomia, na ação de “analisar” os elementos da linguagem para que ocorra essa pré-avaliação da fotografia, ou seja, o produtor - mas acredita-se que o arquivista ou qualquer outro profissional que for atuar nessa situação relatada, deverá juntamente com o editor de fotografia elaborar manuais com diretrizes que orientem melhor a compreensão de tal método de ‘avaliação’.

Além disso, quando o entrevistado menciona que “teria um arquivo bruto” de imagens, demonstra que ocorrem algumas avaliações, a primeira logo após a descarregamento do fotografo, avalia-se os aspectos morfológicos, sintáticos e semânticos realizados pelos produtores no caso fotógrafos e editores; posteriormente, hospeda-se as fotografias ‘selecionadas’ para o banco de imagem⁶⁶ de acesso livre; posteriormente, as fotografias que passaram pelo crivo da seleção do ‘brutão’ são arquivadas no CEDOC multimídia. Neste trecho, é possível associar as práticas mencionadas por meio dos verbos: organizar e arquivar, que foi apresentado nas competências da Coordenação de Cobertura.

Sobre essas diretrizes não documentadas, mencionaremos mais uma situação onde a fotografia é documento de arquivo, desde que seja mantido seu contexto de produção e que seja estabelecida sua vigência e conforme descrito, teve a sorte de ser considerada “uma boa” pela edição de fotografia.

Entrevistado: A gente deixa elas (fotografias) no nosso arquivo, no nosso acervo, pelo menos uma semana, porque como a gente trabalha com essa questão do quente da notícia, a gente sabe que o tempo da informação e do jornalismo, da comunicação, é muito diferente da ciência da informação, do arquivo e da documentação ali. Então a gente deixa ela pelo menos uma semana lá, para se precisar recuperar alguma coisa, enfim. Então, a gente trabalha com essa temporalidade orientado pela [REDACTED], que foi essa pessoa que eu falei para vocês, então assim, eu falo pelo menos uma semana. Eu tenho deixado mais tempo, mas, ela fica pelo menos uma semana lá, entendeu? Por causa disso, muitas vezes a gente editou no “calor” do momento e esqueceu a foto de algum Senador que não estava participando da discussão, mas era o único registro em que ele aparece e documentalmente é importante aquela foto, porque sei lá, o Senador que apareceu, ele morreu um dia depois, vou dar esse exemplo meio mórbido... Mas, enfim, acontece. Ou então tem questão mais problemática como alguma suspeita de crime ou atividade a ser investigada. Por exemplo, a eleição de 2019 da presidência do Senado, durante a votação foram feitos... **São 81 Senadores que compõem a Casa, e, foram depositados 82 votos na urna, um a mais.** E aí a

⁶⁶ Acesso banco de imagem <https://www12.senado.leg.br/fotos/busca>

TV não pegou nenhum registro disso e a gente estava com três fotografos lá dentro, e a gente faz foto de todos os Senadores votando. E assim, **o que foi usado como documento de prova foram as fotos, e, em dias como esse de votação importante, eu guardo esse bruto por mais tempo. Por conta disso... porque assim, tem essa questão mais delicada de documentação, mesmo com a questão jornalística da “coisa”, então a gente tenta fazer esse equilíbrio. Mas é o que você falou, é meio no instinto.** (Conforme o Técnico em Comunicação Social, 2022 grifo nosso).

Para os documentos de arquivo públicos que são legislados pela Lei nº 8159/1991 em seu “[...] Art. 25 - Ficarà sujeito à responsabilidade penal, civil e administrativa, na forma da legislação em vigor, aquele que desfigurar ou destruir documentos de valor permanente ou considerado como de interesse público e social. ”

Podemos afirmar, ser um crime não ter diretrizes processuais para as ações acima mencionadas. Pois, o processo legal seria a identificação, classificação e posteriormente avaliação desta documentação fotográfica e na elaboração dos critérios institucionais de avaliação sejam considerados todas as tomadas de decisões mencionadas pelo entrevistado.

Poderíamos pensar que somente as fotografias hospedadas no banco de imagem do Senado e as arquivadas no CEDOC multimídia como documento de arquivo. Contudo, não podemos atribuir essa afirmação, como arquivistas, documentalistas, sem uma devida identificação e classificação arquivística, poderíamos incorrer em erros grosseiros, embora, como foi mencionado pelo entrevistado, dessa maneira que ocorre o fluxo de trabalho está “dando certo” e a isso, não podemos negar. Importante a menção de modelagem de metadados realizados pela Coordenação de Cobertura (ANEXOS “A” e “B”).

Entrevistado: [...]. Por exemplo, a gente vai subir nossa foto no banco de imagem com o metadado preenchido ali no *brige*, **as informações já sobem para o campo específico de descrição, título, autor, crédito**, que são as informações que são fundamentais para a atividade jornalística ali, quando distribui a foto a gente já entrega a informação de qual contexto, ou seja, qual pauta é aquela, de quem aparece na foto e de quem é o autor da foto. São informações, inclusive, para a lei de direito autoral, mas também na questão do contexto jornalístico. É um instrumental muito importante aqui no nosso trabalho. **Os editores de fotografia, os fotógrafos, todos nós, a gente fez uma imersão nesse universo, nessa época de 2009 e 2010, para a gente entender a importância disso.** Então, a partir daí, a gente criou um modelo de metadados para todas as atividades legislativas que a gente cobre. [...] (Conforme o Técnico em Comunicação Social, 2022 grifo nosso)

Além disso, demonstrou quão distante é a produção de fotografias do Senado Federal dos arquivistas e técnicos que elaboram os instrumentos de gestão de documentos, pelo qual iremos analisar na próxima seção.

8. 1. 4 A fotografia institucional do Senado nos instrumentos de gestão de documentos.

Como já apresentado, os instrumentos de gestão de documentos são ferramentas importantes para os programas de gestão. Porém, antes de realizar a análise, salienta-se que no ano de 2020 foram publicadas as “Recomendações para o Tratamento de fotografias digitais no contexto da gestão de documentos”, Conselho Nacional de Arquivos, órgão máximo de política arquivística no ambiente público. Pelo qual o Senado Federal é subordinado conforme a Lei Federal 8159 de 1991, por fazer parte do Sistema Nacional de Arquivos – SINAR, que recomenda que as fotografias digitais sejam classificadas, conforme o

[...] Código de Classificação de Documentos (CCD). O CCD relativo às atividades meio do Poder Executivo federal foi aprovado pelo Arquivo Nacional por meio da portaria nº 47, de 14 de fevereiro de 2020, e da mesma forma o CCD das atividades fim do órgão ou entidade deve ser aprovado junto ao Arquivo Nacional (RECOMENDAÇÃO..., 2020, p. 9).

Todavia, ao analisar o código de classificação atividade-meio não encontramos menção às tipologias documentais, ou espécie documentais, encontramos uma ‘certa’ confusão conceitual, mas retornando a nossa análise a única menção a fotografia realizada pelo instrumento diz respeito a contratação de prestação de serviços, com a dotação numérica 018. Já administração geral é 000, ou seja, realiza-se a classificação pelo método *top down*, dessa maneira, veremos que:

018 CONTRATAÇÃO DE PRESTAÇÃO DE SERVIÇOS Incluem-se documentos referentes à contratação de empresas terceirizadas para a realização de **serviços fotográficos** e filmográficos de publicidade e de produção de clipagens eletrônicas, para a implementação de concurso público e de consultoria para mapeamento e modelagem de processos a serem prestados sob o regime de execução indireta, tais como: planejamento da contratação (estudos preliminares, gerenciamento de riscos e termo de referência ou projeto básico), divulgação (publicação de editais), seleção do fornecedor (adjudicação, homologação, formalização e publicação do contrato), indicação e designação do gestor e dos fiscais da execução do contrato para acompanhamento, fiscalização (técnica, administrativa, setorial e pelo público usuário), avaliação e aferição dos resultados previstos na contratação e demais documentos comprobatórios da prestação dos serviços, relatórios, notas fiscais e faturas. Nota: A contratação de prestação de serviços poderá ocorrer nas modalidades de licitação (convite, tomada de preços, concorrência, leilão, concurso e pregão), dispensa de licitação e inexigibilidade de licitação (CÓDIGO DE CLASSIFICAÇÃO..., 2020, p. 22).

Em outras palavras, nesta subdivisão que é uma sub-função, não apresenta elementos que constituem a produção da fotografia no âmbito da Administração Pública Federal, apenas menciona ‘serviços fotográficos’ que pode ser interpretado de maneira dúbia, a primeira com uma atividade dessa subfunção, tendo como produto as fotografias, e a segunda como a

produção do tipo contrato de prestação de serviço que é outro tipo documental. Para sanar qualquer tipo de dúvida, na tabela de temporalidade, é ratificada nossa última interpretação.

Figura 1 - Tabela de temporalidade e destinação de documentos relativos às atividades-meio do poder executivo federal

TABELA DE TEMPORALIDADE E DESTINAÇÃO DE DOCUMENTOS RELATIVOS ÀS ATIVIDADES-MEIO DO PODER EXECUTIVO FEDERAL					
Código	Descritor do código	Prazos de guarda		Destinação final	Observações
		Fase corrente	Fase intermediária		
016	GESTÃO DE PROCESSOS				
016.1	PLANEJAMENTO DO MAPEAMENTO DE PROCESSOS	5 anos	9 anos	Guarda permanente	
016.2	EXECUÇÃO E ACOMPANHAMENTO	5 anos	9 anos	Eliminação	
016.3	RESULTADO	5 anos	9 anos	Guarda permanente	Eliminar, após 2 anos, os documentos cujas informações encontram-se recapituladas ou consolidadas em outros.
016.4	MODELAGEM DE PROCESSOS	5 anos	9 anos	Guarda permanente	
016.5	GERENCIAMENTO DE DESEMPENHO	5 anos	9 anos	Guarda permanente	Eliminar, após 2 anos, os documentos cujas informações encontram-se recapituladas ou consolidadas em outros.
017	GESTÃO AMBIENTAL				
017.1	PROTEÇÃO AMBIENTAL INTERNA	Enquanto vigora o evento	2 anos	Eliminação	Arquivar um exemplar do material de divulgação produzido para cada evento.
017.2	PROTEÇÃO AMBIENTAL EXTERNA	5 anos	9 anos	Guarda permanente	Eliminar, após 2 anos, os documentos cujas informações encontram-se recapituladas ou consolidadas em outros.
018	CONTRATAÇÃO DE PRESTAÇÃO DE SERVIÇOS	Até a aprovação das contas pelo Tribunal de Contas*	5 anos a contar da aprovação das contas pelo Tribunal de Contas**	Eliminação	* ou até a apresentação do Relatório de Gestão ** ou 10 anos a contar da apresentação do Relatório de Gestão Eliminar, após 2 anos, os documentos referentes às contratações não efetivadas.
019	OUTRAS AÇÕES REFERENTES À ORGANIZAÇÃO E FUNCIONAMENTO				
019.1	COMUNICAÇÃO SOCIAL				
019.11	COMUNICAÇÃO EXTERNA				
019.111	CRENCIAMENTO DE JORNALISTAS	Enquanto vigora	1 ano	Eliminação	
019.112	RELAÇÃO COM A IMPRENSA	1 ano	-	Eliminação	Arquivar os documentos cujas informações refletem a política do órgão ou entidade.
019.113	ELABORAÇÃO DE CAMPANHAS PUBLICITÁRIAS	4 anos	10 anos	Guarda permanente	
019.12	COMUNICAÇÃO INTERNA	2 anos	-	Eliminação	Arquivar os documentos cujas informações refletem a política do órgão ou entidade.

Fonte: (CÓDIGO..., 2020, p. 81)

Nesse instrumento, não apresentam-se as especificidades da produção institucional da fotografia. Pode-se justificar, pela amplitude que o código de classificação e tabela de temporalidade abrange, mas, acreditamos que seja por uma escolha metodológica⁶⁷. Mas será que esta situação será diferente nos instrumentos elaborados pelo Senado Federal? Veremos a seguir.

No histórico do Senado Federal, seus instrumentos de gestão de documentos foram elaborados pela Ato Da Comissão Diretora nº 21, de 2013. Contudo, em 2018 teve uma nova reestruturação com o Ato Da Comissão Diretora nº 3, DE 2018. Salienta-se que a estrutura

⁶⁷ Informações complementares, ver: SOUSA, Renato Tarciso Barbosa de. O leito de Procusto e os instrumentos de classificação de documentos de arquivo: análise do código de classificação de documentos de arquivo das atividades-meio do Arquivo Nacional. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 28; n. 1, p. 64-89. 2022. DOI: <http://dx.doi.org/10.19132/1808-5245281.64-89>

apresenta tanto pelo plano de classificação atividade-meio e tabela de temporalidade atividade-meio é a classificação funcional desde as primeiras versões por causa da implementação do Sistema Informatizado de Gestão Arquivística de Documentos (SIGAD) no Senado Federal” (SENADO, 2018).

O plano de classificação-atividade meio apresenta a seguinte maneira: A Função: **53 Comunicação Institucional** “Que Incluem-se subfunções, atividades e documentos referentes à normatização da comunicação institucional; à coordenação, execução e acompanhamento da Assessoria de imprensa, do cerimonial e das relações públicas; e à divulgação institucional. ” (PLANO DE...2018, p. 44);

E a subfunção **53.01 Normatização da Comunicação Institucional** que “Incluem-se atividades e documentos referentes à normatização da comunicação institucional. ”(PLANO DE...2018, p. 44).

Atividade: **53.03.02 Produção de Áudio, Imagem e Programa** que “Incluem-se documentos referentes à produção de áudio, imagem e programa relativo à atividade institucional do Senado Federal e do Congresso Nacional” (PLANO DE...2018, p. 48), e por fim, os tipos documentais **53.03.02.16 Registro de Banco de Imagem; 53.03.02.17 Registro Fotográfico e 53.03.02.21 Relatório referente à Produção de Áudio, Imagem e Programa.**

Como nota-se os tipos documentais, os quais se tornaram séries documentais, não refletem as atividades pelas quais foram nomeados pelo técnico do Senado, mas, simplesmente “registro fotográfico”.

Do mesmo modo que Registro de Banco de Imagem (pois como já apresentado, não existe “registro” de banco de imagem no Senado e Congresso Nacional), o que ocorre é a publicização das fotografias eleitas pela Coordenação de Cobertura para serem disponibilizadas de maneira gratuita para o público externo para o banco de imagens institucionais do Senado e Congresso. E por fim, o Relatório referente à Produção de Áudio, Imagem e Programa que não engloba diversos gêneros documentais, também não reflete as atividades que originárias. Abaixo a figura exemplifica.

Figura 2 - Tabela de temporalidade de documentos de arquivo do Senado Federal a do Congresso Nacional – Área Meio - nível tipo documental

53.03.02.08	Ofício referente à Produção de Áudio, Imagem e Programa	2 anos	0 anos	Eliminação	
53.03.02.09	Parecer Técnico referente à Produção de Áudio, Imagem e Programa	2 anos	5 anos	Guarda Permanente	
53.03.02.10	Pauta de Documentário	2 anos	5 anos	Guarda Permanente	
53.03.02.11	Pauta de Entrevista	2 anos	5 anos	Guarda Permanente	
53.03.02.12	Pauta de Programas	2 anos	5 anos	Guarda Permanente	
53.03.02.13	Pauta de Telejornais	2 anos	5 anos	Guarda Permanente	
53.03.02.14	Processo referente à Produção de Áudio, Imagem e Programa	2 anos	5 anos	Guarda Permanente	
53.03.02.15	Projeto de Produção de Áudio, Imagem e Programa	2 anos	5 anos	Guarda Permanente	
53.03.02.16	Registro de Banco de Imagem	2 anos	5 anos	Guarda Permanente	
53.03.02.17	Registro Fotográfico	2 anos	5 anos	Guarda Permanente	
53.03.02.18	Registro Sonoro	2 anos	5 anos	Guarda Permanente	
53.03.02.19	Relatório de Controle de Mídia	2 anos	5 anos	Guarda Permanente	
53.03.02.20	Relatório de Edição	2 anos	5 anos	Guarda Permanente	
53.03.02.21	Relatório referente à Produção de Áudio, Imagem e Programa	5 anos	9 anos	Guarda Permanente	

Fonte: (SENADO, 2018, p. 228).

Uma outra questão levantada a partir desta análise, diz respeito a teoria das idades documentais. Por exemplo, o tipo documental “registro fotográfico” fica em por 2 anos na idade corrente, mais 5 anos em idade intermediária, após esse período de anos de vigência tem o recolhimento como destinação, sem justificativa alguma.

Como já vimos anteriormente, no processo de avaliação que é executado pelo editor de fotografia, ocorre em idade corrente (conforme a tabela) e que depois as fotografias selecionadas são enviadas para CEDOC multimídia, (que seria a idade intermediária -arquivo) Além daquelas fotografias que previamente selecionadas para integrarem o Banco de Imagem que é de livre acesso, que poderíamos também interpretar como idade intermediária.

Porém, como veremos a seguir, as informações das atividades e contextos não são contempladas pelo plano de classificação.

Entrevistador: Os editores de fotografia, os fotógrafos, todos nós, a gente fez uma imersão nesse universo, nessa época de 2009 e 2010, para a gente entender a importância disso. Então, a partir daí a gente criou um modelo de metadados para todas as atividades legislativas que a gente cobre. Então, a gente tem, por exemplo, a comissão de constituição e justiça. Ela pode se reunir em forma de audiência pública, em forma de sabatina, em forma de reunião deliberativa, então só aí eu tenho quatro tipos de reunião, então eu já teria quatro modelos de metadados. E aí se eu tenho cinco fotógrafos que cobrem essa comissão, eu faço um modelo para cada fotógrafo e para cada tipo desse. Então já são 20 modelos, a gente foi criando ao longo do tempo

esses modelos. Vamos supor que o fotógrafo fez uma atividade aqui no plenário de sessão solene, uma homenagem a qualquer coisa, então foi um fotógrafo chamado Geraldo Magela, então quando eu recebo essas fotos aqui, o editor de fotografia, ele já olha aqui no nosso modelinho “Geraldo Magela – plenário...” aí ele já procura o modelo do plenário-sessão solene, aí já impregna de metadado essas fotos da seção solene. Aí depois a gente vai pegar a pauta para preencher o campo descrição ali para dar o contexto, para falar que tipo de seção é aquela, e depois as participantes, para falar quem aparece na foto. Então assim, a gente tentou automatizar com esses modelos e o nosso trabalho ficou mais robusto, no sentido que você tem informação do contexto e até para a questão de arquivamento da documentação, ficou bem mais completo... Inclusive a gente apresenta nosso trabalho para outros órgãos públicos, para Câmara dos Deputados, para o TCU, para o STF, porque é um modelo que vem funcionando, e, acaba que essa questão de fluxo de trabalho atinge a gestão que, na prática acontecia o que, nesses lugares que procuram a gente... Eles fazem a cobertura fotográfica jornalística e depois vão colocar informação nas fotos para arquivar, e a gente já faz de modo simultâneo. Porque a gente entende que se você já está mexendo com a fotografia e já está com a informação “quente”, já põe a informação correta ali para quem for trabalhar com a documentação daquilo posteriormente, é só quase que revisão daquilo ali. Você não vai partir do zero. Até que semana passada eu falei com o pessoal do ministério da comunicação, que é isso, falando como servidor público aqui de Brasília, isso acontece muito, a pessoa vai fazendo ali na área de comunicação “Não, a gente fez a foto porque precisa para o jornal, precisa para a mídia social” e esquece que não deleta a foto, ela é um documento histórico que tem uma importância e uma forma de ser armazenada. A gente parte deste princípio. E esses princípios estão lá trás e a gente continua fazendo assim...Aí obviamente tem coisas que precisam ser ajustadas, melhoradas... Porque não tem nenhum profissional dessa área trabalhando com a gente. Mas são princípios que vêm funcionando porque vem sendo procurados por outros órgãos, então eu acho que está funcionando...

Pesquisador: Sim, sim. (Conforme o Técnico em Comunicação Social, 2022 grifo nosso).

Finalizada a análise do Senado e procurando compreender como se desenvolve a produção da fotografia, chegamos a algumas constatações a partir da entrevista realizada com o técnico.

A primeira pelo lado institucional é que o Sistema de Arquivo e Controle de Documentos do Senado Federal e do Congresso Nacional, está muito distante dos produtores dos documentos de arquivo, tendo em vista que os processos de trabalho que geram as fotografias institucionais do Senado em momento algum foi mencionado uma ação do Sistema de Arquivo ou de um arquivista, ou seja, demonstra uma ausência de uma prática mais participativa das comissões de identificação de documentos de arquivos. . Inclusive, na entrevista como técnico, ocorre a menção da falta de comunicação entre os setores da Secretaria de Comunicação com o ‘pessoal’ do Arquivo.

E por consequência, a gestão de documentos é impactada, incluindo a fotografia. No segundo momento, constou que o domínio dos elementos da linguagem fotográfica (informação visual) e depois registrada, tornando-se um documento é totalmente dos fotógrafos e editores de fotografia com amplo *background* de conhecimento e prática.

Destaca-se que não defendemos que o arquivista seja um *expert* no assunto, - linguagem

fotográfica, porém é fundamental, ou até uma situação de sobrevivência profissional que procure aprofundar seu conhecimento sobre fotografia, linguagem fotográfica, como apresentado teve seu início com técnica de registro e com o longo do tempo de configurou-se em uma linguagem altamente especializada e que merece ser compreendida para a melhor execução do tratamento documental arquivístico.

8.2 LINGUAGEM FOTOGRÁFICA NA PRODUÇÃO DA FOTOGRAFIA INSTITUCIONAL: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Antes de iniciar efetivamente esta seção, iremos apresentar algumas considerações sobre o emprego da linguagem fotográfica na produção da fotografia. É oportuno mencionar que este relato é estritamente teórico, visto que por motivos maiores, este pesquisador não obteve tempo hábil para ir à campo. Contudo, acreditamos e defendemos a articulação interdisciplinar entre a linguagem fotográfica e a produção documental.

Dito isto, ao iniciar essas breves considerações a respeito da linguagem fotográfica na concepção da produção documental, é fundamental ter em mente dois aspectos sobre a fotografia, sendo eles: forma e conteúdo, a forma aqui não está associada a tradição documental, mas sim, as suas aparências externas onde são priorizadas as questões concretas e físicas; além do momento da sintaxe, que associados a esses dois aspectos, darão o sentido semântico à fotografia, porém, como já apresentado anteriormente, a fotografia é uma mensagem de código aberto, ou seja, infinitas possibilidades e metodologias de decodificação de acordo com o observador.

Assim, no sentido semântico, a linguagem fotográfica está associada a diversos elementos que são utilizados pelos fotógrafos com intencionalidade, em outras palavras, a fotografia assume seu papel ideológico. Contudo, a fotografia institucional é um documento de arquivo e não é produzida por qualquer motivo aparente, mas sim, pelo exercício e cumprimento de uma atividade ou ação administrativa, não é qualquer fotografia, mas aquela que é probatória de execução de um ato. Não se pode esquecer que essa fotografia é uma criação sofisticada de diversos elementos que compõem a linguagem fotográfica.

No universo dos Arquivos, essa abordagem de “alfabetização visual em Arquivos” *Visual Literacy and Archival Photographs* não é tão recente, entretanto, pensar em linguagem fotográfica é ir ao encontro do que se refere na capacidade de entender, interpretar e transmitir o significado das fotografias contextualizadas (BUSHY, 2016). Entretanto, a preocupação

exclusiva dessa abordagem, foi o tratamento documental dispensando as fotografias, especialmente, na descrição arquivística, vinculado ao acesso.

Em 1996, Kalplan e Mifflin, apresentaram o texto intitulado “*Mind and Sight: Visual Literacy and the Archivist*”, onde apresentaram uma estrutura básica a respeito da alfabetização visual, que dependia do conteúdo informacional das imagens fotográficas, além do contexto de criação e uso dessas fotografias.

Segundo a metodologia, no primeiro nível, o arquivista deveria analisar o conteúdo da imagem fotográfica; no segundo nível, o arquivista com ‘todo’ seu conhecimento contextual iria identificar os elementos visuais que a imagem fotográfica apresenta e os identifica; no terceiro nível, o arquivista deve interpretar o significado da fotografia levando em consideração as características específicas dela, além de associar com os demais níveis citados anteriores. Dessa maneira, segundo Kalplan e Mifflin (1996), os arquivistas podem interpretar o(s) significado(s) das fotografias e comunicá-las aos seus usuários.

Ainda sobre a interpretação dessa prática, Conway e Punzalan (2011), consideram que o pensamento arquivístico sobre o tema ainda é redefinido em constante construção e desconstrução, e que por muitas vezes é até renegado pela comunidade. Contudo, os autores atestam que na medida que os formatos de mídia e noções de competências visuais evoluem, os arquivistas devem por ação profissional e social se apropriarem dessas linguagens visuais, na qual está inserida a linguagem fotográfica.

No Brasil ocorreram estudos semelhantes e podemos identificar Smit (1996, 1997), Manini (2002), Boccato; Fujita (2006), entre outros que propuseram metodologias para descrever as fotografias pensando no acesso que consideramos importante, contudo, não respondem às necessidades arquivísticas em sua completude. Pois, ao contrário dos documentos textuais que são compostos por signos linguísticos, com palavras que contam, as fotografias desde a sua concepção, através dos signos, mostram (BUSHY, 2016), e, ao não compreender esse ‘mostrar’, seríamos afetados pelas inúmeras interpretações. Ademais, temos que entender que essa alfabetização visual é uma consequência contemporânea e que os arquivistas devem levar em consideração, não apenas no quesito de difusão, mas também de acessibilidade, entre outros. É necessário atacar esse problema na sua origem - na produção documental. Mas, antes de tudo, compreender que:

[...] um fotógrafo registra uma cena, salvo raras exceções ligadas às experimentações artísticas, ele tem um significado mentalizado. Registrando o que viu – paisagens, pessoas, animais, objetos – intenciona transferir para os outros, presentes ou não ao local do registro, por meio de uma imagem, um fragmento da realidade que presenciou (BONI, 2000, p.38).

Importa entender que para elaborar a captura, ele contou com um repertório cultural, político e social, porém, tudo isso torna-se secundário, mas não menos importante, pois, estamos pensando em uma fotografia institucional e o importante é que esse fotógrafo tenha autoridade, domine e saiba explorar o vasto vocabulário da linguagem fotográfica, já que este documento tem que imprimir sua intencionalidade e a concretização da realização de uma atividade administrativa, dentro de um contexto jurídico/administrativo de produção, de finalidade e uso.

De certa maneira, poderíamos nos apropriar do conceito da fotografia eficiente de Guran (2002) onde são necessários três elementos para que esta fotografia ocorra: a câmara fotográfica (dispositivo tecnológico), uma presença (a do fotógrafo), na condição de um sujeito com o conhecimento orientado, devido ao conhecimento metodológico da linguagem fotográfica, e o produto (a fotografia que permite documentar o fenômeno).

Dessa forma, a linguagem fotográfica pode ser compreendida desde as primeiras escolhas do fotógrafo, equipamentos, até o pós-tratamento que constitui a fotografia. Assim, iremos elencar alguns elementos da linguagem fotográfica, as quais acredita-se serem referenciais na produção.

Segundo Lima (2008), os elementos precisos para a recepção da fotografia estão instaurados pela estrutura da composição, simetria, equilíbrio, centralização, contraste, linhas, pontos e planos. Já Guran (2002), apresenta elementos técnicos da linguagem: luz, pb/cor, objetiva (foco, diafragma, velocidade), composição, enquadramento, filme (sensibilidade, acutância, contraste e granulação); inclui o 'momento' como elemento não técnico.

Sousa (2002) apresenta elementos para a criação da fotografia, sendo eles: o texto, enquadramento, planos e composição; o foco; relações figura fundo; equilíbrio e desequilíbrio; elementos morfológicos; profundidade de campo; movimento; iluminação; lei do agrupamento; semelhança e contraste de conteúdos; relação espaço-tempo; processos de conotação fotográfica barthesianos; distância; e por fim, sinalização.

Präkel (2012) também pensando pela ótica da criação apresenta os elementos de enquadramento, perspectiva, movimento, foco, profundidade de campo, cor/pb, além de incluir uma gramática (sintaxe), sendo validado pelo uso do vocabulário através da composição que atribui sentido, ou seja, seu significado.

Spallanzani (2010) também inclui uma abordagem que vincula a mensagem fotográfica com o que se deseja transmitir apresenta os elementos: descrições e metáforas; Geometria e Natureza (o suporte geométrico subjacente no assunto); Específicos e Genéricos (as câmeras fotográficas são projetadas de forma que na sua forma usual de utilização alcancem imagens com muito boa definição); Estilização e Expressão, sendo a estética da imagem; A Beleza do

Motivo; (Espaço) e o Tempo e Movimento.

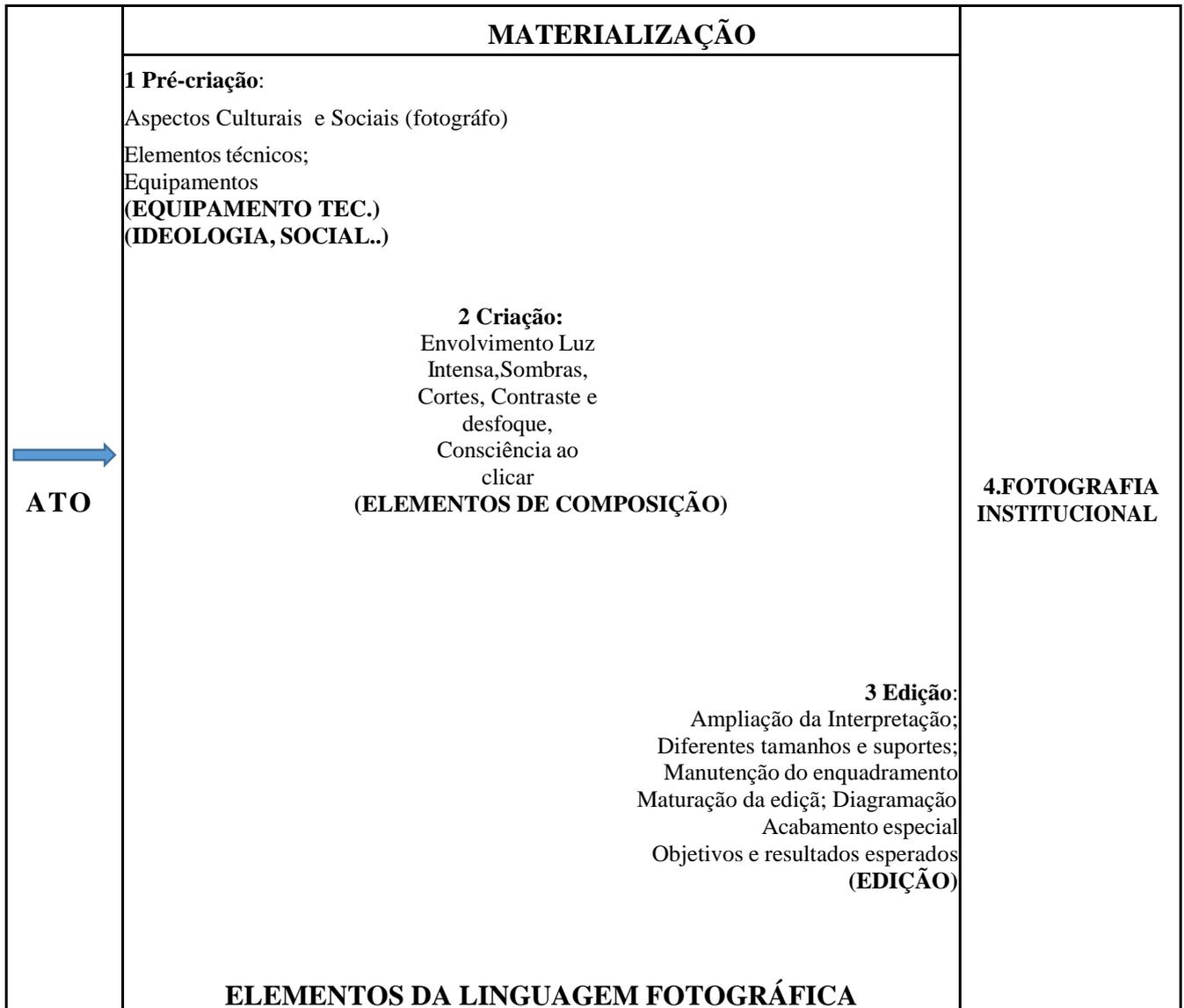
E por fim, a aglutinação de todos esses elementos que é afirmada por Rouillé (2009) ao pensar na criação da fotografia sob a análise fotografia-documento, sendo aquela fiel à ‘realidade’, mimética e probatória e a mudança de sentido com a fotografia-expressão que a escrita do autor (fotógrafo) têm mais liberdade sem ‘desconsiderar’ o registro enquanto documento.

Assim, todos esses elementos mencionados estão envoltos na fotografia, e esses elementos não podem ser desconsiderados na produção, pois, “A produção não é a criação, não é invenção, portanto, não é arbitrária, não é discricionária, ela é determinada pelas funções atribuídas do produtor pelos procedimentos que as regulamentaram [...]” (HEREDIA HERRERA, 2013, p. 65 tradução nossa).⁶⁸

Ao pensarmos na fotografia fotográfica de modo lato, apresentaremos um esquema que procurou justificar o entendimento de alguns elementos da linguagem fotográfica na criação da fotografia institucional.

⁶⁸ La producción no es creación, no es invención y por lo tanto no es arbitraria, no discrecional. Están determinadas por las funciones atribuídas al productor y los procedimientos que las regulan (HEREDIA HERRERA, 2013, p. 65)

QUADRO 1- Etapas do processo de criação fotográfica



Fonte: o autor (2022)

O quadro com alguns elementos básicos da linguagem fotográfica destaca e deixa mais evidente a sua relevância na produção documental e na identificação arquivística: Primeiro, esta produção necessita de uma ação/ato para que se inicie o *input* dos processos, que logo após o fotógrafo (o agente responsável pela 'escrita') conjuntamente com os equipamentos irá receber a atividade a ser cumprida, por exemplo "a pauta" e que após tal ação ele iniciará o processo de criação (que basicamente, como já foi apresentado, são os elementos de composição) ou seja, compor/estruturar as imagens fotográficas pelos aspectos morfológicos (sintáticos) com o *click* e que após o registro capturado, levará essas fotografias para a edição, onde será verificada se os objetivos pautados pelo fotógrafo foram alcançados, se a atividade foi juramentada pela ação

do registro fotográfico, e por fim, terá a fotografia institucional produzida a partir de uma atividade administrativa.

E essa fotografia final será ‘nomeada’ pela atividade administrativa que a gerou, não pela técnica de registro. Essa nomeação poderá ocorrer pelos gêneros fotográficos, que são ‘sentidos’ e compreendidos pela composição fotográfica, mas claro, tudo irá depender do contexto de produção.

Um destaque é que fotografias, diferente dos demais documentos de arquivo, em uma forma discricionária para o tipo documental fotográfico, só será possível com a identificação do contexto de produção/geração no qual esse tipo documental estará sendo produzido/gerado, fora disso, volta-se a abordagem dos elementos de nomeação que constituem a imagem fotográfica em si. Ou seja, para que se exista “tipo documental fotográfico” é necessário um estatuto jurídico/administrativo + linguagem = informação visual (com alguns elementos da linguagem apresentada) mais o suporte = a fotografia que vai ser nomeada pelo produtor.

9 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve por objetivo analisar as contribuições da linguagem fotográfica para a produção da fotografia institucional no transcurso de suas funções administrativas enquanto documento de arquivo, respeitando-se suas especificidades a fim de manter a sua organicidade para servir de prova de ações administrativas institucionais. Partimos de uma análise inteiramente teórica, e tivemos como objetivos específicos: Revistar os estudos da fotografia sob sua relação documental, a fim de compreender a informação construída como práticas institucionais; Identificar no campo teórico os elementos da linguagem fotográfica; Apresentar aspectos históricos da arquivologia, sobre seu objeto, visando o tratamento dispensado a fotografia como documento de arquivo; Explicitar a produção da fotográfica institucional do Senado Federal brasileiro; Salientar os elementos da linguagem fotográfica relevantes para produção documental fotográfica.

Todos esses objetivos foram envolvidos pela tese que se pretendeu comprovar de que a fotografia como um documento, possui uma linguagem específica e que para sua validação como documento de arquivo, carece de ratificar sua singularidade para incorporá-la no processamento de identificação da produção documental, atribuindo o caráter probatório administrativo, através da identificação de sua função e intencionalidade.

Para alcançar tais prerrogativas, foi necessário num primeiro momento, realizar um recorte sobre o universo da Linguagem, sabemos que existem diversas correntes e abordagens, contudo, não era nosso principal objetivo, nesse sentido, se apropriou do entendimento que a linguagem é responsável pela significação do mundo e também está relacionada com o nosso sistema sensório-motor.

Imbuídos dessa constatação, procuramos enveredar pelos estudos da linguagem visual. Talvez o leitor possa não entender porque não tratar diretamente da linguagem fotográfica, mas acredita-se que a linguagem visual engloba todos os tipos de abordagem que possuam uma imagem como elemento. Além disso, foi uma opção cuidadosamente pensada pelo autor.

Nesse sentido, limitou-se a compreender a linguagem e pensamento pela Semiótica de Peirce (2005) apresentando uma relação pensamento e linguagem, que fica mais explicativo se considerarmos que os signos podem ser internos, no pensamento e externalizados pelas criações humanas. Nesse amplo entendimento, chegou-se à condição de constatar que a linguagem visual abrange - campo da visualidade, que tudo vê e indica, essas modalidades do visual dizem respeito a formas visuais, isto é, visuais representadas. Mas para compreender essas formas, foi necessário conhecer a Teoria da *Gestalt* (o “nome” *Gestalt* não tem uma tradução do alemão) –

por isso, esta teoria também é nomeada como “teoria da forma”, e foi necessário esse aprofundamento para compreender os fundamentos da alfabetização visual. Em suma, chegou-se a constatação que a linguagem visual não é uma sintaxe ou semântica formal, mas se constatou que seus objetos poderiam ser classificados, que representa que um acontecimento visual está associado à forma e conteúdo. Além disso, conclui que os estudos da linguagem visual são inerentes para os estudos sobre imagem.

Na compreensão deste fenômeno da imagem, voltou-se para a abordagem da Semiótica, no sentido de entender que existem representações sob o aspecto físico e conjuntamente com o mental. Percebeu-se que no domínio das imagens, existem três abordagens: as imagens mentais, as imaginadas (representadas) e as oníricas (do sonho). Com as observações chegou a consideração que as representações visuais como um elemento social e com distinções por diferentes grupos sociais.

Para entender estas inserções das representações, foi necessário a contextualização da escola de Warburg, que durante anos estudou com destaque essa relação – imagem e sociedade. Dessa escola, surgiram grandes intelectuais, dentre eles: Aby Warburg (1866-1929) que desenvolveu ao *eine Ikonologie des Zwischenraumes* (uma iconologia dos intervalos) ou também conhecida como “Ciência sem Nome”; Erwin Panofsky (1892-1968) precursor do método de análise das imagens: pré-iconográfica, iconográfica, interpretação iconológica; além de Ernst Gombrich (1909- 2001) que em termos de descoberta, compreendeu que as imagens não são semelhanças da realidade, mas sim representantes da possibilidade de ‘ver’ a suposta realidade, ou seja, ilusões. É a ilusão da realidade é inerente a qualquer interpretação de imagens, onde se incluem as fotografias.

Mas, realizando um recorte sobre as fotografias na seção e subseções que a abordamos, constatou-se no primeiro momento que a sociedade perpetuou a constatação do registro mecânico, evidente instrumento de comunicação e de ideias. Além de ser um documento social (de ordem pessoal ao institucional) que preserva as ‘coisas’.

Também analisou-se a fotografia pela tricotomia do ícone, índice e símbolo, sendo que a fotografia possui elementos icônicos, ou seja, semelhança e aspectos de indiciais; para que a fotografia exista é necessário o contato com a realidade. Assim, o estatuto da fotografia é evidenciado pelo registro, sendo o resultado de uma tecnologia mecânica que acaba por transformá-la em um signo indiciário, que é a síntese dos elementos do referente. Também foi pensada a questão do real ou não real sobre o processo fotográfico que desde os primeiros daguerreótipos foi objeto de múltiplas manipulações, retoques, filtros, entre outras diferenças que a tecnologia digital permitiu que essas manipulações ocorressem de modo quase que

instantaneamente.

Conclui-se que o caráter ontológico da imagem fotográfica deriva da efetivação da captura e impressão que é materializada pelo registro e as informações visuais que fazem parte de uma rede variável de múltiplas combinações de sentido, expressão e de comunicação social. E sob esses pilares, ocorreu a inserção da fotografia no Arquivo pelo registro e a *posteriori* pela inserção social das tecnologias digitais fotográficas pelas pessoas e administrações.

Contudo, era preciso entender esse processo de constituição da fotografia, por isso, foi necessário ampliar o leque teórico, e, fomos na linguagem, linguagem visual, fotográfica e Semiótica. Para entender o que se compreendia sobre linguagem fotográfica e seu objetivo na construção desse documento – a fotografia.

Logo de início, verificou-se que as discussões sobre uma linguagem fotográfica e a crítica de produção fotográfica não são prioridades sobre os estudos fotográficos. Isso fica exposto quando Susan Sontag (2006) afirma que falta uma crítica latente, ainda na década de 1970. Porém, foi possível arrolar uma base teórica para analisar como se constitui essa linguagem fotográfica e seus elementos, a determinando como ferramenta de comunicação (emissor - canal – mensagem-receptor).

Verifica-se, portanto, que a linguagem fotográfica pode ser compreendida desde as primeiras escolhas do fotógrafo, equipamentos, até o pós-tratamentos que constitui a fotografia. Segundo Lima (2008), os elementos precisos para a recepção da fotografia, estão instaurados pela estrutura da composição, simetria, equilíbrio, centralização, contraste, linhas, pontos e planos. Já Guran (2002) apresenta elementos técnicos da linguagem: luz, pb/cor, objetiva (foco, diafragma, velocidade), composição, enquadramento, filme (sensibilidade, acutância, contraste e granulação); inclui o ‘momento’ como elemento não técnico. Sousa (2002) apresenta elementos para a criação da fotografia, sendo eles: o texto; enquadramento, planos e composição; o foco; relações figuras fundo; equilíbrio e desequilíbrio; elementos morfológicos; profundidade de campo; movimento; iluminação; lei do agrupamento; semelhança e contraste de conteúdos; relação espaço-tempo; processos de conotação fotográfica barthesianos; distância; e por fim, sinalização.

Também pensando pela ótica da criação, apresenta os elementos de enquadramento, perspectiva, movimento, foco, profundidade de campo, cor/pb, além de incluir uma gramática (sintaxe) sendo validado pelo uso do vocabulário através da composição que atribui sentido, ou seja, seu significado (PRÄKEL, 2012).

Spallanzani (2010) também inclui uma abordagem que vincula a mensagem fotográfica com o que se deseja transmitir, apresenta os elementos: descrições e metáforas; Geometria e

Natureza (o suporte geométrico subjacente no assunto); Específicos e Genéricos (as câmeras fotográficas são projetadas de forma que na sua forma usual de utilização alcancem imagens com muito boa definição) ; Estilização e Expressão, ou seja, estética da imagem; A Beleza do Motivo; (Espaço) e o Tempo e Movimento.

Finalmente, Rouillé (2009) ao pensar na criação da fotografia, sob a análise fotografia-documento, aquela fiel à ‘realidade’, mimética e probatória, além da mudança de sentido com a fotografia-expressão na qual há uma liberdade da escrita do autor (fotógrafo), mas sem ‘desconsiderar’ a máxima do registro enquanto documento.

Constata-se, que a linguagem fotográfica não tem consenso terminológico utilizado por todas as áreas do conhecimento, porém, há orientações consensuais que a caracteriza como linguagem. Além disso, esta linguagem é constituída de elementos relacionados à tecnologia, elementos de composição da imagem e este processo é definido na materialidade do registro, seja ele no filme ou no sensor que é executado pelo autor, o fotógrafo.

Percebe-se que a linguagem fotográfica apresenta níveis morfológicos (abordagem da fisicalidade) nível sintático (organização dos elementos visuais) além do tempo, espaço que é nível da semântica – o sentido. Contudo, a linguagem fotográfica é seletiva e altamente especializada, necessitando de aparelhos complexos que intermediam todo o processo.

Nesse sentido, a fotografia como documento, estabeleceu-se em um sistema de controle e sua evidência é fidedigna, sendo sua efetivação institucional e social, com o atributo de ‘espelho do real’. Sobre sua função documental, seu sentido de documento em nenhum momento foi questionado. Assim, ela foi inserida em serviços administrativos, instituições científicas, em práticas médicas (principalmente em diagnósticos, cirurgias e acompanhamento médico, principalmente em sanatórios) além de alimentar com informação visual os arquivos judiciais e da polícia que acompanhou e subsidiou o desenvolvimento do Estado moderno.

Porém, ao analisarmos os Manuais de Arquivologia, especificamente, notou-se que 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 como peças individuais e isoladas. Sabemos que graças a esses trabalhos, muitos acervos fotográficos foram preservados e foram divulgados para serem acessados, entretanto, não como a disciplina preconiza.

Nesse sentido, foram apresentadas algumas abordagens que procuraram responder às lacunas teóricas metodológicas, evidenciando que a fotografia institucional, a qual é produzida ou recebida em decorrência de atividades administrativas solicitadas, não é unicamente minuta

de outros documentos, mas é documento de arquivo, com especificidades que devem ser consideradas, elencadas e compreendidas na consecução de sua função original. As ações normativas e aplicações metodológicas procuraram discutir os princípios orientadores da Arquivologia para reflexão sobre gestão documental, seus instrumentos, como plano de classificação, tabela de temporalidade, a fim de inserir nossa proposta em analisar a produção documental de fotografia.

Notou-se que os estudos sobre produção de documentos não podem ser estáticos, pois, os tipos documentais são dinâmicos, as administrações mudam. Vejamos nossos últimos dois anos, vivendo em uma pandemia com a digitalização dos serviços, geraram novas rotinas, novos documentos que por consequência gerarão novos tipos documentais, ou não? Só saberemos no futuro... Será que vamos ter um tipo documental nomeado como “*live*”? Só o futuro responderá.

É premente e necessário que os arquivistas levem para seus instrumentos uma representação que reflita as rotinas de trabalho das instituições e que incluam todos os tipos documentais, inclusive as fotografias. Portanto, é urgente que entendam essa produção, considerando todos os elementos que constituem este documento (linguagem fotográfica = informação visual + suporte), pois somente dessa maneira será possível atribuir sentido de documento de arquivo para as fotografias produzidas institucionalmente.

Devido a diversos ajustes, o estudo que seria realizado em uma realidade institucional não pode ser realizado, porém foi possível uma entrevista, com um servidor técnico, que hoje atua na Coordenação de Fotografia da Agência de Notícias do Senado.

Nessa entrevista, foi notória a ausência do arquivista na produção dos documentos, o que comprova que este está muito distante dos produtores dos documentos de arquivo, tendo em vista que os processos de trabalho que geram a fotografia, em momento algum foi mencionado a pessoa “ARQUIVISTA” ou até mesmo uma ação do Sistema de Arquivo, o que demonstrou ser uma ausência de prática mais participativa ou até uma negligência mesmo, mas, sobre a ótica da produção da fotografia, acredita-se que o desconhecimento das rotinas e das atividades, não justificam total desinteresse. Inclusive, na entrevista ocorre a menção da falta de comunicação entre os setores da secretaria com o pessoal do Arquivo. Por consequência, a secretaria é o setor responsável pela gestão de documentos.

Já sobre o segundo momento, constatou-se que o domínio dos elementos da linguagem fotográfica (informação visual) é de total responsabilidade dos fotógrafos e editores com amplo *background* de conhecimento teórico e prático sobre linguagem fotográfica. Assim, a fotografia, constituída de elementos da linguagem fotográfica, torna-se um documento que

cumpriu a atividade de cobrir a atividade legislativa.

Não se defende que o arquivista seja um *expert* no assunto da linguagem fotográfica, todavia, é fundamental e ético que procure aprofundar sobre os estudos acerca da linguagem fotográfica, a qual como sabemos, teve seu início com técnica de registro e ao longo dos tempos se configurou em uma linguagem altamente especializada.

Justifica-se, assim, a alfabetização visual da linguagem fotográfica para que se possa ser aplicado o tratamento documental da melhor forma. Nesse sentido, ainda em análise da entrevista, reverberou uma tradição de gestão de documentos, a norte-americana. Vejamos, conforme a entrevista, o arquivo da Coordenação de Fotografia da Agência de Notícias do Senado, tem o CEDOC multimídia, o qual é o Arquivo da Secretaria de Comunicação Social que na prática não tem ‘relação’ com o Arquivo Permanente do Senado. Ou seja, trazendo para a realidade da produção fotográfica, o arquivista não participa da fase corrente e intermediária (somente dos gestores de documentos) os arquivistas irão se precisamente ‘ao trabalho’ na idade permanente. E essa hipótese é confirmada ao analisar os instrumentos de gestão de documentos, que não refletem a produção nem tão menos as “avaliações”, funções e atividades, e nomeações de documentos realizadas pelo próprio produtor.

Mesmo quando ocorrem aqueles ‘questionários de produção de documentos’ são aventadas as funções, atividade e documentos, mas isso não é refletido nos instrumentos elaborados pelos profissionais da área da Arquivologia. Será um problema de comodismo? De formação? Independente da resposta, é preciso melhorar nossas práticas.

Ao apresentar alguns dos elementos da linguagem fotográfica relevantes para produção documental foi elaborado um quadro que buscou demonstrar um modelo de como seria o entendimento da linguagem fotográfica, dessa maneira, foram definidas as fases: 1. De Pré-criação, que contém aspectos culturais e sociais (do fotógrafo); Elementos técnicos e Equipamentos; 2. A criação envolve os elementos da composição: Luz intensa, Sombras, cortes, Contraste e desfoque; Consciência ao clicar do fotógrafo. E por fim, a 3. Edição, Ampliação e Interpretação de diferentes tamanhos e suportes; Manutenção do enquadramento; Maturação da edição; Diagramação; Acabamento especial e objetivos e resultados esperados.

Acredita-se que com esses elementos foi demonstrado teoricamente a ação da linguagem fotográfica na produção deste documento, e também, foi possível constatar sua importância, confirmando, assim, a tese. Porém, é oportuno colocar esse modelo pensando e apresentado em uma realidade, pela qual será a continuidade deste trabalho.

Pois foi possível verificar e confirmar que a fotografia possui uma linguagem específica e que passa por uma validação, por exemplo, conforme o Senado, podemos compreender que o

fotógrafo é o "redator" que domina a linguagem fotográfica, e, ele executa o registro, cumprindo a atividade prevista; o editor de fotografia aplica os critérios de 'avaliação' pautados pela linguagem da fotográfica que seria a validação final, e, o resultado desse processo de trabalho é a fotografia institucional chancelada como documento de arquivo já na sua produção documental.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo, v. 4, 2007.

ALMEIDA, Carlos Cândido de. *Peirce e a organização da informação: contribuições teóricas da semiótica e do pragmatismo*. 2009. 416 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Filosofia e Ciências de Marília, 2009. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/103380>. Acesso: 23 fev. 2018.

ALLOA, Emmanuel. Entre a transparência e a opacidade que a imagem dá a pensar. In: ALLOA, Emmanuel, (org.) *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 7-22.

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfe*. Torino: Bollati Boringhieri, 2007.

ARAÚJO, Carlos Alberto Ávila. Correntes teóricas da Arquivologia. *Encontros Bibli: Revista Eletrônica de Biblioteconomia e Ciência da Informação*, Florianópolis, v. 18, n. 37, p. 61-82, ago. 2013a. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/eb/article/view/1518-2924.2013v18n37p61>. Acesso em: 18 nov. 2021.

AKAICHI, Tatianne. *O processo de avaliação de documentos: um estudo em arquivos das Instituições Federais de Ensino Superior*. 2021. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) - PPGCI, Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Filosofia e Ciências, Marília, 2021.

ARCE CARRASCOSO, J. L. Conocimiento y lenguaje: cuestiones fundamentales. In: *Teoría del conocimiento: sujeto, lenguaje, mundo*. Síntesis, 1999, p. 169-191.

ARAÚJO, C. A. Ávila. Epistemologia da Arquivologia: fundamentos e tendências contemporâneas. *Ciência da Informação*, [S. l.], v. 42, n. 1, 2015. DOI: 10.18225/ci.inf.v42i1.1394. Disponível em: <http://revista.ibict.br/ciinf/article/view/1394>. Acesso em: 6 mar. 2022.

AUMONT, Jacques. *Imagem (a)*. Papyrus Editora, 1993

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. Inventário dos acervos das Escolas Técnicas estaduais de São Paulo. In: MORAES, Carmem Sylvia Vidigal; ALVES, Júlia Falivene (Orgs.). *Contribuições para a pesquisa do ensino técnico em São Paulo: inventário de fontes documentais*. Centro Paula Souza, 2002, p. 22-35.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. *Como fazer análise diplomática e análise tipológica do documento de arquivo*. São Paulo: ARQ-SP, 2002.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. Da gênese a função: o documento de arquivo como informação e testemunho. In: BELLOTTO, Heloísa Liberalli. *Arquivo: Estudos e reflexões*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014, p. 329-344.

BAITELLO, Norval. *O pensamento sentado: sobre glúteos, cadeiras e imagens*. São Leopoldo: Editora Unisinos. 2012.

- BAKHTIN, Mikhail; VOLOCHINOV, Valentin Nikolaevich. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BARTHES, Roland. *The photographic message. Theorizing communication: readings across traditions*, p. 191-199, 2000.
- BARTLETT, Nancy. Diplomatics for photographic images: academic exoticism? *The American Archivist*, vol. 59, p. 486-494, fall 1996.
- BAUDELAIRE, Charles. A apologia da paisagem e a crítica do retrato. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.) *A Pintura. Textos essenciais aos gêneros pictóricos*. São Paulo: Ed. 34, 2006. p. 121-130.
- BAUDELAIRE, Charles. Salão de 1859 o público moderno e fotografia. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.) *A Pintura. Paralelo das artes*. São Paulo: Ed. 34, 2006. p. 108-113.
- BAURET, Gabriel. *A Fotografia: história, estilos, tendências, aplicações*. (Trad.) J. Espadeiro Martins. Lisboa, Portugal: edições, v. 70, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. (Trad.) Rouanet, Sérgio Paulo. São Paulo, Brasiliense, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Pequena história da fotografia*. Discursos interrompidos I, p. 61-83, 1994.
- BERGER, John. *Para entender uma fotografia*. Editora Companhia das Letras, 2017.
- BERGER, Peter. L.; LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- BERNARDES, Ieda Pimenta; DELATORRE, Hilda. *Gestão documental aplicada*. São Paulo: Arquivo Público do Estado de São Paulo, 2008.
- BERNARDES, Ieda Pimenta. Como avaliar documentos de arquivo. São Paulo: Arquivo do Estado, 1998. (Projeto Como Fazer, 1).
- BOADAS I RASET, Joan; CASELLAS, Lluís-Esteve; SUQUETI FONTANA, M. *Manual para la gestión de fondos y colecciones fotográficas*. (Biblioteca de la Imagen, 3), Girona, CC Gedicions -Ajuntament, 2001.
- BOADAS I RASET, Joan. Patrimônio Fotográfico: Estratégias para su gestión. *Revista de los museos de Andalucía*, n.9, p. 28-31, 2008.
- BONI, Paulo César. *O discurso fotográfico: a intencionalidade de comunicação no fotojornalismo*. 2000. Tese de Doutorado.
- BOURDIEU, Pierre. A metamorfose dos gostos. In: BOURDIEU, Pierre. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983. p. 127-135
- BOURDIEU, Pierre. Espaço social e poder simbólico. In: BOURDIEU, Pierre. *Coisas ditas*.

Tradução de Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim. São Paulo: Brasiliense, 2004. p.149-168.

BOCCATO, V. R. C.; FUJITA, M. S. L. Discutindo a análise documental de fotografias: uma síntese bibliográfica. *Cadernos BAD* (Portugal), n. 2, 2006.

Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/82351>. Acesso em: 15 fev. 2022.

BUITONI, Dulcilia Schroeder. Usos jornalísticos da fotografia. *In*: BUITONI, Dulcilia Schroeder. *Fotografia e jornalismo: a informação pela imagem*. São Paulo: Saraiva, 2011.

BUSHEY, J. E. The archival trustworthiness of digital photograph sin social media platforms. (Doctoral dissertation), Vancouver: The University of British Columbia, 2016.

BUSHEY, J. E. Born Digital Images as Reliable and Authentic Records (Master of Archival Studies) Vancouver: The University Of British Columbia-August 2005.

BRASIL, Sérgio de Souza. *Sobre o olhar nas imagens*. Revista Contracampo, 1998.

BRASIL. *Lei n 12.527* de 18 de novembro de 2011. Regula o acesso a informações previsto no inciso XXXIII do art. 5º, no inciso II do § 3º do art. 37 e no § 2º do art. 216 da Constituição Federal; altera a Lei no 8.112, de 11 de dezembro de 1990; revoga a Lei no 11.111, de 5 de maio de 2005, e dispositivos da Lei no 8.159, de 8 de janeiro de 1991; e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília, 18 nov. 2011a. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12527.htm. Acesso em: 10 jan. 2020.

BRASIL, Constituição. Lei nº 9.610 de 19 de Fevereiro de 1998. *Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências*. Disponível em: INTERTEMAS Presidente Prudente, v. 22, p. 238, 1998.

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-norma-pl.html>. Acesso em: 16 ago. 2021.

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.

BRASIL. Congresso Nacional. Senado Federal. Secretaria de Gestão de Informação e Documentação. Coordenação de Arquivo. Tabela de temporalidade de documentos de arquivado Senado Federal e do Congresso Nacional. –2. ed. *Revista e atualizada* –Brasília : Senado Federal, 2014

BRASIL. Congresso Nacional. Senado Federal. Secretaria de Gestão da Informação e Documentação. Coordenação de Arquivo. *Manual de consultoria arquivística*, Brasília Senado Federal, 2013.

BRASIL, *Relatório de Gestão*. Senado Federal. 2020. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/transparencia/gestgov/pdf-tomada-de-contas/Relatorio%20de%20Gestao%20TCU%202020.pdf>. Acesso em: 23 dez. 2021.

BRASIL. Congresso Nacional. Senado Federal. *Regulamento administrativo do Senado Federal.* – 2ª ed. Brasília: Senado Federal, 2021.

BRUNET, François. *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, Presses universitaires de France, 1995.

BURKE, Peter. Testemunho ocular: o uso de imagens como evidência histórica. *SciELO*- Editora UNESP, 2017.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

BUSHEY, Jessica. The archival trustworthiness of digital photographs in social media platforms. 2016. 318fls. *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: 14mai.2017.

CAMARGO, Ana Maria de Almeida; GOULART, Silvana. *Tempo e circunstância: abordagem contextual dos arquivos pessoais.: procedimentos metodológicos adotados na organização dos documentos de Fernando Henrique Cardoso*. São Paulo: Instituto Fernando Henrique Cardoso, 2007.

CAMARGO, A. M. A; BELLOTTO, H. L. *Dicionário de terminologia arquivística*. São Paulo: ARQ-SP, 2012.

CAMPANHOLE, Sidney Gomes. *Linguagem visual: percepção, cognição e suportes tecnológicos*. 2015. 164 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.

CAMPANHOLE, Sidney Gomes. *Vejo logo simbolizo! Uma abordagem semiótica da percepção da linguagem visual*. 2006. 134 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

CAPRETTINI, G.P. Imagem. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.v.31: Signo.

CAPURRO, Rafael; HJÖRLAND, Birger. O conceito de informação. *Perspectivas em ciência da informação*, v. 12, p. 148-207, 2007.

CARAFFA, Costanza. The photo archive as laboratory. Art history, photography, and materiality. *Art Libraries Journal*, 44(1), p. 37-46 2019. DOI:10.1017/alj.2018.39. Acesso em: 20 jun. 2021.

CARTER, Rodney GS. “Ocular proof”: photographs as legal evidence. *Archivaria*, p. 23-47, 2010.

CASANOVA, Eugenio. ARCHIVISTICA. Siena stab. *Arti Grafiche Lazzeri*, 1928. Disponível

em: <https://www.icar.beniculturali.it/biblio/pdf/EuCa/totalCasanova.pdf>Acessoem:15 ago. 2021.

CASASÚS, José Ma. *Teoria daImagem*. Lisboa: Biblioteca Salvat de Grandes Temas, 1979.

CASSIRER, Ernest. *Linguagem e Mito*. 4ed. Tradução de J. Guinsburg, Mirian Scahnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2009.

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

CONSELHO INTERNACIONAL DE ARQUIVOS (CIA). ISDF: *Norma internacional paradescrição de funções*. Arquivo Nacional: Rio de Janeiro, 2008. Disponível em:http://conarq.gov.br/images/publicacoes_textos/ISDF.pdf.Acessoem:09out. 2020.

CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS (Brasil). Modelo de Requisitos paraSistemasInformatizados deGestãoArquivísticadeDocumentose-Arq Brasil. 2011.

CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS (Brasil). *Recomendações nº 5* Recomendações para o tratamento de fotografias digitais no contexto da gestão de documentos. 2020.

CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS (Brasil) RESOLUÇÃO Nº41,DE 9 DEDEZEMBRO DE 2014. Dispõe sobre a inserção dos documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais emprogramas de gestão de documentos arquivísticos dos órgãos e entidades integrantes doSistema Nacional de Arquivos - SINAR, visando a sua preservação e acesso. *Diário Oficialda 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.

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.

COOK, Terry. A ciência arquivística e o pós-modernismo: novas formulações para conceitos antigos. InCID:Revista de Ciência da Informação e Documentação, Ribeirão Preto, v.3, n. 2, p. 3-27, dez. 2012a. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/incid/article/view/48651>.Acessoem: 28 dez. 2020.

COOK, Terry. Entrevista - Terry Cook (PORTUGUÊS). InCID: *Revista de Ciência daInformaçãoeDocumentação, [S. l.]*,v. 3, n. 2, p.142-156,2012b. DOI: 10.11606/issn.2178-2075.v3i2p142-156. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/incid/article/view/48658>.Acessoem: 1 fev. 2022.

CORRÊA, Rômulo Normand. *Pós-fotografia, ciberespaço e a dimensão imagética damemória*. 2019. 161 f. Tese (Doutorado em Memória Social) Universidade Federal do EstadodoRio deJaneiro, Rio de Janeiro, 2019.

COX, Richard. RAMP Studies and Related UNESCO Publications: An International Sourcefor Archival Administration. *American Archivist*, Vol. 53, p. 488–495, 1990.

Disponível em: <https://americanarchivist.org/doi/pdf/10.17723/aarc.53.3.3208575353831608>. Acesso em 08jun 2020.

CORTÉS ALONSO, V. *Documentación y Documentos*. Ministério de Cultura, Direção General de Bellas Artes Archivos y Bibliotecas, Subdirección General de Archivos, 1980.

CRUZ MUNDEt, José R. *La gestión de documentos en las organizaciones*. Madrid: Ediciones Pirámide, 2006.

CRUZ MUNDET, Jose. R. *Manual de archivística*. 1 ed. Madrid, Espanha: Fund. German Sanchez Ruiperez, 1994.

CAYA, Marcel. *La théorie des trois âges en archivistique*. En avons-nous toujours besoin? 2004. Disponível em: <http://elec.enc.sorbonne.fr/conferences/caya>. Acesso em: 01 mar. 2019

DE MELO, Gabriel Estruzani Queiróz. A Influência da Filosofia Escolástica na Formação do Pensamento Econômico. *MISES: Interdisciplinary Journal of Philosophy, Law and Economics*, v. 7, n. 2, p. 451-481, 2019.

DELMAS, Bruno. Por uma Diplomática contemporânea: novas aproximações. In: Seminário “Dar Nome Aos Documentos: da Teoria À Prática”. 2013. São Paulo: Instituto Fernando Henrique Cardoso, 2015. p.31-56. Disponível: https://fundacaofhc.org.br/files/dar_nome_aos%20documentos.pdf Acesso em: 18nov. 2019.

DELMAS, Bruno. *Arquivos para quê?* São Paulo: Instituto Fernando Henrique Cardoso (iFHC), 2010.

DELMAS, Bruno. Manifesto for a contemporary diplomatics: from institucional documents to organic information. *The American Archivist* n. 59 v4, p. 438-452, 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges. La photographie scientifique et pseudoscientifique. In: LEMAGNY, Jean-Claude ; ROUILLE, André (org). *Histoire de la Photographie*. Paris: Larousse, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIETERICH, H. Nueva, guía para la investigación científica. México: Planeta, 2001.

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.

DODEBEI, Vera Lúcia Doyle. *O sentido e o significado de documento para a memória social*. 1997.

DOUGLAS, Jennifer. Origens: ideias em evolução sobre o princípio da proveniência. In: EASTWOOD, Terry; MACNEIL, Heather (org.). *Correntes atuais do pensamento arquivístico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

DONDIS, D.A. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

DUCHEIN, Michel. O respeito aos fundos em Arquivística: princípios teóricos e problemas práticos. *Arquivo & Administração*, v. 10-14, n. 2, p. 1-16, 1986.

DUCHEIN, Michel. The History of European Archives and the Development of the Archival Profession in Europe. *The American Archivist*, v. 55, n. 1, p. 14-25, Winter 1992.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. 14. ed. Campinas: Papirus, 2012.

DURANTI, Luciana; FRANKS, Patricia. PHOTOGRAPHIC RECORDS. In: DURANTI, Luciana; FRANKS, Patricia C. (Ed.). *Encyclopedia of archival science*. Rowman & Littlefield, p. 270-274, 2015.

DURANTI, Luciana. *Diplomática: usos nuevos para una antigua ciencia*. Trad., Manuel Vasquez. Carmona: S&C. (Biblioteca Archivística, 5). 1996.

DURANTI, Luciana. Registros documentais contemporâneos como provas de ação. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 7, p. 49-64, 1994. Disponível em: <https://bibliotextos.files.wordpress.com/2012/03/registro-documentais-contemporaneos-como-provas-de-ac3a7c3a3o.pdf>. Acesso em: 11 dez. 2015.

DURANTI, Luciana. Archives as a Place. *Archives & Social Studies: A Journal of Interdisciplinary Research*, v. 1, 2007.

DURANTI, Luciana, Requirements for Assessing and Maintaining the Authenticity of Electronic Records.” In: *The Long-term Preservation of Authentic Electronic Records: Findings of the InterPARES Project*. San Miniato, IT: Archilab, 2005, p. 204-219.

DURANTI, Luciana. The archival bond. *Archives and Museum Informatics*, v. 11, n. 3, p. 213-218, 1997.

DURANTI, Luciana., *Diplomatics: New Uses for an Old Science*, Part III, *Archivaria* 30: Religious Archives (Summer 1990).

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.

EDWARDS, Elizabeth; HART, Janice. Introduction: photographs as objects. In: EDWARDS, Elizabeth; HART, Janice (Ed.). *Photographs objects histories: on the materiality of images*, v. 1, p. 15, 2004.

FABRIS, Annateresa. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. Edusp, 1991.

FATORELLI, Antônio. Notas sobre a fotografia analógica e digital. *Discursos fotográficos*, v. 13, n. 22, p. 52-68, 2017.

FERNANDES, Cássio da Silva. Aby Warburg Entre A Arte Florentina Do retrato e um retrato de florença na época de Lorenzo de Medici. *História: Questões & Debates*, [S.l.], v. 41, n. 2, dez. 2004. ISSN 2447-8261. Disponível em:

<<https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/4631>>. Acesso em: 27 dez.

2021.doi:<http://dx.doi.org/10.5380/his.v41i0.4631>.

FONTCUBERTA, J. *La furia de las imágenes* - Notas sobre la postfotografía.

Barcelona:Galáxia Gutemberg, 2016.

FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*.

SãoPaulo: Hucitec, 1985.

FLUSSER, VILÉM. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.

FONSECA, Maria Odila Kahl. *Arquivologia e ciência da informação*. Rio de Janeiro: Ed. FGV,2005.

FONSECA, Maria Odila. Informação, arquivos e instituições arquivísticas. *Arquivo e Administração*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 33-44,jan./jun. 1998.

FOTOGRAFIA. In: ENCICLOPÉDIA Mirador internacional. São Paulo, *Melhoramentos*,1987. 20v.p.4815-4829.

FRANCASTEL,Pierre. *A realidade figurativa*. (Sociologia da arte).1973.

FREUND, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Versión castellana Josep Elias. Barcelona: F otoGrafía, 2006

INDOLFO, Ana Celeste. Dimensões político-arquivísticas da avaliação de documentos na Administração Pública Federal (2004-2012). Tese (Doutorado em Ciência da Informação). – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação,Rio de Janeiro, 2013

INDOLFO, Ana Celeste. Avaliação de documentos de arquivo: atividade estratégica para gestão de documentos. *Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro*, n. 6, p. 13-37,2012. Disponível em: http://wpro.rio.rj.gov.br/revistaagcrj/wp-content/uploads/2016/11/e06_a15.pdf. Acesso em:11 jan. 2021.

INDOLFO, Ana Celeste. Gestão de documentos: uma renovação epistemológica no universo da arquivologia. *Arquivística. net*,v. 3, n. 2, p. 28-60, 2007.

GAGNON-ARGUIN, Louise. *Typologie des documents des organisations: de la création à laconservation*.Sainte-Foy, Québec: Presses del'Universitédu Québec,1998.

GIL, Antonio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. São Paulo: Atlas, 2002.

GINZBURG,Carlo.De A.W arburga E.H.Gombrich: Notas sobre um problema de método. In: GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais* : morfologia e história. São Paulo: Cia. Das Letras, 1989, p. 41-93

GOMBRICH, Ernst Hans. *Symbolic Images: Gombrich on the Renaissance*. Phaidon, 1986.

GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GOMBRICH, Ernst Hans. Sobre a interpretação da obra de arte o quê, o porquê e o como. *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, v. 12, n.13, p. 11-26, 2005.

GOMES FILHO, João. *Gestalt do Objeto-sistema de leitura visual da forma*. São Paulo: Ed. 2002.

GONÇALVES, Janice. Como classificar e ordenar documentos de arquivo. São Paulo: Arquivado Estado, 1998. (Projeto Como Fazer, 2).

GRAU, Oliver. *Arte virtual: da ilusão à imersão*. São Paulo: Senac, 2007.

GUERRA, Claudia Bucceroni. *Flutuações conceituais, percepções visuais e suas repercussões na representação informacional e documental da fotografia para formulação do conceito de informação fotográfica digital*. 2013. Tese (Doutorado em Ciência da Informação)-PPGCI, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

GUERRA, Claudia Bucceroni. A fotografia e a ciência. *Ciência da Informação*, v. 43, n. 3, 2013. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/100057>. Acesso em: 11 jan.2022

GURAN, Milton. *Documentação fotográfica e pesquisa científica: notas e reflexões*. Rio de Janeiro: XII Prêmio Funarte Marc Ferraz de Fotografia, 2012.

GURAN, Milton. *Linguagem fotográfica e informação*. 3. ed. Rio de Janeiro: Gama Filho, 2002

GURAN, Milton. *Linguagem Fotográfica e Informação*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1992.

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

HEREDIA HERRERA, Antonia. *Manual de Archivística Básica: Gestión y Sistema*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, archivo histórico universitario, Mexico, 2013.

HEREDIA HERRERA, A. Em torno al tipo documental. *Arquivo & Administração*, v. 6, n. 2, p.25-50, jul./dez. 2007.

HEREDIA HERRERA, Antonia. *Archivística General. Teoría y Práctica*. 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*, n. 66, v. 2, p. 249-270, 2003.

IGLÉSIAS, David. La gestión de la imagen digital. *www. hipertext. net*, n. 2, 2004.

JOLY, M. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papyrus, 1996.

JUCHEM, Marcelo. *O processo de criação e a linguagem fotográfica de Tiago Santana em o Chão de Graciliano*. 2018. Tese (Doutorado em Linguística, Letras e Artes) Programa de Pós-Graduação em Letras, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

JUNIOR, Rubens Fernandes. Processos de criação na fotografia. *Revista Facom*, n. 16, p. 10-19, 2006.

KAPLAN, Elisabeth; MIFFLIN, Jeffrey. "Mind and Sight": Visual Literacy and the Archivist. *Archival Issues*, p. 107-127, 1996.

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.

KEPES, Gyorgy. *Language of vision*. Courier Corporation, 1995.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. 2.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

KOSSOY, Boris. *Hercules Florence, a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. 3.ed. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2006.

KOSSOY, Boris. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. Ateliê Editorial, 2007.

JARDIM, José. Maria. Caminhos e perspectivas da gestão de documentos em cenários de transformações. *Acervo - Revista do Arquivo Nacional*, v. 28, n. 2, p. 19-50, 2015. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/45098>. Acesso em: 01 fev. 2021.

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: 20 nov. 2018.

LANGER, Susanne K. *Sentimento e Forma*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

LEBORG, C. *Gramática visual*. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

LIMA, Solange Ferraz de.; CARVALHO, Vânia Carneiro de. Usos sociais e historiográficos. In: PINSKY, C.B.; LUCA, T. R. DE. *O historiador e suas fontes*. 2011, p.29-60.

LIMA, Ivan. *A fotografia é a sua linguagem*. Espaço e Tempo, 1988.

LIMA, Mariade Lourdes. A gênese do arquivo fotográfico de Sebastião Leme: uma leitura da acumulação. 2009. 214 f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Filosofia e Ciências, 2009. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/103387>>.

LINS, J.W. O enigma da imagem: a contribuição de Warburg à História da Arte. *DaPesquisa*, Florianópolis, v. 4, n. 6, p. 338-343, 2018. DOI:10.5965/1808312904062009338. Disponível em:

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/14187>. Acesso em: 27 dez. 2021.

LISSOVSKY, Mauricio. Os fotógrafos do futuro e o futuro da fotografia. Impacto das novas mídias no estatuto da imagem. Porto Alegre: *Sulina*, p. 13-28, 2012.

LISSOVSKY, Mauricio. A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem?. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, v. 9, p. 305-322, 2014.

LOPES, Marcos Felipe de Bruno; MAUAD, Ana Maria; MUAZE, Mariana. Retratos del Brasil contemporáneo: prácticas fotográficas en el siglo XIX y XX. *Revista de Estudios Brasileños*, v. 4, n. 8, 2017.

LOPES, Luís Carlos. *A nova arquivística na modernização administrativa*. 2. ed. Brasília, DF: Projecto Editorial, 2009.

LOPES, Luís Carlos. *A imagem e a sombra da Arquivística*. Rio de Janeiro: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, 1998.

LOPES, Luís Carlos. *A gestão da informação: as organizações, os arquivos e a informática aplicada*. Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, 1997.

LOPEZ, André Porto Ancona. Tipologia documental para arquivos de partidos e associações políticas no Brasil contemporâneo. In: *CONGRESSO BRASILEIRO DE ARQUIVOLOGIA*, 12., 1998, João Pessoa (PB). Anais... Paraíba: [s.n.], 1998.

LOPEZ, André Porto Ancona. *Tipologia documental de partidos e associações políticas brasileiras*. São Paulo: Loyola, 1999.

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

LOPEZ, André Porto Ancona. Contextualización archivística de documentos fotográficos. *Alexandria: Revista de Ciencias de la Información*, v. 5, n. 8, p. 3-16, 9 mar. 2011.

Disponível em: <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/alexandria/article/view/213>. Acesso em: 30 jan. 2015.

MACHADO, Irene. *Escola de Semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: uma teoria da fotografia*. Editorial Gustavo Gili, 2015.

- MACHADO, Arlindo. *Repensando Flusser e as imagens técnicas*. Interlab: Labirintos, 1997.
- MACHADO, Bruno Henrique; SEMIDÃO, Rafael; Telma Campanha de Carvalho, MADIO. Cunho evidencial e indicial da fotografia na organização do conhecimento arquivístico. In: *Actas ISKO-Portugal, Coimbra, 2021*, p. 562-569.
- 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 em Ciência da Informação) - 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: 16ago.2021.
- MACNEIL, Heather. Trust and professional identity: narratives, counter-narratives and lingering ambiguities. *Archival Science*, v.11, n.3, p.175-192, 2011.
- 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.
- MADIO, Telma Campanha DE CARVALHO; FUJITA, Mariângela Spotti Lopes. Importância da gênese documental para identificação de acervos fotográficos. *Ibersid: revistasistemas de información y documentación*, v. 2, p. 251-261, 2008.
- MADIO, Telma Campanha de Carvalho. Uma Discussão dos Documentos Fotográficos em Ambiente de Arquivo. In: *Estudos Avançados em Arquivologia*. VALENTIM, Marta. Lígia.Pomim (Org.). Marília: Oficina Universitária. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2001.
- MANINI, Mirian Paula. *Análise documental de fotografias: um referencial de leitura de imagens fotográficas para fins documentários*. 2002. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27143/tde-23032007-111516/pt-br.php>. Acesso em: 28 jun. 2021.
- MARCONDES FILHO, Ciro. *Dicionário da comunicação*. Pia Sociedade de São Paulo- Editora Paulus, 2014.
- MAUAD, Ana Maria. Fotografia pública e cultura visual, em perspectiva histórica. *Revista Brasileira de História da Mídia*, v. 2, n. 2, 2013.
- MARCONDES, Carlos Henrique. Linguagem e Documento: externalização, autonomia e permanência. In: FREITAS, L.S.; MARCONDES, C.H.; RODRIGUES, A.C. *Documento: Gênese e contexto de uso*. Estudos da informação V.1
- 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.

MARIZ, Anna Carla Almeida. CORDEIRO, Rosa Inês de Novais. O contexto de produção e as fotografias nos arquivos pessoais: um estudo nos artigos de periódicos da Ciência da Informação e Arquivologia. *InCID: Revista de Ciência da Informação e Documentação*, [S.l.], v. 12, n. 2, p. 194-217, 2021. DOI:10.11606/issn.2178-2075.v12i2p194-217. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/incid/article/view/181428>. Acesso em: 7 fev. 2022.

MARQUES, Angelica Alves da Cunha. *A Arquivologia Brasileira: busca por autonomia científica no campo da informação e interlocuções internacionais*. 2 Ed. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2019.

MARQUES, Angelica Alves da Cunha; TOGNOLI, Natália Bolfarini. Entre a Arquivologia e outras disciplinas: promessas de interdisciplinaridade? *Páginas A&B*, Portugal, s. 3, p. 65-83, 2016.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação: como extensões do homem*. Editora Cultrix, 1974.

MEDEIROS, Margarida. *Fotografia e verdade: uma história de fantasmas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010. (Arte e produção, 116).

MENDES, Ricardo. Once upon a time: uma história da história da fotografia brasileira. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, v. 6, n. 1, p. 183-205, 1999.

MENNE-HARITZ, A. *Business Processes: An Archival Science Approach to Collaborative Decision Making, Records, and Knowledge Management*. Dordrecht, The Netherlands: Kluwer Academic Publishers, 2004

MIFFLIN, Jeffrey. Visual archives in perspective: enlarging on historical medical photographs. *The American Archivist*, v. 70, n. 1, p. 32-69, 2007.

MILLAR, Laura A. *A Matter of Facts. The Value of Evidence in an Information Age*. American Library Association, 2019.

MORENO, N. A. Gestão documental ou gestão de documentos: trajetória histórica. In: BARTALO, L.; MORENO, M. A. (Org.) *Gestão em arquivologia: abordagens múltiplas*. Londrina: EDUEL, 2008. p. 71-88.

MORRIS C. *Fundamentos da teoria dos signos*. Eldorado Tijuca, Rio de Janeiro, EDUSP, São Paulo, 1976.

MULLER, S., FEITH, J. A., FRUIN, R. *Manual de arranjo e descrição de arquivos*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1973. 136 p.

NETTO, J. Teixeira Coelho. *Semiótica, informação e comunicação: diagrama da teoria do signo*. Editora Perspectiva, 1980.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Editora Perspectiva, 2001.

PARINET, Elisabeth. Diplomats and institutional photos. *The American Archivist*, p. 480-485, 1996.

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.

PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. 3ªed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEIRCE, Charles S. *Os pensadores: escritos coligidos*. São Paulo: Abril Cultural, 2ª. edição, 1983.

PEIRCE, Charles . S. *Collected papers*. Hartshorne, Weiss, and Burks (Ed.), 8 vols. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1931-1958.

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

PIAGET, Jean; CHOMSKY, Noam. *Teorias da linguagem; teorias da aprendizagem*. Edições 70, 1987.

PICADO, José Benjamim. Sobre/pelo/contra o dispositivo: revisitando a arché da fotografia. *Matrizes*, v.4, n. 2, p.165-181, 2011.

PICADO, José Benjamim. (Des)Aventuras do Índice nas Teorias da Fotografia. *INTERIN*, v.25, n. 2, jul./dez. p. 9-26, 2020. Disponível: <https://interin.utp.br/index.php/i/article/view/2397>. Acesso em: 30 de nov. 2021.

PINTO, J. I., 2, 3 *da semiótica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1995.

PONTE, Raquel; NIEMEYER, Lucy. Matrizes de linguagem e pensamento como análise da identidade televisiva. *Revista Triades*, v. 1, n. 1, 2012.

PRÄKEL, David. *Composição*. Porto Alegre: Editora Bookman, 2010.

PRÄKEL, David. *The fundamentals of creative photography*. AVA Publishing SA, 2012.

POZZEBON, Bruna Regina da Silva; FREITAS, A. C.; TRINDADE, M. B. 2017. Fotografia forense: aspectos históricos: urgência de um novo foco no Brasil. *Revista Brasileira de Criminologia*. [Em linha]. 6:1 (2017) 14-51. [Consult. 20 jun. 2020]. Disponível em: <http://www.abcperitosoficiais.org.br/ojs/index.php/rbc/article/view/144>.

RAMOS, Menandro. Um breve ensaio sobre a fotografia e a leitura crítica do discurso fotográfico. *Studium*, n. 23, p. 24-33, 2006.

RIBEIRO, Daniel. Melo. Iconologia dos intervalos, limiares cartográficos. *Rizoma*, v. 5, n. 1, p.207-217, 5 jul. 2017.

RIBEIRO, Fernanda. O desafio da formação profissional: novo paradigma, novo modelo formativo. *In: 1º Congresso Internacional de Arquivos, Bibliotecas, Centros de Documentação e Museus. Livro de Atas...* São Paulo: Imprensa Oficial do Estado 2002, p.419-440.

ROBERTS, John. Photography after the photograph: Event, archive, and the non-symbolic. *Oxford Art Journal*, v. 32, n. 2, p.281-298, 2009.

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.

ROUILLÉ, André. *Fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Ed. Senac, 2009.

RODRIGUES, Ana Célia. Identificação como requisito metodológico para a gestão de documentos e acesso à informações na administração pública brasileira. *Ciência da Informação*, v. 42, n. 1, jan./abr. p. 64-80, 2013.

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

ARNHEIM, Rudolf. *Art and visual perception: A psychology of the creative eye*. Univ of California Press, 1957.

RHOADS, James B. *The Role of Archives and Records Management in National Information Systems: A RAMP Study*. 1983.

SÁ, Alzira Queiróz Gondim Tude de. *Rua Alagoinhas 33, Rio Vermelho : a casa de Jorge Amado: mediação fotográfica revela o lugar da intimidade* 2016. Tese (Doutorado em Ciência da Informação)- Universidade Federal da Bahia. Instituto de Ciência da Informação, Salvador, 2016.

SALKELD, Richard. *Como ler uma fotografia*. Editorial Gustavo Gili, 2014.

SALLES, Felipe. *A ideia-imagem: forma e representação na fotografia moderna*. Curitiba: Appris, 2016.

SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens. *In: SAMAIN, Etienne. Como pensam as imagens*. Campinas: Editora da Unicamp, p. 21-36, 2012.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Melhoramentos, 1983.

SANTAELLA, Lúcia. *A teoria geral dos signos: semiose e auto geração*. São Paulo: Ática, 1995.

SANTAELLA, Lúcia. *Produção de linguagem e ideologia*. São Paulo: Cortez, 1996.

SANTAELLA, Lúcia. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal: aplicações na hipermídia*. São Paulo: Iluminuras e FAPESP, 2005.

SANTAELLA, Lúcia. *Leitura de imagens*. São Paulo: Melhoramentos, 2012.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfrid. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SANTAELLA, Lucia; HISGAIL, Fani. *Semiótica Psicanalítica: clínica da cultura*. Editora Iluminuras Ltda, 2016.

SANTANA, Luiz Antonio. Documentos audiovisuais no Brasil: Trajetória, institucionalização e novas perspectivas. 2019, Tese (Doutorado em Ciência da Informação) -PPGCI, Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Filosofia e Ciências, Marília, 2019.

SIGNORINI, Roberto. *A arte do fotográfico: os limites da fotografia e a reflexão teórica nas décadas de 1980 e 1990*. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2014.

SILVEIRA, Lauro Frederico Barbosa da. *Curso de semiótica geral*. São Paulo: Quartier Latin, 2007.

SILVA, James Roberto. Fotografia e ciência: a utopia da imagem objetiva e seus usos nascências e na medicina. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, v. 9, p. 343-360, 2014.

SILVA, Armando Malheiro da Silva; RIBEIRO, Fernanda; RAMOS, Júlio; REAL, Manuel Luís. *Arquivística: teoria e prática de uma ciência da informação*. Porto: Afrontamento, 2002.

SILVA, Eliezer. Pires da. A noção de informação arquivística. In: RODRIGUES, G.M.; COSTA, M. G. da. (orgs.), *Arquivologia: configurações da pesquisa no Brasil: epistemologia, formação, preservação, uso e acesso*. Brasília, 2012, p. 37-68.

SILVA, Margareth da. *O Arquivo e o lugar: custódia arquivística e a responsabilidade pela proteção aos arquivos*. Niterói: Eduff, 2017.

SOUZA, Renato Tarciso Barbosa de. Os princípios arquivísticos e o conceito de classificação. In: RODRIGUES, G.M.; LOPES, I.L. *Organização e representação do conhecimento*. Brasília: Thesaurus, 2003. p. 240-269.

SANTOS, Vanderlei Batista dos. *A Arquivística como disciplina científica: princípios, objetivos e objetos*. Salvador: Ed. Bravos, 2015.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária*. Campinas: Papyrus, 1996.

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.

SCHMIDT, Clarissa Moreira dos Santos. *Arquivologia e a construção do seu objetocientífico: concepções, trajetórias, contextualizações*. 2012. Tese (Doutorado em Cultura e Informação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. doi:10.11606/T.27.2012.tde-02072013-170328. Acesso em: 13 nov. 2016.

SCHWARTZ, Joan M. "To speak again with a full distinct voice" *Diplomatics, Archives, and Photographs. Ricerche di storia dell'arte*, v.35, n. 1, p. 7-0, 2012.

SCHWARTZ, Joan M. "Coming to Terms with Photographs: Descriptive Standards, Linguistic Othering, and the Margins of Archivry." *Archivaria: the journal of the Association of Canadian Archivists, Ottawa*, n. 54, p. 142-171, 2002.

SCHWARTZ, Joan M. We make our tools and our tools make us. Lessons from photography for the practice, politics and poetics of diplomatics. *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.

SMIT, J. W. A representação da imagem. *Informare*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 28-36, jul./dez. 1996.

SMIT, J. W. Propostas para a indexação de informação iconográfica, 1997.

SEKULA, Allan. *Reading an Archive. Blasted Allegories*. Ed Brian Wallis. MIT Press, 1987. p.114-127

SEKULA, Allan. The body and the archive. *October, Cambridge: MIT Press*. v. 39, p. 3-64, Winter, 1986.

SHANNON, C. E.; WAEVER, W. *A teoria matemática da comunicação*. Tradução de Orlando Agueda. São Paulo: DIFEL, 1975.

SHIMODA, Flavio. *A imagem fotográfica*. Campinas: Editora Alínea, 2009.

SILVA, Armando Malheiro da. *A informação: da compreensão do fenómeno e construção do objecto científico*. Porto: Edições Afrontamento, 2006.

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

SOUSA, Jorge Pedro. *Fotojornalismo Uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa*. 2002.

SHATFORD, Sara. Analyzing the subject of a picture: a theoretical approach. **Cataloging & classification quarterly**, v. 6, n. 3, p. 39-62, 1986.

SPALLANZANI, Mario. *Los lenguajes de la Fotografía*. Montevideo: CMDF.

TAGG, John. *El pesodela representación*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2005.

TOGNOLI, Natália Bolfarini; GUIMARÃES, José Augusto Chaves. A organização do conhecimento arquivístico: perspectivas de renovação a partir das abordagens científicas canadenses. *Perspect. ciênc. inf.*, v. 16, n. 1, p. 21-44, mar. 2011. Disponível em: <http://portaldeperiodicos.eci.ufmg.br/index.php/pci/article/view/1084/832>. Acesso em: 17 dez. 2017.

TOGNOLI, Natália Bolfarini. *A contribuição epistemológica canadense para a construção da arquivística contemporânea*. 2010. 119 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Filosofia e Ciências, 2010.

TURAZZI, Maria Inez. *Poses e Trejeitos : a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro: Funarte/Rocco, 1995.

THOMASSEN, Theo. Uma primeira introdução à Arquivologia. *Arquivo & Administração*, v.5, n.1, jan./jun. p. 6-16. 2006.

THOMASSEN, Theo. The development of archival science and its European dimension. *Archol: Archivistika On Line*, Stockholm, 1999. Disponível em: <http://z-a-d.net/the-development-of-archival-science-and-its-european-dimension/>. Acesso em: 18 abr. 2017.

TROITÑO, Sonia; MORAES, Maria Blassioli, Estratégias para a implementação de uma política de arquivos universitários: a gestão de documentos Unesp. In: TROITÑO, Sonia (Org.) *Panorama da gestão documental na Unesp*, 2018, p. 27-46.

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA. *Plano de classificação e tabela de detemporalidade de documentos da Unesp: atividade-meio*. Coord. Sonia Troitño. Comissão de Avaliação de Documentos e Acesso Unesp – São Paulo: Cultura Acadêmica.

VASQUEZ, Pedro. *Dom Pedro II e a fotografia no Brasil*. 1985.

VASQUEZ, Pedro Karp. Dicionário técnico da fotografia clássica, versão online.. Disponível em: <https://portais.funarte.gov.br/dicionariofotografia/index.php?termo=G%C3%8ANERO+&inicial=g>. Acesso em: 23 nov. 2021.

VAZ, Adriana; SILVA, Rossano. *Fundamentos da linguagem visual*. Curitiba: Editora Inter Saberes, 2016.

VITORIANO, Marcia Cristina de Carvalho Pazin. *Obrigação, controle e memória. Aspectos legais, técnicos e culturais da produção documental de organizações privadas*. 2011. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

VIRILIO, PAUL. *A máquina de Visão*. São Paulo: Editora José Olympio, 1994.

WELLS, Liz. *Photography: a critical introduction*. outledge, 2015.

APÊNDICE A

Entrevista com o Coordenador de Fotografia da Agência de Notícias do Senado, servidor efetivo do cargo Técnico em Comunicação Social.

Pesquisador: Então, a minha tese tem o objetivo de compreender a linguagem fotográfica, porque assim, dentro do arquivo (dentro da sua prática, né) tem um material que você me encaminhou, o arquivo é a última etapa do processo, né, desse fluxograma que você me encaminhou e que está aberto aqui. Só que a minha preocupação de tese é compreender a linguagem fotográfica, ou seja, é antes mesmo desse documento ser produzido, né. É lá na orientação da pauta, da demanda, sabe? Lá no início, então a tese sai um pouquinho do arquivo em si que é uma materialidade da fotografia, já, né. Realmente produzida dentro da instituição, indo para o arquivo e vai lá para a parte ativa, mesmo... da produção E eu li aquele material que você me encaminhou que são vários arquivos de fluxo de trabalho, de demanda de edição, de metadados e eu acabei pensando aqui, porque na linguagem fotográfica não tem uma definição específica, então tem elementos morfológicos, da estrutura da foto, equipamento técnico, enfim, toda aquela... E a recepção, no caso né. São os elementos da linguagem, principalmente no fotojornalismo, por isso que a sua etapa aqui... E os grandes autores da linguagem fotográfica derivam do fotojornalismo, e, pensando nesta questão, você poderia comentar um pouquinho como que é essa definição, principalmente na demanda, porque na arquivologia, não é o documento apenas quando chega no arquivo o nosso trabalho, a gente também trabalha na questão da produção desse documento que é a racionalização, produção e gestão desse documento, para otimizar processo mesmo, desse trabalho. E na fotografia, né, você na prática, como é a solicitação de demanda? Como que surge essa pauta, como ela é definida? Se tem alguma orientação... Como que é por exemplo CPI, vai ter que tirar foto do principal que vai depor lá? Tem alguma orientação do fotógrafo, uma especificidade do gênero fotográfico? Você poderia comentar, por favor?

Entrevistado: Claro, com certeza. O nosso trabalho... Só para você entender a estrutura em que a gente está inserido, a gente faz parte da secretaria de comunicação social, então a gente tem dentro do regulamento administrativo do Senado, que é uma força normativa, uma resolução, ou seja, uma normativa, uma legislação própria. A gente obedece aquelas competências e atribuições ali definidas, então por exemplo, a secretaria de comunicação dentro do regulamento, o dever dela é o que? É fazer o registro, a cobertura e a divulgação das atividades legislativas e institucionais do Senado. Então, isso quer dizer o que? Isso pauta todo nosso trabalho.

Então, a gente faz o primeiro recorte. Dentro da secretaria de comunicação social, a gente aqui da fotografia e do fotojornalismo, está dentro da agência de notícias do Senado, aí você pode me perguntar “o que é a agência de notícias do Senado?”, a gente tem produto e veículos de comunicação que faz essa cobertura. Então, aqui no Senado a gente trabalha com três veículos: TV Senado, que é a televisão, com a rádio Senado que basicamente faz a cobertura radiofônica

e isso é legal porque a capilaridade da rádio é muito grande e a gente distribui esse material para muito lugar em que mal chega informação (mesmo com a internet), a capilaridade do rádio é muito grande, mais que a televisiva. Aí hoje em dia com o youtube, a televisão tem outra capilaridade, porque o youtube chega muito mais fácil, inclusive dentro de um dispositivo móvel. E a gente tem a agência de notícias da qual a fotografia faz parte. A gente (da Agencia de Notícias) faz a cobertura jornalística na modalidade textual e fotográfica. Então, aqui dentro da agência de notícias, a gente cria esse tipo de conteúdo, ou seja, reportagem textual jornalística e reportagem fotográfica jornalística. Nossa fotografia tem um sentido jornalístico no viés de cobertura, a gente vai lá e registra o evento, os fatos. Por isso que a gente deriva do fotojornalismo! E isso às vezes confunde aqui, principalmente Senador que está chegando agora, assessoria de gabinete, que acha que a gente está aqui para fazer a foto posada do Senador. Não, nosso trabalho aqui é cobrir atividades legislativas, e, se o Senador participa de atividades legislativas, a gente está cobrindo o trabalho dele. Então, a gente tem essa questão normativa do regulamento que ajuda a gente, inclusive, a por parâmetros e limites para o nosso trabalho. Porque a gente não é assessoria de Senador, a gente faz trabalho institucional ligado ao compromisso maior do Senado que a legislação prega.

Por exemplo, a CPI é uma comissão parlamentar de inquérito que ela tem toda uma forma de funcionar ligada a atividade de comissões do Senado. A CPI da pandemia foi instalada em abril e foi até final de outubro, início de novembro. A gente cobre toda atividade legislativa que acontece aqui, então, se ela tem reunião com depoimento, acareação, votação, se tem audiência pública, a gente vai estar lá cobrindo. Então, a minha equipe aqui tem oito fotógrafos, e, a gente trabalha amparado dentro dos sindicatos dos jornalistas, então eles são contratados por empresas terceirizadas, eles não são servidores efetivos, e, cumprem a jornada do jornalista que é de cinco a seis horas, dependendo do acordo, né. E no caso aqui, a gente divide esse pessoal em dois turnos, eu sou o chefe da equipe, no caso sou servidor efetivo, e eu comando essa equipe. Então, em nenhum momento da pauta a gente coloca um fotógrafo para tirar foto do fulano, pautamos o fotógrafo para cobrir a reunião. Então por exemplo, eu pensei no cara da Havan e até esqueci o nome dele, mas enfim, vem uma figura dessa aí na CPI, a gente acompanha a chegada dele, se ele der alguma entrevista no corredor, até o momento que ele entra na sala e começa regimentalmente a funcionar a comissão. O fotojornalismo, assim como o jornalismo, busca reportar e o reportar nada mais é do que responder aquelas cinco perguntinhas básicas: 1. O que está acontecendo? 2. Como? 3. Quando? 4. Onde? 5. Por quê?

Eu preciso responder isso de forma textual no jornalismo escrito, e, na fotografia também. E aí, o que acontece, quando a gente recebe algum fotógrafo para cobrir férias ou atestado médico e não tem essa experiência no jornalismo, eu geralmente oriento ele dessa maneira, eu tenho que olhar para as fotos e saber exatamente o que houve na comissão, se ele não conseguiu fazer isso, não atingiu o objetivo da cobertura fotojornalística. Então por exemplo, quando eu pauto dois fotógrafos para alguma comissão, como no caso da CPI que é mais movimentada, eu tenho que ter dois lá o tempo inteiro, e aí o que acontece, o material dos dois tem que se completar. No final do dia eu tenho que ter um panorama do que foi aquela reunião, se teve momento em que um Senador falou mais que o outro, enfim, isso tem que estar visualmente disposto nas fotos. É esse nosso trabalho aqui. Eu posso te resumir desse jeito, partimos da atividade

legislativa ao qual aquele evento e fato que está acontecendo aqui, é isso que guia nossa cobertura, entendeu? Não é pedido do Planalto, da presidência do Senado, de Senador específico. Óbvio que as vezes essas coisas se misturam, mas a gente parte do regulamento, da legislação que rege nossa atividade.

Pesquisador: Certo. Então, aí você já responde o que eu e a professora Telma estamos discutindo, porque para alguns teóricos da área da arquivologia, a fotografia só é uma minuta, ou seja, ela vai complementar algum documento, e, você já dizendo que ele [fotógrafo] tem essas duas atribuições, quando você pauta o fotógrafo para ir para essa situação, ela também tem que contar, fazer essa narrativa, ou seja, ela cumpriu uma função que está estabelecida conforme o regimento que vocês estão aí. Então, assim, desde a sua essência, sua origem, ela já é documento. Não é só para complementar um site ou um jornal, enfim né...

Entrevistado: Inclusive sobre isso, eu também sou pesquisador da área de fotografia aqui na UNB, eu faço mestrado em artes visuais, e, um pouco da minha pesquisa passa por aí, por quê? Porque a gente tem essa grande confusão, inclusive na área de comunicação mesmo, no próprio jornalismo que a gente tem uma tradição do jornalismo textual, a imprensa escrita, e, os jornalistas de imagens, tanto cinegrafistas quanto repórteres fotográficos, historicamente eles são vistos como suporte ou acessório, o trabalho deles historicamente é visto assim. Só que é justamente ao contrário, porque você pode ver que na área de comunicação quem trata foto como ilustração... essa pessoa tem uma visão muito equivocada do fotojornalismo. Porque é o que você falou, a fotografia, a gente não trabalha com a fotografia como um acessório, uma ilustração de um texto. Ela tem informação, é carregada de significado, ela tem um poder documental de informação muito grande! Então, a gente parte desse princípio. E aí se você tem uma legenda na foto, um texto jornalístico, são informações complementares, mas, a fotografia tem autonomia total com seu poder de informação ali. E quando você fala isso, eu lembro da questão, entre aspas, ilustrativa, da foto que quando pedem “preciso de uma foto para ilustrar uma matéria”, isso não existe. A foto conta uma história própria ali, obviamente o contexto pode ser melhorado com a legenda, como eu disse, pode dar mais acesso à informação quando você tem um texto do lado, e, isso realmente enriquece em termos de informação, mas ela por si só tem total autonomia, né. A gente parte desse princípio. Inclusive na minha pesquisa, eu parto daí também.

Pesquisador: Que bom! Já temos uma convergência, né. Porque tem muita divergência, pela tradição da arquivologia na questão da *conscriptio*, ou seja, do ato que é o registro com a *conscriptio* que é a materialidade, então, uma tradição documental que fala cópia, minuta, aquelas coisas né. E isso vem também na arquivologia, na questão do negativo, antes do digital, né. Na categoria do analógico, porque dizem que o documento finalizado é aquele que finalizou a função... Então, acho que isso é uma discussão que eu posso trazer também. Mas voltando à questão da pauta que você disse que é normativo, uma atividade da sua seção, tem alguma orientação? Porque além do fotógrafo ter que ir... porque do gênero narrativo, né, do fotojornalismo... Tem alguma especificidade ou tem autonomia do fotógrafo, por exemplo, “preciso de uma panorâmica, preciso de um retrato”. Por exemplo, você contratou o fotógrafo: ele tem autonomia ou orientação de vocês? Porque eu quando fui estudar linguagem fotográfica, a gente automaticamente cai no gênero fotográfico, e, dentro dessas características tem as

especificidades, por exemplo, retrato, panorâmica, close, enfim, vocês recomendam, materializam alguma dica ou é autonomia, como diz o Präkel, autonomia e subjetividade do fotógrafo ali, naquele momento?

Entrevistado: Então, são dois momentos aí, só para contextualizar... A nossa pauta para o fotógrafo nasce da atividade legislativa e nesse link que mandei aí no chat é de onde a gente pega a atividade legislativa e cria a pauta, e, é o que você falou, por exemplo: se a gente tem uma sessão no plenário que a gente vai discutir auxílio Brasil, que é o novo bolsa família que o governo inventou, e, aí o que acontece, mudou de nome aí um programa que já existia, nessa atividade legislativa, eu crio uma pauta. Então o fotógrafo vai ter que cobrir a votação desse auxílio Brasil, e, é fundamental para ele, e aí às vezes temos muitas pautas em uma só sessão plenária, vamos supor que tem dez itens a serem votados, cada item na atividade legislativa envolve pelo menos um autor do projeto e um relator do projeto. Então, essas duas pessoas, duas figuras, são fundamentais na cobertura fotográfica porque eu preciso ter o Senador que propôs e o Senador que está relatando a favor ou contra para poder ser votado. Basicamente, o fotógrafo tem que se ater ao autor e relator, e, muitas vezes, o cara mais importante da votação é o relator e não o autor, e isso para quem não trabalha no Senado, isso eu falo em várias áreas, não só na comunicação, não é muito claro. Porque a gente acha que, em vários âmbitos, o autor é mais relevante. Mas, factualmente naquele dia da votação, o relator é o mais importante! Pois o autor já tramitou a proposta dele, esse relator recebeu, deu um parecer, já disse os pontos positivos e negativos etc. Por exemplo, o Fernando Bezerra é o relator do auxílio Brasil, isso é um projeto dentro de uma pauta de plenário que em dezembro, por exemplo, tem dez coisas acumuladas, então, eles têm muita coisa para votar. E às vezes o fotógrafo não tem tempo de abrir a pauta e acompanhar o que está sendo votado. Então, o meu trabalho e trabalho dos editores de fotografia é dar essa orientada, e, isso acontece no “calor” do momento. Eu te mandei um monte de normativa, mas, essa parte eu acho que não está escrita em lugar nenhum, porque acaba que por exemplo, eu cheguei aqui em 2009, 2014 a gente começou a ter essa estrutura que a gente tem agora e acontece o que, de todos os fotógrafos que trabalham aqui na equipe, o que tem menos experiência de Senado e Congresso e atividade jornalística, o mais novo deles tem quinze anos de Congresso. E isso dá uma experiência muito boa! E isso dá um alento para quem trabalha na coordenação da equipe, igual eu porque os caras sabem exatamente o que precisa ser feito, só que é como eu disse no “calor” do momento ali na pauta, as vezes ele vai perder a foto de um ou outro relator... O cara está ali no plenário, e a sala que eu trabalho fica em frente ao plenário, e, aí ele fez um monte de fotos e vem descarregar aqui. O editor vê as fotos e nota que o Fernando Bezerra que é o cara importante do projeto a ser votado, não tem foto dele ainda, e aí o editor ou eu, o coordenador, aviso “fulano, faltou foto do Bezerra, o relator do projeto”, então, essa orientação vai acontecendo de acordo com o fluxo do trabalho dos Senadores lá dentro do plenários. Aí vamos supor, ele fez do Fernando Bezerra e o autor não estava na sessão, o autor estava no gabinete ou não tinha chegado ainda, o que acontece muito, o relator começa a falar e o autor só chega na hora da votação para dar aquela força para os colegas votarem no projeto dele, aí por exemplo, o Anastasia é o autor e desceu do gabinete e foi para o plenário. A gente acompanha com várias telas aqui que dá para ver as movimentação dos Senadores fora das câmeras da tv, então a gente pode não estar lá dentro do plenário, mas,

vemos a movimentação que está por aqui, a gente inclusive avisa o fotógrafo que “olha, o Senador Anastasia estava indo em direção ao plenário mas parou em frente à presidência para dar entrevista. Então se o fotógrafo estiver voltando, a gente já pede para ele fazer uma foto. Acaba que essa dinâmica vai acontecer no calor do momento e acho que isso não tem em nenhum documento que te mandei e acho que é importante para o seu trabalho.

Pesquisador: É porque aí vem a questão da produção documental, né. Que é a origem! Para compreender o porquê que essa foto surgiu ali, essa origem. E outro ponto importante, acho que é a justificativa, é na edição... Porque na edição vocês eliminam essas fotografias antes de entrarem no sistema, aí vocês fazem essa seleção, sites, arquivo, porque eu lembro pelo fluxograma aqui. Então, é na edição que vocês recolhem esse material bruto e faz essa seleção e dá prosseguimento no processo. Você poderia explicar um pouquinho isso, porque eu no meu mestrado trabalhei com a foto de assessoria e comunicação e imprensa da unesp, só que era no analógico ainda. E eles criavam um banco de imagens temáticas, por exemplo, campus de Marília, campus Ilha Solteira e ficava tudo na CI. Então, o fotógrafo era contratado, só que era na época da película, né, eram 35 poses, lá e muitas vezes tinham que cumprir dez pautas, e formava aqueles caderninhos né, tinham os negativos, aquele material. É... Como que funciona, porque assim, uma das discussões que eu tive no mestrado e você com sua experiência, talvez, possa me dizer é na edição que ocorre uma primeira avaliação, mesmo, né? Tanto de questão de composição, de gênero, aí entra o retrato, a foto, o que é para o arquivo, o que vai ser descartado ali mesmo... Você poderia comentar um pouquinho essa situação? Porque isso nos é importante porque a gente tem os instrumentos de gestão, provavelmente tem o plano de classificação e o Senado tem esses instrumentos e a fotografia nunca ou quase nunca passa por esse crivo de falar assim “ó a fotografia tem que ser eliminada”, né, nos instrumentos de gestão de documentos da instituição. Então você poderia comentar um pouquinho essa questão? Por favor? Tem alguma normativa, você se pauta em algum documento ou é instinto mesmo, *felling* da prática?

Entrevistado: É um ponto importante. Quando eu entrei aqui em 2009, a gente tinha uma pessoa que se eu não me engano ela era da arquivologia ou biblioteconomia, [REDACTED], e, esse plano de classificação de documento, esse tipo de normativo interno do Senado, ela fez isso para a comunicação. E aí na época, ela fez isso para a fotografia. Ela pegou as regras do Centro de documentação (CEDOC) que faz esse tipo de... Como eu não sou da área, eu não vou falar os termos específicos, vou falar como eu lembro, ela criou uma tabela de temporalidade, coisas assim, para documentos de comunicação baseado no que ela já havia feito para documento legislativo, para processo que tramitou e arquivou, e, depois seria descartado ou não... Enfim, ela criou isso para dentro da comunicação. Só que essa orientação ficou... Foi quase verbal, ela não foi documentada. Então, digamos assim, na fotografia, o que acontece? Ela fez esse trabalho, ela era só ela. E ela aposentou um tempo depois, enfim, precisou sair e daí esse trabalho ficou parado no tempo. A gente usa essa orientação até hoje... Na fotografia digital o volume de fotos é muito grande pela facilidade tecnológica, mesmo. E isso é um problema, na verdade, porque acabamos tendo muita foto repetida e acaba tendo um volume muito grande e é meio que mais do mesmo. Então se a gente pegar nosso histórico de trabalho e acervo, hoje a gente consegue identificar que eliminamos 70% do que a gente produz. Aí a pessoa pode pensar

“Nossa, 70% é muito, né”, mas, na fotografia digital não é muito. Porque, por exemplo, vou dar um exemplo de mil fotos... Aí eu vou chegar no trabalho do editor. Os fotógrafos estão fazendo o trabalho do dia e tem dois no plenário, dois nas comissões... Enfim, fizemos cinco pautas ali no dia, eles vão descarregando os cartões aqui e voltando para a pauta. Então, antigamente, o próprio fotógrafo descarregava e olhava seu material, mas como temos muitas atividades simultaneamente, a gente precisa de um editor de fotografia para fazer isso enquanto o fotógrafo volta para a pauta. Não posso deixar atividade legislativa sem fotógrafo. Então, eles descarregam aqui nessa sala que a gente chama de aquário, e o editor pega o material dos fotógrafos e avalia, e, essa primeira avaliação, a gente usa a ferramenta da *adobe bridge* e a gente faz a classificação entre uma e três estrelas das fotos que a gente vai usar, as que não recebem estrelas vão ser descartadas. Só que o que acontece? Entre uma e três estrelas, por quê? Três estrelas a gente vê que a foto tem qualidade técnica, está focada, a luz está certinha, não tem careta ou expressão que deturpe a imagem do Senador, esse é um problema aqui também... Porque como a gente faz fotojornalismo, o Senador, às vezes, no “calor” do momento faz algum gesto e isso gera um pouco de “saia justa” ali com o gabinete, alguns gabinetes em que a assessoria é mais insegura, na verdade. Acontece, mas isso é uma sequela do nosso trabalho de fotojornalismo, e eles não entendem... A gente não faz foto posada. Enfim, mas isso já é outro “papo”! Enfim, o editor já faz essa seleção entre uma e três estrelas, aí ele pega um cartão com cem fotos e separa quarenta fotos com estrelas e vê que dez destas quarenta, estão boas suficiente para subir elas para o banco de imagem e disponibilizar para o público externo. Então, a gente faz essa primeira seleção aqui. O restante dessas 100, que são as setenta fotos que não receberam estrelas, a gente não descarta no dia! A gente deixa elas no nosso arquivo, no nosso acervo, pelo menos uma semana, porque como a gente trabalha com essa questão do quente da notícia, a gente sabe que o tempo da informação e do jornalismo, da comunicação, é muito diferente da ciência da informação, do arquivo e da documentação ali. Então a gente deixa ela pelo menos uma semana lá, para se precisar recuperar alguma coisa, enfim. Então, a gente trabalha com essa temporalidade orientado pela [REDACTED], que foi essa pessoa que eu falei para vocês, então assim, eu falo pelo menos uma semana. Eu tenho deixado mais tempo, mas, ela fica pelo menos uma semana lá, entendeu? Por causa disso, muitas vezes a gente editou no “calor” do momento e esqueceu a foto de algum Senador que não estava participando da discussão mas era o único registro em que ele aparece e documentalmente é importante aquela foto, porque sei lá, o Senador que apareceu, ele morreu um dia depois, vou dar esse exemplo meio mórbido... Mas, enfim, acontece. Ou então tem questão mais problemática como alguma suspeita de crime ou atividade a ser investigada. Por exemplo, a eleição de 2019 da presidência do Senado, durante a votação foram feitos... São 81 Senadores que compõem a Casa, e, foram depositados 82 votos na urna, um a mais. E aí a TV não pegou nenhum registro disso e a gente estava com três fotógrafos lá dentro, e a gente faz foto de todos os Senadores votando. E assim, o que foi usado como documento de prova foram as fotos, e, em dias como esse de votação importante, eu guardo esse bruto por mais tempo. Por conta disso... porque assim, tem essa questão mais delicada de documentação, mesmo com a questão jornalística da “coisa”, então a gente tenta fazer esse equilíbrio. Mas é o que você falou, é meio no instinto.

Pesquisador: É, e depois... Tem essa seleção e esse bruto, mas e depois esse bruto é eliminado e o que se preserva, entre aspas, permanente, é o que se foi utilizado?

Entrevistado: Isso! Aí não... Lembra dos 70% que eu falei que descarta? Tem os 30%, desses 30, em geral, a gente sobe para banco de imagem para por no *Flickr* (*plataforma em que disponibilizamos as fotos tratadas, legendadas e em alta resolução*) que é nosso banco de imagem oficial externo, eu ponho 10% do volume total produzido. E isso eu estou falando em média. As vezes é 12, 11 ou só 8, mas enfim, 10%. Os outros 20% que seriam uma estrela no *bridge*, eu deixo ele armazenado no nosso arquivão, que a gente chama aqui, que é o CEDOC multimídia, que é onde estão armazenados os vídeos e os áudios captados por toda a Secretaria de Comunicação... O material que a rádio produz e o material que a TV produz. Então lá a gente armazena essas fotos que seriam nosso bruto. E é bruto com aspas, porque o nosso brutão a gente já descartou, os 70%.

Pesquisador: Aí tem o refino, né? E esse refino é um profissional que domina a linguagem... Porque...

Entrevistado: A linguagem fotográfica! É um editor de fotografia que faz isso. Não é ninguém da ciência da informação, da arquivologia, não é ninguém da biblioteconomia...

Pesquisador: Não. Isso é importante porque é aí que mora a perspicácia, maluquice da minha pesquisa, de que o profissional que vai trabalhar em específico com essa documentação precisa entender minimamente essa linguagem. E muitas vezes a nossa área não se atribuiu a essa linguagem, esse pensar fotográfico, né. Pensa que a gente está lidando com textual, com papel textual apenas... Mas o fotográfico tem essas nuances que você mencionou, né.

Entrevistado: Quando eu entrei aqui, a gente recebeu uma pessoa muito importante no nosso trabalho, assim, que eu não citei ela ainda, e o nome dela é [REDACTED] Ela é uma fotógrafa lá de São Paulo e ela veio ensinar para a gente a gerenciar esse acervo digital de fotografia. Ela trabalhou com Walter Firmo e outros fotógrafos importantes. E fazendo o que? Organizando a gestão do acervo desses grandes fotógrafos. Então assim, tanto a gente cumprindo a IPTC para preencher metadados da foto que é importante para catalogação. Então assim, esse tipo de diretriz, até acho que devo ter te mandado alguma coisa, veio graças à ela. A [REDACTED] fez esse trabalho de temporalidade, de arquivamento das nossas fotos e descarte, e, depois veio a [REDACTED] nessa época, em 2009, e, fez a gente pensar, a gente quando eu falo é o profissional de comunicação, pensar esse gerenciamento dessas mídias, essa questão da informação, de preencher o metadado conforme a tabela IPTC, que era o padrão mais democrático que atendia às nossas questões de descrição e legendas de fotos, mas também atendia aos padrões de arquivamento, então assim, ela que criou essa cultura aqui dentro. Tanto que de 2009 para cá, a gente mexeu pouquíssimo nisso, porque funciona super! Por exemplo, a gente vai subir nossa foto no banco de imagem com o metadado preenchido ali no *brige*, as informações já sobem para o campo específico de descrição, título, autor, crédito, que são as informações que são fundamentais para a atividade jornalística ali, quando distribui a foto a gente já entrega a informação de qual contexto, ou seja, qual pauta é aquela, de quem aparece na foto e de quem é o autor da foto. São informações, inclusive, para a lei de direito autoral, mas também na questão do contexto jornalístico. É um instrumental muito importante aqui no nosso trabalho. Os editores de fotografia, os fotógrafos, todos nós, a gente fez uma imersão nesse universo,

nessa época de 2009 e 2010, para a gente entender a importância disso. Então, a partir daí, a gente criou um modelo de metadados para todas as atividades legislativas que a gente cobre. Então, a gente tem, por exemplo, a comissão de constituição e justiça. Ela pode se reunir em forma de audiência pública, em forma de sabatina, em forma de reunião deliberativa, então só aí eu tenho quatro tipos de reunião, então eu já teria quatro modelos de metadados. E aí se eu tenho cinco fotógrafos que cobrem essa comissão, eu faço um modelo para cada fotógrafo e para cada tipo desse. Então já são 20 modelos, a gente foi criando ao longo do tempo esses modelos. Vamos supor que o fotógrafo fez uma atividade aqui no plenário de sessão solene, uma homenagem a qualquer coisa, então foi um fotógrafo chamado Geraldo Magela, então quando eu recebo essas fotos aqui, o editor de fotografia, ele já olha aqui no nosso modelinho “Geraldo Magela – plenário...” aí ele já procura o modelo do plenário-sessão solene, aí já impregna de metadado essas fotos da sessão solene. Aí depois a gente vai pegar a pauta para preencher o campo descrição ali para dar o contexto, para falar que tipo de sessão é aquela, e depois as participantes, para falar quem aparece na foto. Então assim, a gente tentou automatizar com esses modelos e o nosso trabalho ficou mais robusto, no sentido que você tem informação do contexto e até para a questão de arquivamento da documentação, ficou bem mais completo... Inclusive a gente apresenta nosso trabalho para outros órgãos públicos, para Câmara dos Deputados, para o TCU, para o STF, porque é um modelo que vem funcionando, e, acaba que essa questão de fluxo de trabalho atinge a gestão que, na prática acontecia o que, nesses lugares que procuram a gente... Eles fazem a cobertura fotográfica jornalística e depois vão colocar informação nas fotos para arquivar, e a gente já faz de modo simultâneo. Porque a gente entende que se você já está mexendo com a fotografia e já está com a informação “quente”, já põe a informação correta ali para quem for trabalhar com a documentação daquilo posteriormente, é só quase que revisão daquilo ali. Você não vai partir do zero. Até que semana passada eu falei com o pessoal do ministério da comunicação, que é isso, falando como servidor público aqui de Brasília, isso acontece muito, a pessoa vai fazendo ali na área de comunicação “Não, a gente fez a foto porque precisa para o jornal, precisa para a mídia social” e esquece que não deleta a foto, ela é um documento histórico que tem uma importância e uma forma de ser armazenada. A gente parte deste princípio. E esses princípios estão lá trás e a gente continua fazendo assim...Aí obviamente tem coisas que precisam ser ajustadas, melhoradas... Porque não tem nenhum profissional dessa área trabalhando com a gente. Mas são princípios que vêm funcionando porque vem sendo procurados por outros órgãos, então eu acho que está funcionando...

Pesquisador: Sim, sim.

Pesquisadora: Deixa eu só... Você é de que área?

Entrevistado: Sou de comunicação social.

Pesquisadora: Você é fotógrafo mesmo?

Entrevistado: Sim. De formação, sou graduado em comunicação social, habilitação em publicidade, tenho especialização em jornalismo digital, trabalho com jornalismo, especificamente com a fotografia, sou coordenador da equipe de fotografia.

Pesquisadora: Deixa eu só te falar uma coisa, se a gente tentar falar com essa [REDACTED], será que a gente consegue?

Entrevistado: É que ela saiu em 2010, faz muitos anos... Mas eu posso tentar o contato dela, sim..

Pesquisadora. *Tá*. Porque, assim, não sei se você conhece... Você conhece a tabela, o plano de classificação do Senado dos documentos?

Entrevistado: Sim, essa época ela apresentou para a gente e eu não tenho contato com ele, mas eu sei que ele existe.

Pesquisadora: Você lembra como a fotografia que você produz, ela está relacionada a esse plano?

Entrevistado: Não lembro exatamente. Eu só lembro dela apresentando para a gente e falando... Assim, o jeito que ela estava nos orientando era com base nessa tabela, entendeu? Isso ficou claro, mas assim, a fotografia dentro dessa tabela eu não lembro mas eu posso tentar ir atrás.

Pesquisador: Seria importante.

Pesquisadora: Nossa, seria muito importante! Porque é essa discussão principal que a gente tem, já que vários órgãos apresentam a fotografia como documento, como você está apresentando. Só que para por aí: fotografia. Então é como se toda a produção que vocês fazem, fosse uma coisa só. E você está nos mostrando que não. Toda essa diversidade... Né, de acordo com a pauta, todas essas questões que você está nos mostrando é... Está colocando que a fotografia é muito mais que só fotografia num plano de classificação. Ela tem que estar toda calcada nas funções que você está nos explicando, então seria muito importante a gente ter esse contraponto aí, né, do que você está nos falando com um plano de classificação. Eu não sei como que está, pode até ser que ela tenha previsto tudo isso... Eu acredito que não, tá... Infelizmente eu acredito que ela não conseguiu aprofundar e que isso foi no seu dia a dia e que isso vocês foram montando junto com a Paula, não é isso? E é isso que a gente está propondo nesta tese, é que assim, isso tem que ser revisto com vocês que são os produtores dessa fotografia. Só vocês vão poder estabelecer tudo isso.

Entrevistado: Você falando me lembrou. Acontece uma discrepância aqui dentro que a gente já teve até uns problemas, não é problema porque problema é palavra forte, a gente já teve uns ruídos... Porque o que acontece? Eu estou dentro da comunicação, certo? Produzindo um documento fotográfico. A gente tem um setor aqui de documentação que é a coordenação de arquivo, que cuida dos arquivos do Senado. A nossa relação com eles é um pouco ruidosa.

Pesquisadora: Eu imagino!

Entrevistado: E aí eu vou só te dar esse contexto, não sei se ajuda ou não, mas sua fala faz minha “luzinha” ficar piscando. O que acontece...Gestão do acervo, por exemplo. Aqui o acervo fotográfico digital que é o que a gente tem dentro da comunicação, começou a existir em 99, quando o Senado comprou uma câmera digital. Então a gestão é feita pela própria comunicação desde então. Aí em 2009 e 2010, a Eliane deu esses parâmetros para a gente, mas ele é feito dentro da comunicação. Temos a coordenação de arquivos com documentos fotográficos lá. O acervo do Senado de negativo e de foto em papel está todo lá. E a gestão sobre ele é toda deles, a custódia, enfim... Só que a gente não tem acesso a esses documentos e para conseguir acesso a eles é muito difícil. A gente tentou integrar o nosso acervo... Porque não faz sentido a gente produzir as fotos e o acervo continuar na comunicação. Não! E para vocês terem uma ideia, essa reunião que tive na semana passada, eu tenho quase três *terasbytes* de foto, são mais de

três milhões de fotos. É muita coisa e eu morro de medo desse acervo estar assim, porque é um perigo ele estar “solto”... A gente tem o mínimo de cuidado, tem o *backup* e tal, mas é uma gestão, em termos de segurança, tão frágil para estar com a gente, e que não é da área... Porque na minha cabeça, virou o ano, porque nosso acervo é dividido por data né, dia-mês-ano, virou o ano, eu trabalho com o acervo do ano na comunicação, então o ano passado já virou passado, né? Na minha cabeça a gestão desse acervo deveria ser da coordenação de arquivo, a partir de então...

Pesquisadora: Concordo, concordo...

Entrevistado: Só que eles não querem, entendeu? Por vários motivos lá. Então assim, e aí esse acervo está com a gente e vai fazer 22 anos agora que esse material está aqui, então assim, é o que você falou, tem um gargalo aí que você foi falando e foram só “acendendo as luzinhas de vermelho,,,”

Pesquisadora: É isso que a gente está discutindo, é isso mesmo! Por exemplo, eu aqui em Marília, esse material que o pesquisador utilizou no mestrado, são as fotos analógicas da assessoria de comunicação e imprensa da unesp. Está aqui conosco, só que eu estou querendo entender, como hoje está fazendo a digital, justamente para ter essa conversa. Não adianta eu fazer a minha organização se o produtor não reconhece. É isso que o pesquisador está discutindo. Com fotografia, o que normalmente acontece é que a gente não escuta o produtor, não escuta o fotógrafo.

Pesquisador: E não compreende a linguagem.

Pesquisadora: E não compreende a linguagem... A gente quer dar uma organização da ciência da informação, da arquivologia, biblioteconomia, seja lá o que for. E não é isso! A gente não vai ter o contexto que você está nos apresentando belissimamente que eu estou adorando, né! É o produtor falando! Eu trabalhei muito tempo na folha de São Paulo, mas eu trabalhava no banco de dados, mas eu tinha muito contato com a editoria de fotografia. Então eu vi essa outra realidade e quando cheguei na arquivologia, eu falei não! Ninguém está respeitando o fotógrafo como respeita o jornalista... Textual, né? Que eu estou falando... Não tem esse respeito.

Entrevistado: É porque acho que vem daí, justamente...

Pesquisadora: Fotografia é muito simples, todo mundo entende...

Entrevistado: Todo mundo gosta.

Pesquisadora: Todo mundo gosta, muito simples e ninguém percebe o trabalho que tem por trás de tudo isso.

Entrevistado: sim.

Pesquisadora: Tem o editor de fotografia que tem um olhar específico e que reconhece o que é bom e o que não é, o que dá aquele contexto da pauta, como você falou. Quer dizer, vocês tem toda essa orientação e eu via isso na editoria de fotografia, só que na hora que chega no arquivo, as pessoas esquecem todo esse percurso aí.

Pesquisador: Eles perdem.

Pesquisadora: E é isso que o pesquisador está tentando discutir e mostrar.

Entrevistado: Muito legal!

Pesquisadora: E assim, é necessário! Eu não analiso a fotografia apenas, só no visual, naquela janelinha que todo mundo acaba fazendo... Tem um por trás aí que a gente tem que entender e

isso na nossa área da ciência da informação, não é respeitado. É bem isso e é por isso que eu queria conversar com a Eliane, para entender... Ou seja, você puder nos fornecer essa parte da assessoria de como a fotografia foi colocada, para nós é importante. Se teve algum avanço, se ela mudou a fotografia, sei lá eu, alguma distinção...

Pesquisador: Que nomeia essa fotografia...

Pesquisadora: É.

Entrevistado: O que eu lembro... Eu lembro, justamente... É que como a gente ia utilizar esses campos de metadados, a gente aproveitou as orientações dela para preencher cada campo com as informações de acordo com essa tabela. Então assim, teve esse momento sim. Isso existiu. É o que eu falei, vou atrás desse documento e atrás do contato dela também, porque na própria seção de RH eu poderia conseguir o contato dela.

Pesquisadora: Seria muito importante. Porque o trabalho do pesquisador é bem essa parte, né. Que é o plano de classificação, é como esse documento é reconhecido na instituição.

Pesquisador: E inclusive, aproveitando sobre o que você estava falando sobre aquele cadastro de metadados e eu abri aqui, que é aquele guia completo, né. Aí está lá “título documento, observação do campo de descrição e estilo intelectual e gênero – subdivisão de classe – o campo que utiliza o “vocabulário controlado” Seria essa classificação de vocabulário controlado?

Entrevistado: Isso. É isso. Desde o título, está vendo o título do documento que está aí? Aí a gente começa... Baseado nesse plano de classificação. Aí o título ela pegou o que? Vou falar com os termos que ela usou na época... Que foi bom para a gente. Ela falou assim “gente, vamos pensar que a gente organiza nossas fotos em grandes gaveteiros, então por exemplo, a gente tem um gaveteiro para cada atividade legislativa, então... se a gente tem um gaveteiro grande de comissões, nesse gaveteiro a última gaveta lá de baixo é a da comissão de constituição e justiça, então vocês vão estar puxando essa gaveta lá de baixo e lá vai ter uma pasta maior (ela deu o nome da pasta...), e, nessa parte maior é o tipo de atividade que a comissão tem. Então, vamos supor: título do documento – a gente vai colocar o termo maior, que seria o que? Qual comissão. Então o título do documento vai ser o nome da comissão “CCJ” – comissão de constituição e justiça. Aí o estilo intelectual aí, por exemplo, se eu não me engano, esse campo é o tipo de reunião – é uma audiência pública. Então ela falou, olha, você vai ter uma pastinha, uma pasta menor e uma pasta maior e vai especificando...

Pesquisador: Ela está nomeando...

Pesquisadora: Perfeito.

Entrevistado: Então ela deu esse exemplo. E aí ela falou se a gente quiser especificar mais, se a foto está mostrando o Senador votando, por exemplo, a gente pode pegar outro campo de metadado e colocar lá. Dentro do plano de classificação, sei lá, chama “votação” que tem no plano de classificação, então a gente vai usar o campo tal do metadado para falar se é votação ou se é uma fala de liderança... Ela especificou o que tem no plano e fez isso com vários campos de metadado, então eu acho que é bem por aí que vocês estão falando, né?

Pesquisadora e pesquisador: É isso mesmo.

Pesquisadora: Aí ela está nomeando de acordo com a função que vocês têm, né. De cobrir, como você falou, né. Registro, cobertura e divulgação das atividades do Senado. Então ela foi pelas atividades do Senado... Ela foi fazendo essa nomeação.

Entrevistado: E ela fez isso, inclusive, para a TV, porque como a TV é um material contínuo, né... Ela fez o que? As pessoas que trabalham também não são arquivistas, aqui na comunicação a gente chama de operador multimídia, mas faz o trabalho de arquivista na TV. E eles pegam esses mesmos critérios que ela criou. O vídeo está aqui com a tela aberta pegando nós três aqui no vídeo, e se de repente o cinegrafista fechou e colocou só o pesquisador no quadro, a pessoa lá... O arquivista, o operador vai lá e marca, o que chamamos de UD – unidade descritiva – ele marca lá e fala que naquele trecho do vídeo, no minuto 1 e trinta e tantos só aparece o pesquisador e o que ele está fazendo. Então ela fez isso tanto para o vídeo, quanto para a foto, entendeu? Acho que é o trabalho exatamente que vocês... Tem essa correspondência.

Pesquisadora: Nossa, temos que conversar com ela.

Pesquisador: Agora que abri um arquivo aqui e está dizendo “guia rápido de cadastro” e está dizendo assim “título do documento – identifica classe” – ou seja, foto legislativa ou não que a foto pertence. Campo baseado no vocabulário controlado do campo de classificação do CEDOC.

Entrevistado: É isso basicamente. Voltou tudo aqui na cabeça.

Pesquisadora: Só me lembra quem está no CEDOC, você sabe?

Entrevistado: Então, hoje em dia eu tenho pouco contato com eles, mas, lá a gente tem a coordenação de arquivo e o CEDOC multimídia dentro da comunicação. Na coordenação de arquivo é a Rosa e no CEDOC multimídia que é só da comunicação é uma mulher que se chama Kalinka Sá.

Pesquisadora: Acho que o Rafael está na Câmara, né?

Pesquisador: É na Câmara.

Pesquisadora: É que tem ex-alunos nossos aqui da Unesp que estão aí... Eu achei que fosse no Senado mas é na Câmara. Agora, eu trabalho muito com o pessoal da UNB aí, né... Mas é da área de ciência da informação, mas eu não lembro se é na Câmara ou no Senado, eu sempre confundo.

Entrevistado: Eu sei que sempre tem gente da UNB aqui, inclusive tem muita gente aqui na coordenação de arquivo fazendo pesquisa, estagiando, tem bastante gente mesmo... A gente tinha contrato de terceirização aqui de várias áreas e foi cortado há uns quatro cinco anos e, então assim, a mão de obra principal virou pesquisador e estagiário... Porque o Senado ficou muito desfalcado, nesse sentido.

Pesquisadora: Eu imagino, está geral isso aí. Bom, Vamos lá!

Pesquisador: Eu acredito que deu, viu. Porque assim, eu não vou conseguir responder todas as perguntas, mas você justificou o meu estudo com sua fala... Você deixou claro que minha tese tem sentido! Porque eu estava naquele momento de falar assim “ E agora?”

Pesquisadora: E eu acho interessante da fala dele que o analógico já está no CEDOC e que tem uma organização diferente da que eles têm, que foi uma outra organização e que não querem receber o digital. Isso é louco!

Entrevistado: Sim. Eles nunca falaram que não querem receber, se é que você me entende, mas eles nunca receberam!

Pesquisadora: É eu sei, eles nunca vão falar claramente que não vão receber, porque não tem como não receber... É uma questão de... É o que a gente está brigando aqui que o digital já foi!

O arquivo que não pensa digital, esquece! Já não é mais arquivo. Até porque hoje toda documentação é digital, não é só fotografia, né... Texto... Hoje eu estou assinando documento digital e mandando para banca digital de aluno, tudo isso, né. É uma questão e eu ainda acho que a arquivologia está perdendo campo por essa briga com o digital, de não entender o digital. Bom, começou na fotografia por isso que a gente ainda está discutindo isso e infelizmente não entendeu o que é esse documento e quem são os produtores, não é o arquivista, é o fotógrafo. E a gente tem que entender... E nunca teve essa aproximação infelizmente. A gente sempre pega como se fosse um documento que não pode, por exemplo, vocês descartam, é o que você falou 70% do que vocês produzem, vocês descartam. E por que que quando chega no arquivo, eu tenho que guardar tudo? É insano! E você nunca mais vai ver essas fotos. Eu tenho foto aqui da CI que eu sei que nunca mais ninguém vai olhar, mas eu não posso descartar. É...

Entrevistado: O CEDOC multimídia que é aqui dentro da comunicação e que é quase um simulacro da coordenação de arquivo, só que tem mais gente de comunicação do que de arquivo. Acho que 90% inclusive. Eles falam isso que acham aqueles 30% que a gente arquiva, acham muita foto. Eu falei inclusive, eu não tenho competência para descartar mais. Eu prefiro pecar por excesso, porque se tivesse alguém falando ou uma diretriz “é isso, isso, isso”, eu descartaria tranquilamente... Mas como não tem, eu prefiro pecar por excesso. Eu ainda acho muito! Em termos de fotos são milhões, em termos de *gigabytes* ocupados, aí eu sempre joga essa, a TV ocupa muito mais, porque como é vídeo, o volume do nosso servidor é muito mais ocupado pela TV com os vídeos. Eu sempre dou essa justificativa porque é isso, eu prefiro pecar por excesso do que descartar coisa que eu não tenho competência para dizer se pode ficar ou não.

Pesquisadora: Eu sei, eu imagino. Agora, quem tem que falar é o plano de classificação do Senado, não são vocês. Porque senão, depois, vai estourar no funcionário e não em quem está pensando a gestão...

Entrevistado: Para vocês terem uma ideia quando eu entrei aqui, a gente ficava no vigésimo andar das torres do Congresso e as janelas, parede toda de vidro e um negócio protegendo as janelas... Só que chove em Brasília também, chove pouco mas chove. E aí ficavam os arquivos negativos e fotos impressas. Teve uma época em que se revelava a foto e descartava o negativo. Então ficava só o papel. Então o que aconteceu, teve um recesso de janeiro choveu, molhou e alagou a sala. Tudo que estava nas últimas gavetas do armário, a umidade levou... E só por isso, na época, que a coordenação do arquivo pegou a custódia das fotos, pois, se não tivesse acontecido esse acidente, não ia ter... Ia ficar lá. Então, assim... O panorama é esse, né.

Pesquisador: Não é arquivo, né. O CEDOC não é arquivo.

Entrevistado: Não... E nem era... Era na sala do Jornal do Senado. O jornal impresso funcionava lá. Não tinha nenhum condicionamento, batia sol direto, variação de temperatura por conta das estações do ano.

Pesquisadora: É isso mesmo, e é isso sempre que acontece né. Aí chega e o pessoa vê aquele mundo de fotografia e fala “o que que nós vamos fazer com isso” vai para o CEDOC e aí tem toda uma outra organização que não respeita esse contexto, que não conhece, que não faz essa lição de casa de ir ao produtor, então é bem triste a situação da fotografia de um modo geral em todas as instituições.

Pesquisador: E no Senado, né. Porque a gente trabalhava em instituições menores, a gente pensava... Aí até por ser... Até nós chegamos no Senado pela própria Paula que teve uma lei de 1859 que ela mencionou...

Entrevistado: Lá na Câmara, não foi?

Pesquisador: Isso. E foi por ela que eu cheguei... Eu fui entrar em contato com a Câmara e a Câmara disse “não, a gente não está fazendo isso não”, quem faz isso é o Senado. E eu tenho até as trocas de e-mail. E você falando isso justifica que a área de arquivo na prática, na rotina, ainda não considera a fotografia como preocupação. Ainda... E até eu tentei entrar no CEDOC multimídia mas não tenho acesso, mas ele propõe uma questão de produção, registro e armazenamento e eu consegui o plano de classificação do Senado. Será que a gente consegue acesso nessa forma do CEDOC?

Entrevistado: Multimídia, você fala?

Pesquisador: É porque para mim é...

Entrevistado: A gente tem uma opção aqui no site que é aberto ao público... Vou ver se acho o link.

Pesquisador: Na arquivologia a gente tem uma mania de querer organizar sem a presença do produtor, da gente ter... Vai em glossário, Vai em... não dá! Esses meandros que você mencionou aí que não vai, porque na hora que com... é o ato, né! Não é o *conscriptio*, é o ato, não é materialidade. Quando materializa é a última etapa e vai registrar os 05% do que foi decidido antes e é isso que falta bastante, né. Que eu percebo... E você falando...

Pesquisadora: Uma coisa que o entrevistado falou, vai contra a tudo que... a gente tem uma outra linha, da minuta a fotografia... Não, eles disponibilizam o documento fotográfico e o uso que esse documento terá, eles não tem nada a ver. É a fotografia somente, vai para o site, vai para um monte de lugares, eles disponibilizam e se depois quiser entrar numa matéria textual, um relatório... Aí é outro departamento, você percebe? Não é minuta. É o documento fotográfico.

Entrevistado: Pesquisadora, você falando... Um colega nosso aqui que também fez o mestrado ou doutorado dele na Universidade de Goiás, ele teve a pesquisa dele... Passava por aí, ele estudou basicamente a dispersão dessas fotos no ambiente digital. O recorte foi o uso das fotos no *Wikipédia*, porque parte do pressuposto que a licença delas é a de uso livre que a gente baseia nosso material aqui. E aí ele apresentou para a gente... E é isso... A gente disponibiliza foto e ela vai assim... Temos fotos da assinatura da noite de autógrafos na biblioteca do Senado que a gente fez a cobertura, e, aí a foto era alguma coisa assim, se eu não me engano sobre caligrafia na wikipedia do Vietnã, e a quantidade de visualizações altíssima de uma foto do Senado brasileiro para falar sobre caligrafia. Uma coisa que não tinha nenhuma relação com a outra. A gente faz a foto inicialmente para a cobertura legislativa, como uma foto aqui no plenário com aquele ator Miguel Falabella, teve uma época aqui que eles estavam vindo aqui sobre a questão do direito autoral dos artistas... Então assim, o verbete do Miguel F. e a foto dele no plenário do Senado, em contexto totalmente impensável... A foto que a gente fez para uma cobertura legislativa tá disponível, para você ver o alcance desse material digital e você perde o rastro, na verdade. E você não sabe onde ele vai parar...

Pesquisadora: E aí mostra como ela é um documento, ela não é minuta de nada. Ela em si é um documento.

Entrevistado: É um documento, é isso.

Fim da gravação.

ANEXOS

ANEXO A

Fluxo de trabalho

Serviço de Fotografia - Agência e Jornal do Senado

atualizado em 14/02/2022 21:34

I - Pauta Editor de fotografia Aquário:

1. Indica na Central de Pautas (<http://j.mp/CentralPauta>) os fotógrafos para a cobertura.

II – Cobertura Fotógrafo:

2. Consulta a Central de Pautas para saber sua pauta do dia;
3. Faz a cobertura da(s) pauta(s) indicada(s);
4. Descarrega a produção na pasta cartões;
5. Transcreve a pauta e o nome dos convidados no campo descrição;
6. Aplica o modelo de metadados

III - Pré-Edição Editor de fotografia Aquário:

7. Edita o cartão: rejeita, descarta e aplica 1 e 3 estrelas (de forma generosa);
8. Renomeia as fotos.

IV – Legenda Operador de fotografia/multimídia:

9. Metadados em todas as fotos e legenda nas fotos com 3 estrelas;
10. Aplica o rótulo amarelo em todas as fotos do cartão. [].

V – Edição Editor de fotografia Agência (Redação):

11. Edita para publicação na Agência;
12. Trata as fotos com mais de 1 estrela;
 - a. No caso de reedição, o editor da Agência precisa rever as respectivas legendas.
13. Aplica rótulo vermelho [];
14. Copia as fotos para a pasta tratadas (P:\acervo_tratado\AGENCIA\2014-Tratadas);
15. Copia as fotos para o geralzão ([P:\acervo_do_ano\Fotos do dia](P:\acervo_do_ano\Fotos_do_dia)).

VI - Banco de imagens Operador de fotografia/multimídia:

16. Sobe para o banco de imagens/Flickr as fotos de 2, 3, 4 e 5 estrelas e com rótulo vermelho []

VII - Acervo Senado e Atendimento Operador de fotografia:

17. Prepara os metadados para catalogação das fotografias no acervo.

Serviço de Fotografia

Agência e Jornal do Senado

Uso das estrelas

Durante a cobertura e edição:

X	rejeitadas
∅	descartadas
*	acervo
***	publicações

Após a cobertura e edição:

X	rejeitadas
∅	descartadas
*	acervo histórico
**	observação para edição
***	apenas banco de imagens
****	jornal e impressos
*****	exposição e fotaças

*** , ** , *** , **** , *******

**Todas as fotos com
estrelas são catalogadas
em acervo - LightBase
e Cedoc Archive**

Uso dos rótulos

 Vermelho (ctrl + 6) : editadas e tratadas

[] Amarelo (ctrl + 7): legendada para publicação

[] Roxo: decisão editorial. Combinar com o campo Instruções do IPTC

[] Verde (ctrl + 8): pronta para o arquivo

ANEXO B

Novidades no Trabalho com Fotografia

1) Comunicação

Sistema Digital de acompanhamento da Produção Jornalística (intranet):

A pauta da semana ficará disponível para consulta de todos os envolvidos na produção de conteúdo da Agência eJornal do Senado.

Ela será atualizada por jornalistas e editores de forma que se possa derivar dois instrumentos de trabalho:

- “Ficha de Cobertura” que será utilizada pela chefia de reportagem, fotógrafos e ingestores;
- “Relatório do Chiquinho” trata-se de um relatório de todo conteúdo jornalístico produzido no dia.

2) Local na rede para ingestão das fotos originais e disponibilização das fotos tratadas

A Fotografia do Senado tem uma rede exclusiva administrada pelo Prodasen e pela Cofoj.

A rede pode ser mapeada pelo caminho: [\\stgpri02b\SECS-Fotos](#) e foi dividida nos

seguintes diretórios: 🚩 acervo_do_ano – fotografias originais da cobertura

jornalística diária em 2011;

🚩 acervo_histórico – fotografias originais da cobertura jornalística

de 1967 a 2010; 🚩 acervo_institucional – fotografias produzidas

pela Supres;

🚩 acervo_tratado – fotografias tratadas para publicações diversas;

🚩 banco_de_imagens_externas – fotografias temáticas de uso livre ou domínio público;

O acesso a cada acervo é restrito de acordo com o trabalho efetuado pelos usuários de imagens, exceto oacervo_tratado, cuja finalidade é distribuir fotografias com tratamento padronizado.

3) Sinais para o novo fluxo de trabalho com fotografia

As possíveis utilizações da fotografia jornalística:

- Mantidas no Arquivo Fotográfico para usos diversos de publicações ou atendimento ao público

- Editor de fotografia disponibiliza para a Agência (portal, espelho ou matérias)
- Publicadas pela Agência: portal, espelho, matérias ou banco “Imagens do dia”
- Escolha do editor de jornalismo para o jornal diário ou outras publicações impressas
- Utilizado para destacar grandes fotos que receberam somente uma estrela e podem vir a fazer a parte de exposições ou projetos editoriais

4) Decisão compartilhada para descarte das fotografias

- Editor de fotografia escolhe (não deleta) para uso da Agência (□□) e Imagens do dia (□□□);
- Jornal escolhe (□□□□) o que quiser, aproveitando sugestões do editor de fotografia da Agência;
- Fotógrafo terá 1 semana para rever o seu material e manter o que quiser no arquivo (□□□□□);
- Arquivo avalia as fotos do acervo (□) e descarta todas SEM estrela após no mínimo 1 semana de sua realização:
mix editor de fotografia + fotógrafo + jornal + atendimento externo + espaço em rede

5) Uso padronizado dos metadados

(dados sobre dados – informações que acompanha arquivos digitais)

As informações que acompanhavam as fotografias produzidas pela Agência e Jornal do Senado eram registradas em apenas um campo de metadado (descrição), o que não é aconselhável quando a fotografia é distribuída para diversos usuários, em ambientes de trabalho, veículos e localidades diversas.

A partir de maio/ 2010 a informação foi dividida em vários campos de metadados, seguindo orientações de sugeridas por Padrões Internacionais como IPTC, Dublin Core e do Cedoc-SF, que atua em conjunto com a Cofoj.

Fluxo da Informação na Imagem - fases da Inserção da Informação:

Produção Jornalística:

- Factual
- Usadas
- Jornalismo
- Rever
- Arquivo

Produção Institucional:

- Liberada
- Usadas
- Briefing
- Rever
- Extras

6) Encontros Fotográficos

- Discussão sobre as fotografias editadas na Agência e Jornal
(reunir material para encontros periódicos)
- Apresentação/ discussão sobre livros/ trabalhos de fotografia
- Palestras com fotógrafos convidados
- Exposições: no Senado e áreas internas da SECS

7) Alterações na Captura da Fotografia Digital

As sugestões para o Fluxo de Trabalho com Fotografia são importantes para qualquer formato de captura da câmera ou até mesmo para outras imagens como infográficos e ilustrações.

A Coordenação de Fotografia está estudando a padronização da captura da fotografia em formato RAW, o que possibilita mais qualidade no tratamento e melhor aproveitamento das cores para as diversas saídas e publicações.

ANEXO C

Os pesquisadores garantem e se comprometem com o sigilo e a confidencialidade de todas as informações fornecidas por você para este estudo. Da mesma forma, o tratamento dos dados coletados seguirá as determinações da Lei Geral de Proteção de Dados (LGPD – Lei 13.709/18). Certo de contar com sua autorização, o discente e a professora-orientadora, ambos vinculados ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da UNESP, Campus de Marília, colocam-se à sua disposição para mais esclarecimentos caso se façam necessários.

Bruno Henrique Machado
Discente pesquisador

Profa. Dra. Telma Campanha de Carvalho Madio
Orientadora