


**UNESP**  Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Filosofia e Ciências  
- Campus de Marília -  
Pós-Graduação em Ciência da Informação.

**TÂNIA CRISTINA REGISTRO**

**O arranjo de fotografias em unidades de informação:  
fundamentos teóricos e aplicações práticas a partir do  
Fundo José Pedro Miranda do Arquivo Público e  
Histórico de Ribeirão Preto.**

Marília  
2005

Tânia Cristina Registro

O arranjo de fotografias em unidades de informação:  
fundamentos teóricos e aplicações práticas a partir do Fundo José Pedro Miranda do  
Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto.

Dissertação apresentada, como parte dos requisitos para obtenção do título de mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Faculdade de Filosofia e Ciências – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP, campus de Marília. Área de Concentração “Informação, Tecnologia e Conhecimento”.

Orientador: Dr. Eduardo Ismael Murguia Maranon.

Marília  
2005

Registro, Tânia Cristina.

R337a O arranjo de fotografias em unidades de informação:  
fundamentos teóricos e aplicações práticas a partir do Fundo  
José Pedro Miranda do Arquivo Público e Histórico de Ribeirão  
Preto / Tânia Cristina Registro. -- Marília, T. C. Registro, 2005.  
187 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) –  
Faculdade de Filosofia e Ciências – Universidade Estadual  
Paulista, 2005.

Orientador: Dr. Eduardo Ismael Murguia Maranon.

1. Fotografia. 2. Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto.  
3. Arranjo de fotografias. I. Autor. II. UNESP-Marília. III. Título.

CDD 770.98161

Tânia Cristina Registro

O arranjo de fotografias em unidades de informação:

fundamentos teóricos e aplicações práticas a partir do Fundo José Pedro Miranda do Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto.

Dissertação apresentada, como parte dos requisitos para obtenção do título de mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Faculdade de Filosofia e Ciências – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP, campus de Marília. Área de Concentração “Informação, Tecnologia e Conhecimento”.

Banca Examinadora:

---

Presidente e orientador: Dr. Eduardo Ismael Murguia Maranon.  
Departamento de Ciência da Informação da Faculdade de Filosofia e Ciências da UNESP – Universidade Estadual Paulista, campus de Marília.

---

Membro titular: Prof. Dr. José Augusto Chaves Guimarães.  
Departamento de Ciência da Informação da Faculdade de Filosofia e Ciências da UNESP – Universidade Estadual Paulista, campus de Marília.

---

Membro titular: Dr<sup>a</sup>. Giulia Crippa.  
Departamento de Física e Matemática, Curso de Ciências da Informação da Documentação, USP – Universidade de São Paulo, campus de Ribeirão Preto.

Marília, 03 de março de 2005.

À memória de  
Mário Moreira Chaves  
e José Pedro Miranda

## AGRADECIMENTOS

Trilhas e caminhos abertos em meio a uma paisagem, cujos contornos e conteúdos me remetem sempre às pessoas; pessoas que em tempos diferentes e de maneiras diversas tocaram a minha emoção e o meu intelecto, iluminando de maneira definitiva a minha existência. Agradeço profundamente:

Ao Dr. Eduardo Murguia, pela oportunidade para que o presente estudo fosse desenvolvido, pela orientação e ensinamentos que transformaram um amontoado de idéias dispersas numa pesquisa científica; pela presença constante, pela amizade. Se eu inventasse uma alegoria, imaginando que essa pesquisa fora um barco, no qual realizei uma viagem inesquecível, diria que você foi o capitão desse barco. Foi também a quilha que permitiu a travessia; foi ainda o lastro, que sustentou o barco em águas bravias. Noutras vezes foi o leme condutor e objetivo e, em todos os momentos, foi o vento que possibilitou a realização dessa aventura. Portanto, expresso aqui meu maior sentimento de gratidão e admiração.

Ao Prof. Dr. José Augusto Chaves Guimarães e à Dra. Giulia Crippa, pelas importantes sugestões e valiosas contribuições;

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da UNESP-Marília, expresso aqui minha homenagem e agradecimento;

Aos funcionários administrativos da UNESP-Marília, pelo suporte e atendimento competente;

Aos funcionários da Biblioteca da Unesp-Marília e da Biblioteca da USP-Ribeirão Preto, pelo pronto atendimento, sempre competente e amigável;

Aos meus colegas de mestrado, Walter, Karina, Liriane, Flavinha Bastos, Lucilene, Patrícia, Rachel, Igor, Wellington e Simone, pelas discussões durante as

disciplinas; cada um de vocês, de forma peculiar e única, participou do meu crescimento intelectual e pessoal;

À Alice Heck pela carinhosa presença e revisão dos textos;

À Silvia Espírito Santo, pelo incentivo na fase inicial do presente trabalho;

À Lilian Rodrigues de Oliveira Rosa, Coordenadora de Memória da Secretaria da Cultura de Ribeirão Preto, pelo apoio constante à presente pesquisa;

Aos meus colegas de trabalho no Arquivo de Ribeirão Preto: Mauro Porto, Sandra Abdala, Lúcia Canoa, Simone Filipin, Beatriz Volpon Vibrio, e à estagiária Simone Rosse, pelo apoio e companheirismo, em todos os momentos;

Aos estagiários voluntários Renato Lima de Oliveira, Jeferson Mateus de Souza e Rafael Cardoso de Mello, pela disposição e colaboração na consecução do Diagnóstico do Acervo Fotográfico;

Aos pesquisadores do Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto, razão maior da existência dessa instituição;

Aos ex-Diretores do Arquivo de Ribeirão Preto: Dra. Maria Elízia Borges; Prof. Divo Marino e Profa. Valéria de Campos Verde Valadão, pela dedicação e importantes contribuições para a preservação do patrimônio documental da cidade de Ribeirão Preto;

Ao fotógrafo Vicente Sampaio, meu grande mestre na arte do olhar;

À Dra. Helena Maria Andrade Capelini e à Dra. Maria Cristina Silva Costa, pelos primeiros ensinamentos nessa grande aventura que é o conhecimento, e pela amizade, sempre;

À família Roberto Terraz: Shirlei, Simone, Galileu, Ricardo e Fernanda, pelo acolhimento carinhoso durante minha estada em Marília; à Cida pelas inesquecíveis sopas;

Aos amigos Hélio Eudoro Rodrigues Júnior, Adda Prieto, Márcia Mattos, Laura Próspero e José Alberto Albuquerque Lins (em memória), pela amizade em todos os tempos e a qualquer latitude;

À Érika Moretini, Solange Cardinale, Jane Ferreira e Vera de Carvalho, pelo exemplo de profissionalismo e pela amizade;

À Lígia e Sérgio do Monte pelo apoio e incondicional presença em todos os momentos;

À Leila Heck, por sua amizade, amor, companheirismo, paciência e presença encantadora em todos os cantos da minha vida;

Aos meus pais Anivaldo e Jeni, exemplos maiores de conduta e caráter, agradeço profundamente pelo apoio em todos os momentos da minha vida, pelo entusiasmo e presença a cada novo passo, a cada novo sonho e realização;

Às minhas irmãs Márcia e Marisa, grandes e eternas amigas, pela carinhosa presença e atenção; agradeço também por cuidarem dos meus gatos (Vicente e Tigre), durante a minha estada em Marília;

Aos meus cunhados Serafim e Aluísio, pelo apoio e ajuda sempre;

Aos meus sobrinhos Alice, Pedro, Gabriela e Luísa; às minhas afilhadas Vanessa e Ana Paula, de vocês emanam as luzes da esperança por um mundo mais fraterno e feliz.



O retrato não me responde,  
ele me fita e se completa  
nos meus olhos empoeirados.

Carlos Drummond de Andrade (1980, p. 50).

## RESUMO

O presente trabalho é uma indagação teórica formulada a partir de problemas de ordem prática advindos do recolhimento, organização e disponibilização das fotografias de José Pedro Miranda no Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto. Relativizando o papel da fotografia como documento histórico e arquivístico, promove uma discussão sobre os problemas específicos da arquivística para o arranjo de documentos fotográficos. Conclui-se sobre a necessidade de uma abordagem abrangente, que considere os fundos e as coleções fotográficas como objetos que, no momento do tratamento documental, requerem a sutileza de saber dialogar e incorporar princípios de tratamento vindos de diferentes práticas e reflexões dos profissionais da área da Ciência da Informação.

**Palavras-chave:** Fotografia; Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto; Arranjo de fotografias.

## ABSTRACT

The present research is a theoretical questioning given form from practical problems resulted from the accretion, organization and availability of photographs by José Pedro Miranda at the Ribeirão Preto Public and Historic Archive. Concerning the role of photography as a historical and archivist document, this work promotes discussion upon specific problems on archival science, aiming at the arrangement of photographic documents. Its conclusion was the need of comprehensive approach able to consider fonds and photographic collections as objects that, during the processing period, require the subtlety of dialoguing and incorporating processing principles coming from different practices and reflections by professionals in the area of Information Science.

**Key-words:** Photography; Ribeirão Preto Public and Historic Archive; Photograph arrangement.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Foto 1: Tigre da Tasmânia. Local: Zoológico de Hobart – Tasmânia. Data: 1934.  
Fotógrafo: Não Identificado (Copyright ©: 1997/2002 – Comercial De Cicco). ..... 12
- Foto 2: Vista da Janela onde a primeira fotografia (a moradora atual segura uma cópia) foi feita em 1826 por Niépce. Local: Borgonha – França. Data: 1997.  
Fotógrafo: René Burri. .... 24
- Foto 3: O Fotógrafo João Passig com sua esposa e filhos no pátio interno da sua residência. Local: Rua Amador Bueno esquina com Rua Américo Brasiliense – Ribeirão Preto/SP. Data: 1899. Fotógrafo: Não Identificado. .... 55
- Foto 4: Trabalhadores da empresa Banco Construtor de propriedade de Diederichsen & Hibbeln. Local: Ribeirão Preto/SP. Data: 1917. Fotógrafo: Flósculo de Magalhães. .... 92
- Foto 5: Grupo de funcionários da Empresa Diederichsen. Local: Ribeirão Preto/SP. Data: 1927. Fotógrafo: Romildo Cantarelli. .... 124
- Foto 6: Praça XV de Novembro, Teatro Pedro II e Central Hotel. Local: Ribeirão Preto/SP. Data: 1930. Fotógrafo: Rainero Maggiori. .... 170

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>12</b>
<b>2 SOBRE A FOTOGRAFIA .....</b>	<b>24</b>
2.1 A natureza da fotografia .....	25
2.2 As origens da fotografia .....	27
2.3 Fotografia e verdade .....	31
2.4 A parcialidade da fotografia .....	34
2.5 A fotografia como documento social .....	42
2.6 A gramática da fotografia .....	47
2.7 Apontamentos para uma discussão sobre fotografia.....	52
<b>3 A FOTOGRAFIA COMO DOCUMENTO HISTÓRICO E ARQUIVÍSTICO .....</b>	<b>55</b>
3.1 A paisagem da fotografia.....	56
3.2 História e documento fotográfico .....	60
3.3 A arquivística e os arquivos históricos.....	73
3.4 A fotografia como documento arquivístico .....	86
<b>4 O ARQUIVO PÚBLICO E HISTÓRICO DE RIBEIRÃO PRETO: CONTEXTO DA PESQUISA .....</b>	<b>92</b>
4.1 Histórico da formação do arquivo .....	93
4.2 Política de acervo.....	96
4.3 O acervo.....	99
4.4 Tratamento arquivístico.....	112
<b>5 AS FOTOGRAFIAS DO FUNDO JOSÉ PEDRO MIRANDA: O ARRANJO COMO PESQUISA.....</b>	<b>124</b>
5.1 O tratamento documental de fotografias em unidades de informação .....	125
5.2 Considerações e fundamentos para a operação do arranjo de arquivos pessoais.....	136
5.3 Apresentação do Fundo José Pedro Miranda .....	145
5.4 Significados e sentidos dos documentos fotográficos a partir do arranjo do Fundo José Pedro Miranda .....	149
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>170</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>175</b>

## 1 INTRODUÇÃO



Foto 1: Tigre da Tasmânia.

Local: Zoológico de Hobart – Tasmânia.

Data: 1934.

Fotógrafo: não identificado (Copyright ©: 1997/2002 – Comercial De Cicco).



Foto 1: Tigre da Tasmânia.

O encontro com a fotografia acima, ocorrido na década de 1980 quando folheava uma revista, marcou profundamente a minha percepção e interesse pela fotografia, enquanto tecnologia e objeto; desse encontro derivam algumas reflexões que passaram a integrar a minha relação com a fotografia.

A força motriz das incursões que realizo no universo da fotografia, teve o seu início nesse encontro, razão por que passo, a seguir, a explicitar um pouco mais sobre esse encontro.

O primeiro olhar lançado sobre a foto em questão se fixou unicamente na imagem; uma imagem enigmática de um animal meio cachorro meio tigre, quase sobrenatural para os meus olhos leigos e ignorantes daquela imagem; essa foi a minha primeira impressão. Além do animal, percebi a existência de outros elementos presentes na foto, como o chão aparentemente de cimento e parte de uma alvenaria de tijolos ao fundo, mas que em nada contribuíram para a minha compreensão daquela imagem. O que existia era uma curiosidade enorme e um assombro desconcertante a preencher o espaço alinhado entre os meus olhos e a fotografia.

Em busca de alívio para o meu desconforto diante daquela imagem, em seguida meus olhos buscaram ávidos pela legenda; o texto (escrito) representava muito mais que uma tradução ou explicação daquela imagem, apresentava-se como o elemento de ligação ou a interface necessária entre o meu olhar e a fotografia.

Assim, na legenda da foto, um texto breve, dizia algo como: Tigre da Tasmânia, último exemplar vivo da espécie, fotografia de 1934.

O texto explicativo sobre a fotografia saciou em parte a minha curiosidade pois nomeava o animal, até então desconhecido, e o localizava no tempo. Mas se abrandada minha ignorância, o mesmo não ocorria com o meu desconforto, agora agravado pelo conteúdo não somente da fotografia mas também da legenda. Não somente o meu olhar, mas os demais sentidos e intelecto estavam envolvidos numa espécie de desarranjo emocional e cognitivo provocado pela fotografia e a sua legenda.

O próximo passo então foi a realização de uma pesquisa sobre aquela fotografia, o seu conteúdo e sobre o texto que a acompanhava; assim fiquei sabendo um pouco mais sobre o animal em questão, o Tigre ou Lobo da Tasmânia; também conhecido como Tilacino<sup>1</sup>. O animal vivera na Tasmânia, onde foi caçado indiscriminadamente, até ser considerado oficialmente extinto no ano de 1936. Sobre a fotografia propriamente dita nada mais consegui acrescentar aos dados da legenda original, a não ser que a foto foi tirada no zoológico de Hobart; contudo, era possível agora ampliar a construção de possíveis narrativas sobre aquela foto.

A fotografia era um registro não somente de um animal, mas de um último animal, portanto uma solidão enorme parecia emanar daquela imagem; como um

---

<sup>1</sup> A título de curiosidade, uma vez que a fotografia do Tigre da Tasmânia tem neste trabalho um papel meramente ilustrativo, apresento aqui mais algumas informações sobre o animal: seu nome científico é *Thylacinus cynocephalus*, era um marsupial carnívoro com a pelagem áspera de cor marrom-arruivada apresentando listras negras no dorso; media cerca de 1,80 m da cabeça à cauda. Com a colonização da Tasmânia, a partir do século XIX, o animal foi responsabilizado por matar os rebanhos de ovelhas e bovinos dos colonos, o que convenceu as autoridades locais à promoção de campanhas para a matança dos tilacinos entre 1840 e 1909, inclusive oferecendo recompensas em dinheiro; até 1914 mais de 2.000 animais foram mortos e um pequeno número foi recolhido em zoológicos. O animal foi considerado oficialmente extinto quando morreu o último espécime vivo em 7 de setembro de 1936, no zoológico de Hobart na Tasmânia (LOBO-DA-TASMANIA, 1972).



objeto demonstrativo da existência de um ser e da sua própria finitude, a fotografia parecia ter a função de um atestado de óbito antecipado. Ao mesmo tempo documental e simbólica, ressonava a paradoxal presença humana tanto no gesto da captação da imagem ou do registro, como da destruição do animal.

Aquela imagem se apresentava como um ponto de partida, a partir do qual me parecia ser possível a construção de narrativas a partir da própria imagem, a partir da legenda, a partir da pesquisa sobre a foto, a partir dos constructos pessoais de quem olha a fotografia, ou ainda, misturando e alternando uma experiência e uma compreensão visiva, textual e contextual; aquela fotografia se apresentava como um testemunho ao mesmo tempo que uma lembrança que parecia poder se desdobrar de maneira diversa e múltipla.

Desse encontro casual com uma reprodução da fotografia do Tigre da Tasmânia, datada de 1934, emana uma espécie de perplexidade, que acompanha meu olhar frente a qualquer outra fotografia.

Desse modo, algumas inquietações nascidas naquela ocasião integram as discussões sobre a fotografia que venho desenvolvendo ao longo da minha vida profissional, sobremaneira relacionada à organização dos documentos fotográficos do Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto.

Desde 1992 integro o quadro de funcionários, como historiadora, do Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto, instituição criada junto à estrutura administrativa da Secretaria da Cultura da Prefeitura Municipal de Ribeirão Preto. No Arquivo, trabalhei nos projetos de organização do acervo acompanhada por uma equipe técnica composta por arquivistas e historiadores. Posteriormente, em razão de uma série de acontecimentos que desestruturaram o Arquivo, tanto no aspecto administrativo como técnico, desfalcando o quadro de funcionários da figura do

arquivista, tenho trabalhado, juntamente com a equipe de funcionários, em projetos de manutenção do tratamento documental desenvolvido anteriormente, mas também tentando avançar, na medida do possível, no desenvolvimento de novos projetos para o tratamento documental do acervo do Arquivo.

Este acervo organizado tem facilitado a produção de muitos trabalhos científicos; além disso, esta documentação contribui também para o desenvolvimento de trabalhos de pesquisa de professores e alunos do ensino fundamental e médio. Ainda, empresas de comunicação locais (TV, rádios, jornais, etc.) recorrem ao acervo do Arquivo em busca de informação histórica sobre a cidade.

Assim, através da organização e disponibilização do acervo para consulta pública, foi construída uma imagem institucional positiva do Arquivo como prestador de serviços de informação, e esta prestação de serviços de informação, tem sido então o principal elemento da política de acervo desenvolvida pelo Arquivo.

Para responder à demanda por informações, destinadas sobretudo à produção de trabalhos acadêmicos, além da confecção de instrumentos de pesquisa, o Arquivo empreendeu uma política de recolhimento de documentos de origem privada, com destaque para os arquivos de famílias e pessoais. Assim, o acervo de José Pedro Miranda, historiador e pesquisador da história de Ribeirão Preto falecido em 1999, foi incorporado ao Arquivo no ano de 2001.

O recolhimento do acervo de José Pedro Miranda trouxe para o Arquivo enormes desafios, tanto pelo volume de documentos apresentados, uma vez que se configura como o mais numeroso dos fundos privados, com cerca de vinte mil documentos; como também, no que se refere à complexidade de problemas para a organização desse conjunto documental, pois se caracteriza como o mais

heterogêneo, no que se refere a gêneros<sup>2</sup> de documentos, no universo do acervo do Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto.

A identificação inicial da massa documental do Fundo José Pedro Miranda revelou um aspecto surpreendente: a presença de um número significativo de fotografias. Integram este fundo um total de quinze mil oitocentas e sessenta e seis (15.866) imagens, entre ampliações em papel - avulsas (preto & branco e colorido); ampliações em papel coladas em álbuns e fichas; negativos; diapositivos; e cartões postais. Desse montante, as fotografias (ampliações em papel) totalizam o número de nove mil novecentos e sessenta (9.960) ampliações, que datam do período entre os anos de 1892 e 1980. Quanto à caracterização dos conjuntos de fotografias, detectou-se que os mesmos não foram produzidos por José Pedro Miranda, mas sim reunidos ao longo da sua vida através de um processo de seleção e acumulação.

Os desafios impostos pelos conjuntos de documentos fotográficos que integram o Fundo José Pedro Miranda, relacionados ao tratamento documental desses documentos, bem como à criação de formas de acesso a estes documentos de modo a atender um amplo leque de consultas; e ainda, mediante o meu interesse anterior pela fotografia, motivaram a elaboração de um projeto de pesquisa para pleitear ingresso no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação.

A oportunidade que me foi oferecida para ingresso no programa, bem como o oferecimento por parte do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da UNESP, campus de Marília, de uma estrutura de qualidade para o desenvolvimento de pesquisa, de reflexão e produção de conhecimento, foram fundamentais para a consecução da presente pesquisa. Assim, através da

---

<sup>2</sup> Segundo Camargo e Bellotto (1996, p. 41) gênero documental significa “[...] configuração que assume um documento de acordo com o sistema de signos utilizado na comunicação do seu conteúdo.”; como por exemplo destacamos documentação iconográfica, documentação textual, documentação fonográfica, etc.

freqüência às disciplinas e cursos oferecidos, e principalmente, a partir do trabalho de orientação, presente em todas as etapas da pesquisa, foi possível o delineamento e desenvolvimento do presente estudo.

A problemática que envolve a organização de documentos fotográficos, recolhidos junto às instituições de custódia, tem sido alvo de inúmeras discussões e, desencadeado, uma série de propostas de organização. No âmbito do Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto, algumas tentativas na aplicação de modelos de organização do acervo de fotografias de José Pedro Miranda obtiveram resultados frustrantes, principalmente no que concerne a recuperação do conteúdo informacional das fotografias diante da estrutura organizativa proposta pela arquivística.

A elaboração de um sistema organizacional de documentos fotográficos, segundo os princípios apresentados pela arquivística, implica no tratamento documental que tem como elementos instrumentais o arranjo e a descrição. No caso do acervo de fotografias de José Pedro Miranda, segundo a lógica da organicidade e da proveniência proposta pela arquivística, a elaboração do arranjo apresenta-se como uma construção de sentidos e significados que tem na personalidade de José Pedro Miranda o principal elemento de influência; o arranjo imprime uma inteligibilidade exclusiva e tributária à obra de José Pedro Miranda. Por esse motivo, no momento do arranjo, o conteúdo das imagens fotográficas, os autores–fotógrafos, os assuntos ou temas retratados, ou seja, os conteúdos informativos das fotografias configuram-se como elementos secundários.

A dificuldade apresentada pela proposta organizacional da arquivística, para trazer à superfície o conteúdo informativo de fotografias, no âmbito da própria estrutura organizacional, o que no caso dos arquivos históricos significa a execução

do tratamento documental através das operações de arranjo e descrição, suscita a necessidade de fomentar uma discussão crítica sobre os princípios teóricos que sustentam a metodologia para o tratamento documental das fotografias, configuradas como documentos fotográficos, sob a custódia dos arquivos.

Identificada a necessidade de um espaço de interlocução entre as práticas de tratamento documental, a possibilidade de inserção da arquivística no campo de conhecimento constituído como Ciência da Informação, nos permite a visualização de um deslocamento e intercâmbio entre os princípios teórico-metodológicos aplicados nas unidades de informação, representadas pelos arquivos, bibliotecas e museus, para a consecução da organização de documentos fotográficos.

O descolamento a que nos referimos pressupõe mobilidade, e não necessariamente a perda de autonomia das três disciplinas na atuação e desenvolvimento de estruturas organizacionais. Todavia, a Ciência da Informação, apesar de tributária destas disciplinas, traz no seu bojo uma profunda crítica no que concerne aos fundamentos teóricos que vem sustentando a metodologia organizacional da arquivística.

Silva et al (1999) dissertam que no século XIX a História, através do positivismo e historicismo, contribuiu para a consolidação da noção de organicidade estruturada através da proveniência; influenciou ainda, através do método histórico, o princípio de respeito ao ordenamento original, noções estas basilares da arquivística para a organização documental. A partir de meados do século XX, a consolidação da Nova História instaurou um posicionamento crítico quanto a tradicional distinção entre documento e monumento, influenciando ainda a integração de novos suportes informacionais aos arquivos, uma vez que a construção de narrativas históricas deixou de se pautar somente nos documentos

escritos. A explosão documental e o rápido desenvolvimento das novas tecnologias de informação, desencadeadas nos últimos trinta anos do século XX, propiciou o surgimento da Ciência da Informação (SILVA et al, 1999).

Configurada como um campo de conhecimento interdisciplinar e transdisciplinar, a Ciência da Informação pode orquestrar os deslocamentos, as passagens e migrações entre os princípios teóricos e pressupostos práticos das tradicionais estruturas de informação apregoadas pela arquivística, pela biblioteconomia e pela museologia, com a finalidade de inventar e construir estruturas organizacionais complexas para administrar e difundir a informação.

No âmbito do Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação da Unesp-Marília, acreditamos que o presente trabalho se configura em uma discussão cuja a plataforma congrega questões tecnológicas, afeitas às fotografias e, questões relativas à organização de fotografias, portanto, provoca um cruzamento das duas linhas de pesquisa oferecidas no programa: “Informação e Tecnologia” e “Organização da Informação”, o que de certa forma contribui para validar a área de concentração, denominada de “Informação, Tecnologia e Conhecimento”.

O presente estudo tem como objetivo propiciar uma discussão da arquivística, contemplada através da fotografia, segundo os contornos teóricos que sustentam o tratamento organizativo de documentos fotográficos. Tem ainda como objetivo elucidar, através do Fundo José Pedro Miranda, os problemas advindos das tensões entre a noção de documento fotográfico e os conteúdos informacionais das fotografias, no momento do arranjo das fotografias.

A presente pesquisa se sustenta na revisão de bibliografia e na discussão e análise dos documentos fotográficos do Fundo José Pedro Miranda.

Para o desenvolvimento do texto da dissertação, dada a presença de inúmeros termos técnicos que permeiam a atuação das unidades de informações representadas pelos arquivos, bibliotecas e museus no tratamento técnico de documentos, optamos pela utilização do trabalho de terminologia elaborado por Camargo e Bellotto (1996). Assim, no transcorrer do texto, cada termo técnico utilizado estará acompanhado de uma remissão em forma de nota de rodapé, com a definição terminológica segundo Camargo e Bellotto (1996).

Para o desenvolvimento das discussões propostas, a dissertação está estruturada nos seguintes capítulos.

A partir da percepção sobre a necessidade de inicialmente tentar estabelecer um patamar mínimo de compreensão sobre a fotografia, enquanto objeto, processo tecnológico e como um fenômeno social, elaboramos no capítulo 2 “Sobre a Fotografia” uma revisão bibliográfica de alguns estudos sobre a fotografia que enfocam principalmente as origens e contexto de surgimento do invento no século XIX; a natureza e atributos da fotografia; questões relacionadas à credibilidade e imparcialidade da fotografia; e algumas discussões sobre a fotografia como documento social. Essa discussão inicial tem a intenção de detectar algumas características da fotografia e as múltiplas implicações a ela aderidas; estas questões relacionadas à natureza e atributos da fotografia, ao nosso ver, devem estar presentes no processo de análise da fotografia enquanto documento histórico.

No capítulo seguinte, “A fotografia como documento histórico e arquivístico”, procuramos discorrer sobre a inserção da fotografia ao elenco de documentos históricos recolhidos junto às instituições arquivísticas. Ainda neste capítulo realizamos a revisão de literatura sobre a formação dos arquivos e sobre o tratamento técnico de documentos segundo os princípios teóricos da arquivística,

relacionando estes princípios ao tratamento documental das fotografias. Apresentamos também uma discussão inicial sobre o tratamento documental em arquivos históricos, em particular sobre a operação do arranjo e descrição, segundo revisão bibliográfica.

No capítulo 4 “O Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto: contexto da pesquisa” nos detemos na explanação sobre o histórico de formação do Arquivo e seu acervo; sobre a composição do acervo e o tratamento técnico aplicado a estes documentos, com destaque para a operação do arranjo. Neste capítulo aprofundamos as discussões sobre o arranjo e os métodos de arranjo estrutural e funcional, mediante revisão de literatura.

No capítulo 5 “As fotografias do fundo José Pedro Miranda: o arranjo como pesquisa” realizamos a revisão da literatura sobre o tratamento documental de fotografias em unidades de informação, representadas pelos arquivos, bibliotecas e museus, destacando alguns elementos de tensão entre a noção de documento fotográfico e o conteúdo informacional das fotografias, advindos da própria aplicação metodológica do tratamento documental, ou seja, elaboração do arranjo e descrição; apresentamos também uma revisão bibliográfica sobre alguns fundamentos para a operação do arranjo em arquivos pessoais. Em seguida, apresentamos o Fundo José Pedro Miranda e o quadro de arranjo provisório. Ainda neste capítulo, segundo a revisão de bibliografia sobre o arranjo e catalogação de documentos fotográficos de arquivos pessoais, elaboramos algumas considerações a respeito da descrição dos documentos fotográficos e, finalmente, dissertamos sobre os sentidos e significados dos documentos fotográficos do Fundo José Pedro Miranda, a partir da inteligibilidade desses documentos emanada do arranjo.



Apresentamos no capítulo 6 “Considerações Finais”, uma análise das discussões promovidas na presente pesquisa.

## 2 SOBRE A FOTOGRAFIA

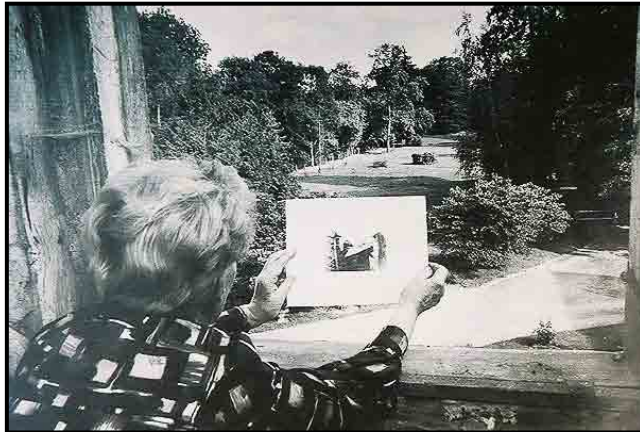


Foto 2: Vista da janela onde a primeira fotografia (a moradora atual segura uma cópia) foi feita em 1826 por Niépce.

Local: Borgonha – França.

Data: 1997.

Fotógrafo: René Burri.

## 2.1 A natureza da fotografia

O que é fotografia? Responder a essa pergunta é uma tarefa ampla, profunda e talvez impossível. Nenhuma resposta poderia satisfazer a explicação de uma tecnologia – prática – fenômeno, que não tem deixado de fascinar a história desde o seu aparecimento. Numerosos autores trataram de explicar (não de responder) essa pergunta. Entre eles, alguns se destacaram pelo fato de sua profundidade, embasamento, sensibilidade e sagacidade, no momento de pensar a fotografia.

Desse modo, diante de uma vasta produção bibliográfica e da amplitude das discussões que a fotografia encerra, o referencial teórico utilizado no presente estudo baseia-se fundamentalmente no trabalho de quatro autores<sup>3</sup>: Walter Benjamin (1992), Susan Sontag (1981), Gisèle Freund (1976) e Roland Barthes (1984). Cabe salientar nesse momento que as discussões não abrangem a fotografia digital, em virtude dessa tecnologia não estar presente no conjunto de fotografias que constituem o objeto da análise proposta no presente estudo.

A escolha dos autores citados deu-se em razão de que as reflexões por eles propostas atentem, ao nosso ver, alguns dos aspectos consagrados como essenciais na abordagem da fotografia, quando se propõe a sua utilização enquanto documento histórico. Assim, evidenciamos algumas das proposições dos autores que contribuíssem para a discussão de como desvelar aquilo que reside impresso e estático na superfície da fotografia, reconhecendo o que está presente na imagem fotográfica como algo capturado por uma máquina, através do domínio dos

---

<sup>3</sup> As explicações sobre as obras dos autores citados estão apresentadas em separado no decorrer do presente capítulo, todavia, ao final apresentamos algumas reflexões articulando e contrapondo as discussões propostas pelos autores.

processos fotomecânicos e químicos, mas levando-se ao mesmo tempo em conta que essa presença é resultado de uma possível escolha daquele que opera e decide - o fotógrafo, o qual inevitavelmente encontra-se inserido em um determinado contexto histórico.

Em decorrência da constatação de uma dupla presença, objetiva e subjetiva, que a imagem fotográfica compartilha, procuramos discorrer sobre quais as considerações necessárias para a identificação e compreensão das múltiplas informações que residem numa fotografia; como identificar e dosar os níveis de existência de uma realidade que quando fotografada se caracteriza por uma concretude ao mesmo tempo que uma emanção desta realidade, como se a fotografia revelasse aos olhos o objeto e os seus vestígios, como uma presença real ao mesmo tempo que um fantasma desta presença.

O estudo da fotografia, sob esse ponto de vista, demanda atender a múltiplas implicações aderidas a este fenômeno que se caracteriza por uma natureza mecânico-química, aparentemente autônoma da máquina fotográfica, ou seja, um invento, um processo de inovações técnicas mas sempre em consonância com as questões relativas a sua contextualização, o que vale dizer, sob uma perspectiva histórica.

Antes porém de iniciarmos o aprofundamento das discussões teóricas, apresentamos algumas considerações relativas à invenção da fotografia, as quais acreditamos oportunas para o desenvolvimento do presente estudo, sem todavia termos a pretensão de aprofundamento quanto às questões essencialmente técnicas do invento. Procuramos apenas salientar alguns aspectos no sentido de situar a nossa compreensão sobre o processo de desenvolvimento da fotografia bem como do contexto histórico no qual se insere.

## 2.2 *As origens da fotografia*

As questões relativas à invenção do processo fotográfico, que abrange desde a tomada de uma cena por meio de um aparato mecânico, os procedimentos de manipulação para a revelação do negativo até a elaboração da ampliação da imagem e sua fixação no papel, se apresentam como múltiplas, se consideradas as diversas técnicas que surgiram ao longo do tempo para a realização desse processo.

As bases da fotografia representam uma acumulação de conquistas técnicas e científicas que datam de centenas de anos; estas bases constituem essencialmente no processo de fixação das imagens projetadas na câmara escura (NOGUEIRA, 1958).

Os princípios que regem a câmara escura foram descritos por Aristóteles na obra intitulada “Problemas”, cerca de 2300 a. C. ;posteriormente, outros pensadores, como por exemplo, Roger Bacon na obra “Sobre a Multiplicidade das Espécies” no ano de 1267, também se dedicaram à descrição dos princípios da câmara escura, ou seja, como os raios solares ao atravessarem um pequeno orifício formavam uma imagem invertida da superfície oposta a esse orifício (NOGUEIRA, 1958).

No ano de 1290, Guilherme de Saint-Cloud relatou a utilização da câmara escura para a observação de eclipses do sol; de um mero dado de observação a câmara escura passou a ter uma aplicação prática e transformou-se em um instrumento de domínio humano em prol do conhecimento. No final do século XV Leonardo da Vinci elaborou uma descrição pormenorizada da câmara escura e no século XVI Cardano aplicou uma lente plano-convexa no orifício da câmara escura,

para correção da desfocagem provocada pelo alargamento do orifício (NOGUEIRA, 1958).

Em 1679 Robert Hooke construiu as primeiras câmaras portáteis, e, simultaneamente, na Suíça, Pierre Louis Guinand passou a aperfeiçoar os vidros óticos. Paralelamente, os conhecimentos da química sobre o escurecimento dos sais de prata quando expostos à luz, descritos desde o século XIII por Alberto o Grande e o alquimista árabe Gebel, a partir do século XVI evoluem rapidamente. O cloreto de prata, denominado com o nome cabalístico de *Lua Córnea*, passou a ser alvo de várias pesquisas que tinham o objetivo de fixar a imagem obtida através da sensibilização dos sais de prata, como por exemplo os estudos empreendidos por Johann Heinrich Schulze na Alemanha, em 1727, e as pesquisas de Thomas Wedgwood e Humphry Davy na Inglaterra, nos primeiros anos do século XVIII (NOGUEIRA, 1958).

As bases de todas as tecnologias fotográficas se ramificaram a partir dos estudos óticos e instalação de lentes na câmara escura durante os séculos XVI e XVII e, através dos estudos no campo da fotoquímica nos séculos XVIII e XIX, que tinham como objetivo fixar a imagem da câmara escura (KOSSOY, 1980). Esse emaranhado de saberes e fazeres propiciou o invento da fotografia, que se deu de forma múltipla, se considerados os diferentes processos pesquisados para obtenção de uma imagem estável e fixação desta imagem a um suporte e, de maneira simultânea e complementar, se considerados os estudos desenvolvidos e os resultados obtidos por Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833), Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), William Henry Fox Talbot (1800-1877), Hippolyte Bayard

(1801-1887) e Antoine Hercules Romuald Florence (1804-1879), na França, Inglaterra e no Brasil<sup>4</sup>.

Segundo Freund (1976), o ano de 1839 é considerado como a data oficial da invenção da fotografia, quando no dia 15 de junho, o Governo Francês adquiriu o processo inventado por Louis Daguerre e colocou a patente do invento em domínio público; mas se considerarmos as múltiplas questões que o desenvolvimento da fotografia abarca, podemos ainda considerar o ano de 1826 como a data da sua invenção, pois foi neste ano que Joseph Niépce conseguiu obter a primeira imagem fixa.

Seja qual for a data escolhida para marcar o início do invento, a natureza da fotografia configura-se como um paradoxo no contexto da sua invenção. Em meio ao desenvolvimento tecnológico do século XIX, na chamada Era Industrial, quando inúmeras pesquisas concorriam para a fabricação de inventos mecânicos utilizados principalmente como instrumentos de reconhecimento e domínio do mundo natural, superlativando a fabricação e circulação de produtos, surge a fotografia. Neste contexto em que o tempo da existência passa a ser aquele das máquinas e do consumo, quando imprime-se uma nova ordem de valores e hierarquias sobre aquilo que permanece e que desaparece, a fotografia se consolida como um invento capaz de duplicar o mundo,

[...] no momento em que a paisagem humana passou a experimentar um ritmo de transformação vertiginoso: enquanto um número incontável de manifestações de vida biológica e social está sendo destruído em breve espaço de tempo, surge um invento capaz de registrar aquilo que está desaparecendo. (SONTAG, 1981, p. 15).

---

<sup>4</sup> Segundo Borges (1986) até a década de 1970 o nome de Hercules Florence, francês radicado no Brasil, não aparecia como um dos inventores da fotografia, este reconhecimento se deu somente a partir das pesquisas de Boris Kossoy em 1977, resultando que, nos dias atuais, o nome de Hercules Florence aparece como um inventor isolado da fotografia.

Neste contexto de rápido desenvolvimento técnico, se aceleram as descobertas dos processos técnicos para obtenção de uma imagem fixa em um espaço de tempo cada vez menor. Conforme observa Freund (1976), em 1839 o tempo de exposição ao sol para obtenção de uma imagem era de quinze minutos, um ano depois bastavam treze minutos à sombra, em 1841 reduziu-se este tempo para três minutos e em 1842 para vinte e quatro segundos. Se num primeiro momento o processo fotográfico, desde a exposição até a fixação da imagem sobre um suporte, implicava em grandes dificuldades e demandava uma série de restrições que de certa forma aproximava-a da arte, por conta do chamado mistério da criação, o processo de industrialização da fotografia tornou possível a sua execução de maneira rápida e extensa. O desenvolvimento tecnológico possibilitou a sua crescente difusão e absorção pela sociedade. Assim, como exemplo deste crescimento, Freund (1976) cita que no ano de 1850 existiam nos Estados Unidos da América cerca de dois mil daguerreotipistas (fotógrafos) e no ano de 1853 foram elaboradas aproximadamente três milhões de fotografias.

Como um produto do século das máquinas, a compreensão da fotografia e do seu desenvolvimento deve estar necessariamente inserida na compreensão do processo de industrialização ocorrido no século XIX, quando,

[...] a sociedade industrial apresenta-se para a história como um processo múltiplo, dinâmico, abrangente, difícil de ser analisado na sua totalidade. A inovação tecnológica forma parte desse processo, sendo ao mesmo tempo sua causa e consequência. A produção de objetos em série da indústria cresce em consonância com o incremento da tecnologia. Paralelamente, quanto maior o desenvolvimento tecnológico, maior a sofisticação da sua produção: ela pressupõe um saber específico. Ao mesmo tempo, novas descobertas possibilitam novas reflexões e novas práticas. (MURGUÍA, 2003, p. 1).

Inserida num tempo em que se inauguram as transformações e substituições ininterruptas, a fotografia tem a atribuição de congelar a existência num determinado



espaço e fração de tempo. Instaura uma certa tranqüilidade e ameniza uma possível dor ou remorso, pois realiza o inventário crível e antecipado daquilo que este mesmo tempo está prestes a consumir. Em meio às máquinas, ao ritmo dos relógios e apito das fábricas, à velocidade que atordoia os corpos que se deslocam nas poltronas dos trens, numa amplitude até então nunca vista ou experimentada de compassos de tempos e espaços, é possível segurar algo nas mãos - a fotografia como um objeto - que de certa forma assegura a posse daquilo que se esvaece inexoravelmente.

Aquilo que Fox Talbot denominou de “[...] o lápis da natureza.” (apud SONTAG, 1981, p. 153) pode, a partir da industrialização das suas técnicas, fixar firmemente no papel uma realidade que não pode mais ser transformada porque totalmente possuída. A fotografia passa a executar um inventário contínuo em substituição a uma existência fragilizada porque sempre prestes a ser substituída.

### 2.3 *Fotografia e verdade*

O fascínio proporcionado pela primeira natureza reconhecida da fotografia, a de proporcionar a reprodução fiel e imparcial da realidade, lhe confere o seu primeiro atributo – a credibilidade. Mas em que medida podemos atribuir à fotografia o *status* de reprodução fiel da realidade sensível com plena dose de imparcialidade e, portanto, crível quanto aos resultados obtidos?

Este primeiro atributo da fotografia, o da credibilidade, nos remete ao aprofundamento das questões inicialmente levantadas. Apresentamos então, a

seguir, as discussões sobre a natureza da fotografia a partir da ótica dos quatro autores citados no início do presente capítulo.

No ano de 1931, Walter Benjamin (1992), num trabalho pioneiro sobre a fotografia, reproduz parte de um texto publicado no jornal “Leipziger Anzeiger”, contemporâneo ao anúncio do Governo Francês sobre a invenção da fotografia, que afirmava ser impossível a fixação de uma imagem efêmera através de uma máquina humana e que o próprio desejo de isso se realizar seria uma blasfêmia.

A credibilidade de que a fotografia oferecia uma realidade duplicada, intrigava e fazia temer as pessoas que imaginavam ter suas almas roubadas pela máquina e depois aprisionadas num suporte de metal ou papel.

O medo e a desconfiança sobre como um instrumento mecânico poderia propiciar a recriação da natureza resultou numa atitude de interesse receoso dos primeiros espectadores da fotografia quanto à natureza desta realidade recriada, tal sua semelhança com o mundo concreto. Como exemplo dessa desconfiança, Nadar (apud SONTAG, 1981) cita em suas memórias que o escritor francês Honoré de Balzac era um daqueles que tinha um pavor vago de ser fotografado, a explicação para esse temor era que o homem não poderia criar algo de material a partir de uma aparição, ou seja, a partir do nada; Balzac acreditava que os corpos físicos eram formados por camadas de imagens e que cada vez que alguém tinha sua foto tirada, uma dessas camadas espectrais era removida do corpo e transferida para a fotografia.

Benjamin (1992) considera que a credibilidade, quanto à realidade apresentada pela fotografia, foi razão pela qual ela foi apregoada como um invento a ser utilizado para registro do mundo natural, e como um instrumento a serviço da investigação científica nos mais diversos campos.

A vocação utilitária e documental da fotografia levantada por Benjamin (1992), foi empreendida ainda nas primeiras décadas que sucederam a sua invenção; já em 1842 Viollet-le-Duc, encarregado das obras de recuperação de Notre Dame, “[...] encomendou uma série de daguerreotipos<sup>5</sup> da catedral antes de dar início à restauração.” (SONTAG, 1981, p. 75).

O caráter realista da fotografia lhe outorgava o estatuto de registro fiel da realidade providenciando informação fidedigna. Foi essa a razão pela qual a fotografia foi ainda escolhida para exercer um papel controlador nas instituições familiares, policiais e médicas (SONTAG, 1981).

Mas além desse caráter realista, Benjamin (1992) apregoava que na fotografia era possível reconhecer também certo grau de recriação ou interpretação de uma existência; previa que na imagem capturada pela máquina residia algo que cintilava, o acaso, “[...] com o qual a realidade ateou o caráter da imagem [...]” (BENJAMIN, 1992, v. 1, p. 118). Segundo sua análise, este acaso era de uma natureza impregnada por um inconsciente talhado por algo misterioso que existia além de uma presença visível. Constatou que a fotografia era um lugar onde os contrastes se tocavam, pois era onde a mais precisa técnica conferia ao resultado um valor mágico.

A partir das reflexões de Benjamin (1992), podemos inferir que a idéia de magia de que a fotografia nos fala difere da concepção divina ou genial atribuída à pintura romântica, na qual as imagens da realidade são recriadas pelo pintor que

---

<sup>5</sup> Denomina-se de daguerreotipia o processo inventado por Daguerre que consistia em obter uma imagem através de placas prateadas iodadas impressionadas na câmara escura e depois submetidas à ação de vapores de mercúrio. As peças denominadas de daguerreotipos eram únicas. O processo da fotografia sobre papel e o processo negativo-positivo, chamado inicialmente de colotipia, foi patenteado em 1841 por Fox Talbot, este processo, denominado posteriormente de talbotipia, permitia a produção ilimitada de positivos e suplantou aos poucos a daguerreotipia; a partir do processo inventado por Talbot é que derivaram os modernos processos da fotografia (KOSSOY, 1980).

pode ainda dar concretude a uma realidade imaginada, que existe somente após o seu gesto criativo. Na fotografia, a realidade antecede ao gesto do fotógrafo. A fotografia é um produto de um processo físico-químico, através do qual as imagens são aprisionadas num determinado instante e depois fixadas sobre uma superfície de maneira estável. A fotografia valida a existência material daquilo que foi fotografado, mas é também um lugar onde habitam igualmente os vestígios de uma interferência, de uma escolha, mesmo que não proposital, atesta uma possível distorção.

#### *2.4 A parcialidade da fotografia*

Algumas das reflexões sobre a natureza dual da fotografia, elaboradas por Benjamin (1992) na década de 1930, foram recuperadas e deram início a uma série de estudos, principalmente a partir dos anos 1970 e 1980, que procuravam, se não desbancar, pelo menos questionar de forma sistemática a suposição da fotografia enquanto registro objetivo e fiel da realidade<sup>6</sup>. Sob uma perspectiva histórica e tratando a fotografia não somente através dos seus aspectos técnicos, mas como uma relação entre técnica e cultura, derivando a sua afirmação como produto de um trabalho humano e portanto passível de interferência das mãos, dos olhos do fotógrafo e de seu tempo.

É neste contexto de discussão que se consolida um segundo atributo da fotografia, a parcialidade. Este atributo é proporcionado pela sua natureza

---

<sup>6</sup> Destacaremos aqui os trabalhos de Susan Sontag (1981), Gisele Freund (1976) e Roland Barthes (1984).

referencial. A partir dessa segunda natureza revelada da fotografia, passamos agora ao aprofundamento das discussões propostas por Susan Sontag (1981), Gisèle Freund (1976) e Roland Barthes (1984).

Susan Sontag (1981) elaborou, na década de 1970, alguns estudos investigativos sobre a fotografia, numa série de seis ensaios. O seu trabalho nos revela alguns dos elementos essenciais para a compreensão da fotografia, pois discute essencialmente sobre a matéria que compõe a realidade por ela revelada. Sontag (1981) trabalha a idéia de que a fotografia não reproduz simplesmente o real, ela é sim algo capaz de representar a realidade objetiva e, por isso, configura-se como um transmissor privilegiado de informações.

A autora salienta que uma das maiores, e talvez a mais profunda, característica do fenômeno fotográfico foi que, através dele, houve uma redefinição sobre a percepção da realidade. Simultaneamente, houve uma alteração sobre a concepção da realidade. A dupla capacidade da câmara fotográfica de tornar subjetiva e objetiva a realidade é, ao mesmo tempo, um produto e um resultado das necessidades e afirmações que alicerçam os contrafortes da moderna sociedade capitalista.

Sontag (1981) afirma que o caráter realista da fotografia lhe confere o estatuto de prova, este atributo motivou a sua utilização, logo nos primeiros trinta anos da sua existência, pela polícia da cidade de Paris para identificação criminal de suspeitos, “[...] na perseguição que levou a cabo contra os comunas, em junho de 1871 [...]” (SONTAG, 1981, p. 5).

Ainda como uma forma de registro da realidade sensível, a fotografia tem uma característica comprobatória, pois constitui-se em prova inquestionável de acontecimento de um determinado evento ou da existência de determinada pessoa

ou coisa; mesmo que de maneira distorcida, a fotografia atesta de maneira inequívoca a existência de algo.

A partir dos posicionamentos iniciais de Sontag (1981) sobre a natureza da realidade revelada pela fotografia, podemos caracterizá-la como um resultado obtido através de um engenho mecânico – a máquina fotográfica, e de um processo químico pré-definido – a imagem fixa sobre um suporte. Estes seriam os atributos que lhe teriam concedido o *status* definitivo de isenção e imparcialidade frente à realidade sensível. Mas se existe uma distorção da realidade apresentada pela fotografia, como podemos afirmar ou dosar os níveis desta distorção?

Sontag (1981) adverte que “[...] apesar do pressuposto de veracidade que confere autoridade à fotografia, despertando-nos interesse e sedução, a obra que a fotografia realiza não constitui exceção genérica ao comércio, muitas vezes sombrio, entre arte e verdade [...]” (SONTAG, 1981, p. 6). A fotografia apresenta então uma visão da realidade. Esta visão constitui-se numa interpretação do mundo, interpretação esta obtida através de uma máquina, mas que nem por isso lhe confere isenção ou imparcialidade alguma, pois “[...] ainda que se preocupe a fundo em espelhar a realidade, o fotógrafo se vê perseguido por tácitas imposições de gosto e consciência.” (SONTAG, 1981, p. 6).

Sobre a ambigüidade não resolvida da natureza objetiva-subjetiva da fotografia, Sontag (1981) destaca ainda que as afirmações iniciais sobre os atributos da fotografia, contemporâneas às primeiras décadas do seu surgimento, diziam respeito a sua qualidade de copiadora fiel do mundo, como se a própria máquina fosse quem visse o mundo ou fosse o sujeito da ação. O fotógrafo não deveria interferir, apenas observar algo que seria realizado pela câmara fotográfica. Todavia a autora salienta que,

[...] como as pessoas logo descobriram que ninguém tira a mesma fotografia da mesma coisa, a suposição de que a câmara fornecia uma imagem impessoal e objetiva deu lugar à realidade de que a fotografia é uma prova não só do que está ao nosso redor, mas também do que o indivíduo vê [...]. (SONTAG, 1981, p. 86).

Sontag (1981) conclui que a fotografia não se evidencia somente como registro, mas também como avaliação do mundo.

Aprofundando a discussão sobre a relação fotógrafo-máquina, Sontag (1981) observa que o ato de fotografar formaliza uma experiência entre o fotógrafo e o objeto a ser fotografado. Tirar uma fotografia não é um mero encontro entre o evento e o fotógrafo, é um acontecimento com direito a invadir ou ignorar e, por conseguinte, uma relação onde se experimenta a parcialidade. Ainda que o fotógrafo se posicione de maneira isenta a qualquer situação ou objeto a ser fotografado, o ato de fotografar torna o fotógrafo uma pessoa ativa, “[...] mesmo que incompatível com a intervenção, num sentido físico, a utilização da câmara ainda é uma forma de participar.” (SONTAG, 1981, p. 12).

Ainda sobre como se dá a relação da fotografia com a realidade, Sontag (1981) indica que a fotografia fornece uma visão do mundo revelada através de uma máquina, por conseguinte, o realismo da fotografia pode ser definido somente como algo que percebemos a respeito da realidade através de uma mediação tecnológica. Conforme observa Sontag (1981), nessa realidade percebida através da mediação tecnológica coexistem dois ideais: o assalto à realidade e a submissão à realidade; a fotografia como o paradigma de uma ligação ambígua, ambivalente e constantemente relacionada aos recursos tecnológicos do processo fotográfico e ao gosto ou intenção do fotógrafo. Assim, a câmara fotográfica torna-se um instrumento de visão a partir do qual se reelaboram a realidade e a própria visão.

As incursões de Sontag (1981) no território ambíguo da fotografia, sobre a presença ambivalente daquilo que ela nos revela, sobre como a fotografia oferece

novas possibilidades de visão, nos leva a crer que a visão do mundo proporcionada pela fotografia, a partir do século XIX, tornou real, porque tornou visto, o universo microscópico, particularidades culturais das sociedades orientais e do novo mundo; no século XX, surpreendeu novamente e sucessivamente os olhos com a visão *close-up* da anatomia humana, do mundo vegetal e animal, por ângulos, velocidades, intensidade e detalhamento jamais imaginados. Mas o surpreendente da fotografia não se restringe apenas àquilo que ela revela como novo, como surpresa porque impossível de ser observado somente pelos olhos da fisiologia humana. A originalidade da fotografia reside principalmente no fato de que, quando se elabora uma visão do mundo através da fotografia, o ato dessa visão configura-se como uma revisão, porque mediada por uma tecnologia mecânica. Assim, ao rever os mundos, sejam eles já conhecidos ou não, seja a própria realidade cotidiana, os rostos de familiares ou uma paisagem urbana, a fotografia reinventa a realidade porque revela a visão fotográfica desta realidade. A visão fotográfica passa então a substituir a visão fisiológica do mundo.

Ainda sobre a questão da visão fotográfica do mundo, Sontag (1981) afirma que a fotografia imprimiu um novo código da visão, ao executar o enquadramento, o recorte, ao focar determinada imagem do mundo, tornou fragmentada a forma com que compreendemos a realidade. Ao transformar estes fragmentos em objetos, estes objetos foram destinados a serem possuídos e colecionados, portanto a natureza da fotografia é uma natureza de domínio ao mesmo tempo que elegíaca. A autora argumenta ainda que o fenômeno fotográfico transformou a percepção do tempo, pois ao cristalizar determinada existência num determinado instante, a fotografia testemunha a dissolução inexorável do tempo. Assim, tomada uma fração precisa do tempo, tornando-o um objeto, este pode ser guardado e acumulado para



ser visto novamente. Ainda segundo Sontag (1981), “[...] tomar uma fotografia é como participar da mortalidade, vulnerabilidade e mutabilidade de uma pessoa (ou objeto).” (SONTAG, 1981, p. 15). Mas paradoxalmente, adverte Sontag (1981), a fotografia confere imortalidade ao acontecido.

Outra importante questão abordada por Sontag (1981) é sobre que tipo de conhecimento a fotografia proporciona. Segundo a autora são múltiplas as significações possíveis ao observar uma foto, como se tivéssemos que a todo momento indagar: “Ali está a superfície. Agora pense, ou melhor, sinta, intua – no que possa estar do outro lado da imagem.” (SONTAG, 1981, p. 22). A fotografia é incapaz de explicar por si só a realidade, mas apresenta um eterno convite à dedução, à especulação e à fantasia. A fotografia preenche alguns vazios no retrato mental que temos do presente e do passado, mas como todo funcionamento acontece no tempo e no tempo precisa ser explicado, é impossível compreender através da fotografia. Sempre, da mesma forma que tirar uma foto é uma forma de apropriação aparente do mundo, o conhecimento fotográfico do mundo também é aparente.

Segundo Sontag (1981), este conhecimento aparente do mundo nos foi proporcionado pelas sociedades industriais; a necessidade de comprovar a realidade e ampliar a nossa experiência através da fotografia se apresenta como um consumismo estético, “[...] ao dotar este nosso mundo, já tão congestionado, de uma duplicata do mundo das imagens, a fotografia nos faz crer ser este mundo mais acessível do que na verdade o é.” (SONTAG, 1981, p. 23). A fotografia tornou a todos viciados em imagens e nos fez crer num conhecimento aparente do mundo.

Em aprofundamento sobre a questão do conhecimento que a fotografia proporciona, Sontag (1981) aponta que para ser compreendido o significado e o

conhecimento proporcionado pela fotografia, há de se levar em conta ainda que como a foto é um fragmento, o seu peso moral, emocional e cognitivo depende de como e onde ela é inserida, pois a fotografia transforma-se de acordo com o contexto em que é vista e muito do seu significado está no uso. Assim,

[...] a presença e proliferação da fotografia contribuem para uma erosão da própria noção de significado, para o esfacelamento da verdade em várias verdades relativas que a moderna consciência liberal toma como certas. (SONTAG, 1981, p. 102).

Sontag (1981) demonstra que, apesar da fotografia ter dado um enorme impulso às pretensões cognitivas da visão, ampliando os domínios do visível através da tecnologia (close-up, microfotografia, macrofotografia, etc.), o ato de fotografar pode ser interpretado de duas maneiras: como uma forma de conhecimento lúcido e preciso, afeito a uma inteligência ou como pré-intelectual e intuitivo.

Sobre o posicionamento dos fotógrafos em relação às suas inserções ou não no universo por eles explorado através da fotografia, Sontag (1981) disserta que alguns fotógrafos da velha geração (até a primeira metade do século XX), descreviam a fotografia como um esforço heróico de atenção, a qual deveria ser realizada com disciplina ascética e com uma receptividade mística do mundo, em relação a este mundo o fotógrafo deveria manter uma posição incógnita. Neste sentido, o pensar era visto como algo que poderia obscurecer a transparência da consciência do fotógrafo e que infringiria a autonomia daquilo a ser fotografado. Fotógrafos de uma geração posterior levantaram novas discussões sobre o fazer fotográfico, colocando a fotografia como um conhecimento, sucedendo a fotografia pela fotografia. Estes defenderam a fotografia como oportunidade maior de expressão individual, o ato de fotografar foi posto como a expressão de um temperamento e, secundariamente, a expressão de uma máquina. A fotografia, era vista por estes fotógrafos como uma manifestação aguda do eu individualizado. A

autora adverte que ambas as formas do fazer fotográfico, tanto a defesa da foto como uma forma superior da expressão individual, ou como uma forma de colocar o eu a serviço da realidade, supõem a fotografia como um sistema capaz de fornecer descobertas e mostrar a realidade de uma maneira nunca vista antes. Todavia, ambas as posições sugerem uma relação tênue com o conhecimento.

Finalmente, destacamos o aspecto da democratização proporcionado pela fotografia, observado por Sontag (1981). Segundo ela, a fotografia propiciou a democratização de todas as experiências através da tradução em imagens destas experiências, pois “[...] desde o início, a fotografia significou a apreensão do maior número possível de temas [...]” (SONTAG, 1981, p. 7-8). A industrialização da tecnologia da câmara fotográfica possibilitou a realização de um amplo e heterogêneo inventário do mundo.

As reflexões propostas por Sontag (1981) indicam que uma complexidade de fatores se apresentam como fundamentais para a compreensão da fotografia. A partir do que ela denomina de visão fotográfica, os atributos de credibilidade e imparcialidade apregoados até então como inerentes à fotografia, passam a habitar de forma ambígua e paradoxal cada imagem proporcionada pela fotografia. Ao fragmentar a realidade, a fotografia desencadeia uma visão fragmentada desta realidade, a câmara fotográfica, por natureza, atomiza a realidade. Como um resultado de uma visão parcial e como produto de uma visão mediada por uma máquina, para a compreensão daquilo que a fotografia revela ou proporciona, talvez se faça necessária a aceitação da sua natureza dual, em outras palavras, aceitação da sua inerente ambigüidade, sem a qual parece ser impossível realizar qualquer tipo de análise sobre a natureza e atributos de uma imagem fotográfica. No

conhecimento proporcionado pela fotografia, estão irremediavelmente engendrados tecnologia (máquina) e uma determinante presença humana.

### 2.5 *A fotografia como documento social*

Na obra escrita por Gisèle Freund<sup>7</sup> (1976), sob o título “La Fotografía como Documento Social”, a autora propõe, como o próprio título sugere, o estudo da fotografia sob uma perspectiva histórica, onde estejam presentes não somente a história da técnica fotográfica, mas também os elementos que configuram a fotografia como um fenômeno social e político. Sua alegação é de que tendo sido incorporada pela vida cotidiana, a fotografia está presente em todos os acontecimentos e se presta a um caráter documental, ou como um aparato para reprodução fiel da vida social. Mas a fotografia pode ser também interpretada como uma informação, portanto um instrumento de comunicação passível de manipulação.

A autora enfatiza que cada forma de expressão cultural de determinada época, corresponde sempre a um caráter político, às maneiras de pensar, aos gostos característicos do período, portanto, que toda expressão artística está ligada de maneira intrínseca ao contexto histórico a que pertence (FREUND, 1976), ou seja, aos aspectos culturais, sociais, econômicos e políticos.

Para a realização do estudo sobre o contexto histórico onde a fotografia aparece, Freund (1976) localiza a fotografia como um meio de expressão e, segundo

---

<sup>7</sup> Gisele Freund, fotógrafa e escritora alemã transferiu-se para França após a ascensão de Hitler. Licenciada em Sociologia publicou em 1974 o livro *Photografie et Société*, posteriormente em 1976 publicado na Espanha com o título de *La Fotografía como Documento Social*. Antes deste trabalho Gisele publicou sobre o tema fotografia as obras *La Photographie en France* (1936) e *Le Monde de la Camera* (1970).

sua linha de raciocínio, estabelece que os meios de expressão cultural, ou aquilo que é usado como mecanismo para a comunicação das expressões culturais, caracteriza-se de maneira diferente, em diferentes épocas. São causa e consequência que delimitam e fazem extrapolar os limites técnicos e as aspirações que os caracterizam e que, ao mesmo tempo, lhes são estranhos. Adverte ainda, que as expressões culturais realizam a acomodação de determinados princípios ao mesmo tempo que provocam rupturas e engendram transformações.

Ao analisar o que denomina de precursores da fotografia, Freund (1976) elege o retrato a óleo como expressão artística que antecede o retrato fotográfico. Sua análise se calca não somente sobre as transformações das técnicas, mas também naquilo que caracteriza o retrato como expressão que reflete o gosto de uma época. Segundo a autora, o retrato a óleo refletia o esforço de uma determinada personalidade em afirmar-se e tomar consciência de si mesma e foi, durante algum tempo, um privilégio da aristocracia. Com a ascensão econômica da burguesia, surgiram novas necessidades de gosto e afirmação, concomitantemente surgem novas técnicas para atender a essa nova demanda. O retrato a óleo cedeu lugar à técnica de retrato em miniatura, cuja existência foi contemporânea ao período inicial da fotografia; neste momento a técnica fotográfica exigia conhecimentos muito especializados.

Em continuidade à análise da relação entre retrato a óleo e o retrato fotográfico, Freund (1976) aponta que o rápido desenvolvimento tecnológico da fotografia foi extremamente impactante para as práticas e ofícios como a do retrato a óleo, o retrato-miniatura e sobre a atividade dos gravuristas; a fotografia passou rapidamente a ocupar os espaços e a demanda social anteriormente ocupados por estes fazeres. Para se ter uma idéia deste impacto, a autora cita que na cidade de

Marselha existiam, em 1850, cerca de cinco pintores miniaturistas que produziam cerca de cinqüenta retratos por ano; poucos anos depois, existiam nesta mesma cidade cerca de cinqüenta fotógrafos, a maioria dedicando-se à execução do retrato fotográfico, cada um destes fotógrafos produzia de mil a mil e oitocentos retratos por ano.

A autora enfatiza que a industrialização da fotografia, no contexto de expansão e afirmação do sistema capitalista, provocou mudanças tanto no perfil do fotógrafo, até então conhecido como artista fotógrafo, como do público consumidor do retrato fotográfico. Estas transformações ocorreram entre 1839, data oficial de invenção da fotografia, e a década de 1850. As transformações recaíram também sobre a tecnologia da imagem; houve neste período uma substituição gradual do trabalho manual do pintor de retrato-miniatura, que demorava dias ou semanas reproduzindo minuciosamente um rosto, pela máquina do fotógrafo - a câmara fotográfica e sua tecnologia mecânica e química que evoluía rapidamente. A industrialização acabou ditando um modelo de eficiência cada vez mais associada à rapidez da produção da fotografia, desde a tomada da cena até a fotografia como produto ou objeto.

Freund (1976) disserta ainda sobre como a industrialização da fotografia provocou a disseminação do consumo do retrato fotográfico; junto a este foi também disseminado um determinado gosto e estética, plenamente adaptado à nova clientela, a burguesia. Assim, em 1854, o fotógrafo Disderi (apud FREUND, 1976) patenteou o chamado *tarjeta de visita*<sup>8</sup>, popularizando de forma definitiva o retrato fotográfico. Neste período a fotografia ainda está ligada à estética do retrato a óleo, desde o aparato que reproduz a *mise-en-scène*, como colunas, tapetes, ligados à expressão de gosto da burguesia, ao mesmo tempo que um cenário de representações ligadas a uma auto-imagem. Em 1862, Disderi publicou um trabalho sobre a estética da fotografia onde expressa os principais ideais do retrato fotográfico como: fisionomia agradável, nitidez, proporções naturais e beleza (FREUND, 1976).

No período em que Freund (1976) denomina de fotografia artística, houve o surgimento do retoque do negativo e da cópia em papel, ou seja, houve um posicionamento de interferência quanto ao resultado obtido pela câmara fotográfica, possibilitando adequar o resultado ao gosto do freguês, ao mesmo tempo que possibilitou a interferência do fotógrafo – ou artista, sobre o resultado obtido através da máquina. Todavia, na medida em que a máquina foi ocupando lugar preponderante entre os meios de produção da sociedade burguesa, substituindo o trabalho manual, a prática da fotografia foi tornando-se impessoal e a fotografia

---

<sup>8</sup> A expressão *targeta de visita* citada no texto está expressa em espanhol, conforme o idioma da obra de Freund (1976) por nós utilizada. Todavia, vale aqui esclarecer que a expressão refere-se ao cartão de visita. Conforme Fillippi, Lima e Carvalho (2002) o cartão de visita identifica uma classificação da estrutura física (emulsão e suporte) utilizado no processo fotográfico denominado de fotografia albuminada, muito popular no século XIX. Essa fotografia era obtida através de uma solução à base de albumina (clara de ovo) e outros elementos colocados sobre um papel muito fino; o papel albuminado era normalmente montado num suporte mais grosso, ou num papel cartão, para proteção. Segundo as autoras, os cartões são classificados de acordo com suas diferentes dimensões, o cartão de visita refere-se a retratos com dimensão aproximada de 5,7 x 10,8 cm (FILLIPPI; LIMA; CARVALHO, 2002).

começou a ser louvada em razão da sua tecnologia de reprodução mecânica da realidade.

A autora revela ainda que, com a evolução do processo fotográfico, foram simplificados os procedimentos desde a tomada da cena até a fixação da imagem sobre um suporte, possibilitando também que os fotógrafos saíssem dos ateliês e registrassem cenas externas. As possibilidades técnicas, aliadas à afirmação realista da imagem fotográfica contribuíram para a afirmação documental do registro fotográfico. Em pouco tempo a imagem fotográfica seria integrada de maneira definitiva à imprensa, iniciando o chamado fotojornalismo. O chamado poder da imagem inaugurado pela fotografia e incorporado à sociedade moderna fez da fotografia o mais crível dos meios de comunicação.

O extenso trabalho de Freund (1976) aborda em detalhes inúmeras outras questões relacionadas à fotografia, como a reprodução de obras de arte, a fotografia como instrumento político, entre outros. Para o desenvolvimento do presente trabalho, destacamos somente os elementos e características atribuídos à fotografia, surgidos ainda no contexto do século XIX mas que avançam através do século XX, relacionados aos seus atributos de credibilidade e fidedignidade frente à realidade, atributos estes considerados como essenciais para a sua utilização como documento.

A discussão sobre o caráter representacional da fotografia é apresentado por Freund (1976) como oriundo do retrato a óleo, ao qual a autora atribui o estatuto de precursor do retrato fotográfico. Com a industrialização da tecnologia fotográfica, houve um distanciamento e distinção do resultado obtido através da fotografia em relação ao retrato a óleo. A fotografia, como resultado de um processo mecânico, passa a ter o estatuto de registro crível da realidade sensível, todavia, subjacentes



aos seus usos e funções sociais originais, a fotografia integra, como um meio de expressão cultural, as afirmações pretendidas da classe burguesa do século XIX e acaba por engendrar as representações que a sociedade moderna do século XX imprime sobre si mesma e sobre o mundo.

A fotografia caracteriza-se como um processo tecnológico que foi incorporado, através do tempo, como um dos principais meios de expressão cultural das sociedades europeias inicialmente e, posteriormente, estendido para todo o mundo. Caracteriza-se, portanto, como um importante documento social, derivando desta condição o seu caráter de testemunho histórico.

## 2.6 *A gramática da fotografia*

No trabalho sob o título “A Câmara Clara”, Roland Barthes (1984) recupera a idéia, a exemplo de Sontag (1981), de que a fotografia depende de uma presença original, ou seja, há uma certeza quanto à existência de algo que esteve à frente da câmara fotográfica em um determinado ponto do tempo e do espaço. Mas Barthes (1984) discute também que não é a semelhança com a realidade que define a fotografia. A complexidade do fenômeno fotográfico reside, então, no fato de que a fotografia não lança dúvidas sobre a existência concreta da realidade, mas estabelece uma relação referencial com aquilo que retrata; a fotografia é uma aparência de seu referente.

“Uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos [...]”, afirma Barthes (1984, p. 16). Mas então o que vêem os olhos quando vêem uma fotografia? Vejo os olhos que viram, certamente responderia Barthes (1984).

O autor nos apresenta a fotografia como algo que revela uma existência, mas adverte que a sua fidelidade não se refere à aparência mas sim à presença. Estão aderidas à fotografia de maneira intrínseca, complementar e indissociável, realidade e ficção, paradoxalmente o que a fotografia apresenta é uma objetividade fictícia.

Barthes (1984) elucida de que maneira alicerça a sua compreensão da fotografia como referencial. Segundo ele, a fotografia não é a realidade aprisionada, a fotografia não executa o raptó de um instante qualquer da realidade mantendo-o fixo para ser observado. A fotografia é sempre uma contingência, é sempre alguma coisa que é representada. A fotografia, infere o autor, enquanto objeto é um lugar onde se confraternizam três práticas, três emoções e três intenções: a do operador-fotógrafo e sua técnica; a do espectador que visualiza a fotografia e a do referente-daquela que é o fotografado.

Sobre a natureza da fotografia, Barthes (1984) aponta que a realidade, experimentada através da fotografia, revela uma essência onde se entrelaçam e se desdobram as forças de uma presença inquestionável e todas as vicissitudes aderidas a esta presença. E para que diga algo, a fotografia tem que ser posta em posição de existência, portanto está sempre a flutuar “[...] entre as margens da percepção, a do signo e da imagem [...]” (BARTHES, 1984, p. 37).

Barthes (1984) considera que uma importante influência sobre a fotografia teria sido o teatro, e não somente a pintura<sup>9</sup>. O autor disserta que a primeira pessoa que observou uma foto (excetuando as pessoas que estiveram envolvidas com o invento da fotografia) possivelmente, pensou que se tratava de uma pintura e, de fato, a fotografia continua a ser atormentada com a relação de paternidade que tem com pintura, como se a fotografia tivesse nascido do quadro; neste sentido, Barthes (1984) infere que a câmara escura propiciou o quadro perspectivo e a fotografia. Entretanto, a fotografia, segundo a perspectiva de Barthes (1984) se aproxima do teatro, “[...] através do revezamento singular com a Morte.” (BARTHES, 1984, p. 53). Esta relação entre teatro e fotografia, segundo ele, estaria calcada na conhecida relação que o teatro originalmente mantinha com o culto aos mortos, quando “[...] os primeiros atores destacavam-se na comunidade ao desempenharem o papel dos mortos: caracterizar-se era designar-se como um corpo ao mesmo tempo vivo e morto [...]” (BARTHES, 1984, p. 53).

Neste sentido, a fotografia apresenta-se, segundo Barthes (1984), como um teatro primitivo, uma vez que apresenta uma figuração imóvel na qual podemos ver os mortos. Neste momento o autor nos aponta outra importante questão sobre a fotografia: o tempo. A fotografia revela a força esmagadora do tempo, principalmente as fotografias históricas, quando atestam o que já não existe, porque então podemos observar na fotografia a própria mortalidade.

---

<sup>9</sup> Grande parte dos estudos sobre a fotografia apontam o seu surgimento como subsidiário à pintura e, que o seu aparecimento teria provocado a decadência da pintura enquanto expressão artística. De fato, o surgimento e rápido desenvolvimento tecnológico da fotografia foi extremamente impactante para algumas práticas e ofícios, conforme a discussão proposta por Freund (1976), já citada nesse capítulo. Todavia a afirmação feita pelo pintor Paul Delaroche, “[...] a partir de hoje a pintura está morta [...]” (apud BATCHEN, 1998, p. 47), diante do invento da fotografia, não se concretizou. O que aconteceu foi que a partir de 1840, segundo Sontag (1981), a pintura e a fotografia se saquearam e se influenciaram mutuamente e, que ao tomar para si a função de retratar a realidade, até então tarefa da pintura, a fotografia teria libertado a pintura para a sua grande vocação moderna – a abstração.

Outra importante contribuição do autor ao constatar na fotografia o gélido lembrete da mortalidade do homem, é que esta constatação adverte sobre uma outra qualidade da fotografia, a de provocar a necessidade de remontar o tempo, pois oferece “[...] o cálculo da vida [...]” (BARTHES, 1984, p. 125). Segundo Barthes (1984), através da constatação da passagem do tempo, a história pode oferecer uma relação de proximidade com o passado quando a circunstância extrema e particular, tão abstrata em relação à imagem, pode ser apreendida e de certa forma experimentada através da fotografia.

Assim, infere Barthes (1984) que o saber expresso pela fotografia refere-se a uma presença co-natural em relação ao seu referente. Para a compreensão da fotografia faz-se necessária a mistura de duas vozes: a da banalidade e a da singularidade. Esclarecendo que o referente da fotografia não é o mesmo das outras formas de representação, o autor expressa que o referente fotográfico não é algo “[...] facultativamente real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia.” (BARTHES, 1984, p. 114-115). Na fotografia jamais se pode negar algo como existente, ela não simula nem imita, a ordem fundadora da fotografia não é a arte nem a comunicação, é a referência, uma coerção de realidade e de passado. A essência da fotografia consiste em ratificar o que ela representa, é um certificado de uma presença no tempo.

Sobre as questões de objetividade e subjetividade da fotografia, Barthes (1984) elucida que a realidade concreta participa da fotografia, algo desta realidade nela habita, mesmo que de maneira contingenciada, consiste numa indicação irrefutável da existência. Mas a existência verídica não pode ser espelhada de maneira imparcial na fotografia, pois, na fotografia, segundo o autor, encontramos

sempre as intenções e a atuação do fotógrafo que devem ser lidas através de uma cultura, ou seja, através de um *contrato* entre o criador – da fotografia e, o espectador – da fotografia.

Na tentativa de compreender a fotografia Barthes (1984) executa, ao nosso ver, uma espécie de estratigrafia da imagem fotográfica, a partir da qual estabelece alguns lugares, sentimentos, fragmentos, sempre presentes e co-atuantes na leitura da fotografia. Identifica três presenças ou fatos: o *Operador*, o fotógrafo; o *Spectador*, somos todos nós e o *Spectrum*, aquele ou aquela que é fotografado, é o alvo, o referente.

Em seguida o autor traça uma espécie de “[...] regra estrutural do olhar [...]” (BARTHES, 1984, p. 40), que aponta um caminho ou uma possibilidade de leitura da fotografia pelo *Spectador*. Barthes (1984), especula sobre a existência do *Studium*, como aquilo que é percebido em função de um saber, de uma cultura, aquilo que faz com que as fotografias sejam percebidas como testemunhos. O *Spectador* vai de encontro e investe sobre a foto um trabalho descritivo a partir de uma conotação dada culturalmente (BARTHES, 1984). No *Studium* é possível encontrar as intenções do fotógrafo, “[...] é uma espécie de educação que permite o encontro com o Operador [...]” (BARTHES, 1984, p. 47); é também o ponto de encontro entre a fotografia e a sociedade, onde é possível compreender as funções da fotografia como: informar, representar, surpreender, fazer significar, dar vontade. Ainda segundo o autor, “[...] o *Studium* está, em definitivo, sempre codificado [...]” (BARTHES, 1984, p. 80, grifo do autor).

Barthes (1984) especula sobre a presença de outro elemento, o *Punctum*, o qual define como algo que parte da foto como uma flecha e penetra o *Spectador*, provoca uma espécie de picada, de corte; refere-se ao *Punctum* como um acaso que

punge o *Spectador*. Ainda sobre o *Punctum*, Barthes (1984) considera que sua percepção é alijada de qualquer análise, e pode configurar-se como um pequeno detalhe que não leva em consideração a moral ou o bom gosto; que às vezes esse detalhe pode preencher toda a foto e que independe da intenção do fotógrafo (BARTHES, 1984).

A partir daquilo que Barthes (1984) reconhece como elementos ou fatos da fotografia, podemos inferir sobre uma possível gramática da fotografia, cujos elementos constitutivos são o *Studium*, como aquilo que pode ser descrito mediante códigos estabelecidos culturalmente e, o *Punctum*, como algo que pode ser narrado através da fotografia, sempre a partir de um ponto de vista, de algo que punge o *Spectador*.

## 2.7 Apontamentos para uma discussão sobre fotografia

Após a leitura de algumas reflexões propostas por Benjamin (1992), Sontag (1981), Freund (1976) e Barthes (1984), e contrapondo as discussões levantadas pelos autores citados, delineamos a nossa compreensão sobre a fotografia. Acreditamos se fazer necessário o reconhecimento dos diferentes níveis de realidade contidos nesta forma de registro: a realidade denotada na sua superfície e aquela criada através do processo fotográfico efetivado em um determinado contexto histórico. Igualmente necessária é a sua compreensão como um fragmento ou recorte de determinado aspecto da realidade em um determinado tempo.

A fotografia é crível em relação ao referente, atesta, portanto, a existência de uma realidade; mas a fotografia é sempre interpretativa, porque deriva de uma

escolha. Não se configura como um espelho da realidade e não guarda traços de total fidelidade a essa realidade. Na fotografia, a parcialidade é algo que está sempre presente no conteúdo da imagem.

A produção fotográfica envolve, em sua gênese, práticas de manipulação da luz, elementos químicos concentrados a determinada dosagem para determinado resultado, tempo de exposição, granulações do papel, etc. Envolve uma tecnologia, mas o ato de fotografar é uma intervenção sobre a realidade sensível, e aquilo que resulta é um produto híbrido onde há a presença do homem e da máquina. Com a invenção da fotografia inaugura-se o olhar mediado por uma tecnologia.

Walter Benjamin (1992) fornece as primeiras pistas para a análise da fotografia a partir do *acaso* que nela cintila. Esta mesma expressão é recuperada por Barthes (1984) ao especular sobre o *Punctum*, aquilo que punge, ao *acaso*, na fotografia. Roland Barthes (1984) infere, ainda, sobre alguns elementos ou fatos presentes na fotografia, que indicam ser possível traçar algumas regras ou caminhos para uma leitura fotográfica, de maneira descritiva através do *Studium*, e de maneira narrativa a partir do *Punctum*.

Susan Sontag (1981, p. 141), ao discutir sobre o estatuto da fotografia, especula que a fotografia aproxima-se da linguagem, uma vez que como a linguagem “[...] ela é o meio através do qual as obras de arte (entre outras coisas) são realizadas [...]”. Ainda segundo Sontag (1981, p. 141),

[...] com a linguagem, podem-se fazer discursos científicos, memorandos burocráticos, cartas de amor, listas de compras, e a Paris de Balzac. Com a fotografia, podem-se fazer retratos para passaportes, fotografias meteorológicas, fotografias pornográficas, raios X, retratos de casamento e a Paris de Atget.

Gisèle Freund (1976), localiza e dimensiona a fotografia como documento social, estabelecendo as bases para a sua compreensão como testemunho histórico.

Os estudos e as análises críticas apresentadas sobre a fotografia no presente capítulo, constituem o manancial teórico conceitual do qual derivam alguns postulados por nós adotados para o desenvolvimento da presente pesquisa. Esclarecemos, todavia, que não tivemos a pretensão de estender a discussão a todas as questões que a fotografia encerra, dada a riqueza do assunto, nos furtamos em discutir a totalidade dos temas abordados pelos autores citados. A nossa proposta consiste apenas em destacar alguns destes aspectos, essencialmente aqueles relativos à natureza dual da fotografia, pois ao nosso ver, os atributos de subjetividade e objetividade presentes na fotografia, enquanto processo fotográfico e enquanto objeto fotográfico, precisam necessariamente estar presentes e pautar as reflexões, o aprofundamento da discussão sobre a leitura da fotografia enquanto documento histórico, discussão esta levada a cabo no próximo capítulo.



### 3 A FOTOGRAFIA COMO DOCUMENTO HISTÓRICO E ARQUIVÍSTICO



Foto 3: O fotógrafo João Passig com sua esposa e filhos no pátio interno da sua residência.

Local: rua Amador Bueno esquina com rua Américo Brasiliense – Ribeirão Preto/SP.

Data: 1899.

Fotógrafo: não identificado.

### 3.1 A paisagem da fotografia

Finalmente a *bruma*<sup>10</sup> que pairava sobre alguns atributos e características da fotografia parece ter sido dissipada. Decorridos mais de 150 anos após sua invenção, a imagem fotográfica configura-se como uma importante fonte de informação e fonte de pesquisa histórica.

Dissipada a bruma, a exploração do caráter documental da fotografia foi reconhecida. Mas a fotografia, elevada à categoria de testemunho histórico, traz consigo a sua natureza, que a caracteriza não como reflexo ou espelho da realidade, mas como uma maneira de representar uma dada realidade, a ser construída a partir de conteúdos e significados localizados historicamente; traz consigo os atributos que a caracterizam como objeto híbrido, igualmente povoado por objetividade e subjetividade, derivando que a sua compreensão, como documento histórico, seja permeada pelo reconhecimento da sua natureza ambígua e as conseqüentes potencialidades e limites do seu uso de maneira autônoma, conforme discussões levadas a cabo no capítulo “Sobre a Fotografia” do presente trabalho.

O que nos foi revelado para além da bruma apresenta-se como um horizonte de amplitudes vertiginosas; apesar da chancela de *documento* ter sido outorgada à fotografia, tendo ainda sido eleita como um objeto potencialmente informativo, uma paisagem disforme, e por vezes acidentada, parece estar presente quando tratamos de conceber e alicerçar uma metodologia para o tratamento documental<sup>11</sup> de

---

<sup>10</sup> A imagem de bruma foi expressa por Walter Benjamin (1992) no início do texto *Pequena História da Fotografia*, o uso dessa mesma imagem no presente trabalho configura-se como uma homenagem ao referido autor.

<sup>11</sup> Segundo Camargo e Bellotto (1996, p. 75) o tratamento documental se refere ao “Conjunto das atividades de classificação e descrição de documentos.”.

fotografias, quando estas são transformadas em acervos fotográficos, recolhidos junto aos Arquivos Históricos, instituições de memória e de pesquisa.

As discussões que estas questões encerram, ao nosso ver, se apresentam como essenciais, e mesmo que não desbravada a extensão total dessa paisagem, e mesmo que não explorada de maneira conclusiva ou absoluta, nos propomos a desenvolver uma análise crítica sobre alguns aspectos que se sobrepõem, e ao mesmo tempo fundamentam a compreensão e uso da fotografia como documento histórico, à luz de alguns dos aportes teóricos oferecidos pela História e pela Arquivística. Percebemos ser necessário expor e discutir, em conjunto, algumas abordagens apresentadas pelas citadas disciplinas. Ao provocar este encontro, procuramos delinear, na paisagem da fotografia, alguns pontos de confronto onde habitam uma convivência incômoda de diferentes interesses, enfoques e perspectivas, que muitas vezes fundamentam de forma tênue o lidar com a fotografia quando elevada à categoria de documento histórico e, também, os lugares onde residem as possibilidades para a invenção e a construção de um conhecimento a partir do documento fotográfico.

Assim, tentaremos compreender como as novas abordagens históricas, propostas pela Nova História, bem como o surgimento de novos suportes de informação, na presente pesquisa com enfoque exclusivo no suporte fotográfico, desencadearam diferentes formas de produção do conhecimento histórico; suscitaram o estabelecimento de uma nova hierarquia no que se refere à concepção e conceituação dos recursos documentais; provocaram uma nova ordem de problemas para as instituições consagradas como guardiãs de acervos fotográficos sob a égide de históricos, na presente pesquisa com enfoque exclusivo nos Arquivos

Históricos, principalmente no que se refere à origem e natureza dos documentos a serem recolhidos e colocados sob custódia.

Desencadearam ainda uma problematização relacionada à fundamentação teórica que permeia a metodologia para o tratamento técnico dos documentos fotográficos, principalmente naquilo que incide sobre as escolhas do que guardar e do que descartar, sobre como organizar e sobre a elaboração dos instrumentos de pesquisa<sup>12</sup>, elo de comunicação entre o pesquisador e os acervos históricos.

A partir de uma nova proposta de história, os chamados Arquivos Históricos, conforme discutido por Miguel (1993), deixam então de ser instituições de guarda somente dos atos oficiais resultantes de atividades econômicas, legais ou administrativas, para tornarem-se instituições destinadas a recolher, organizar, conservar e tornar acessíveis os documentos da memória coletiva, que abrange o documento escrito, o microfilmado, o fotográfico. Cabe então aos Arquivos o desempenho de um papel fundamental, o de diversificar suas reservas documentais, contribuindo assim para a apropriação desses objetos enquanto matéria prima para a investigação histórica. E, ainda, os Arquivos Históricos apresentam-se como lugares onde se processam as escolhas, incidem sobre aquilo que deve ser recolhido, sobre aquilo que merece permanecer como testemunho, pois conforme apontado por Rousseau e Couture (1998, p. 47), “[...] o arquivista contemporâneo tem o mandato de definir o que constituirá a memória de uma instituição ou de uma organização.”.

A discussão proposta, no presente capítulo, não objetiva responder de maneira definitiva a todas as questões que as novas abordagens históricas impõem

---

<sup>12</sup> Segundo Oliveira (1992), os instrumentos de pesquisa integram o programa descritivo do acervo, são voltados ao usuário externo pois configuram-se como instrumentos de socialização das informações, apresentam-se como Guia, Inventário e Catálogo.

aos Arquivos Históricos, tampouco estabelecer em que medida esta nova realidade deve ser absorvida pela Arquivística. Não pretendemos apontar quais os melhores critérios ou fórmulas definitivas para a compreensão da fotografia como documento histórico; tentaremos apenas desvelar parte daquilo que a sustenta como tal e discutir as possibilidades de um tratamento técnico arquivístico onde estejam presentes e delineados os atributos e a natureza inerentes à fotografia.

Ao nosso ver, a paisagem que a fotografia constrói, como documento histórico, convida, provoca e suscita a promoção de um possível diálogo, entre os vários e múltiplos possíveis diálogos, entre a Fotografia, a História e a Arquivística.

Aceitamos o convite e, a seguir, apresentamos algumas reflexões. No que diz respeito à História, não trataremos aqui de desenvolver um estudo sobre a história da fotografia, nem tampouco promover um exame profundo sobre todos os aparatos conceituais e teóricos da História enquanto disciplina científica, da qual deriva a produção de diferentes métodos para a análise e compreensão do passado. A nossa discussão objetiva abordar alguns posicionamentos relativos à compreensão do documento histórico e dos recursos teórico-metodológicos, dos quais deriva a construção de uma trama narrativa sobre o passado, baseando-nos para tanto, fundamentalmente, nos autores Jacques Le Goff (1994), Peter Burke (1992) e Keith Jenkins (2001).

Quanto às reflexões sobre a Arquivística e os Arquivos Históricos, pretendemos compreender as bases teóricas que fundamentam o lidar com os documentos e as resultantes concretas desse lidar, que tem lugar nas instituições de guarda de documentos, aqui considerados somente os Arquivos Históricos; para tanto apresentamos como basilares os trabalhos dos autores Heloísa Liberalli

Bellotto (1991), Jean-Yves Rousseau e Carol Couture (1998), Daíse Aparecida Oliveira (1992) e Silva et al (1999).

As reflexões propostas configuram-se como fundamentação teórica para a análise desenvolvida no capítulo 5 do presente trabalho, do conjunto de fotografias que integram o Fundo José Pedro Miranda, sob a custódia do Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto.

### *3.2 História e documento fotográfico*

Le Goff (1994) reconhece a história como a forma científica da memória coletiva, onde operam dois tipos de materiais: os documentos e os monumentos. Os monumentos teriam a intenção da duração no tempo, a natureza do seu propósito não seria o fornecimento de informação neutra, mas de fazer perpetuar determinado aspecto do passado, provocando a rememoração, fazendo vibrar o passado.

Neste sentido podemos inferir que o monumento está imbuído de uma certa intenção de poder e, portanto expressa, de forma subjacente, uma latente subjetividade.

Na posição oposta, estaria o documento. Segundo Le Goff (1994), este seria apresentado, de acordo com a escola positivista do século XIX, como material revestido de objetividade; normalmente associado a registros escritos e oficiais que teriam significado inerente de testemunho e prova.

Todavia, significativas transformações teóricas e metodológicas da ciência histórica, através da chamada Nova História, provocaram uma crítica profunda à noção de documento. A crítica ao documento à qual Le Goff (1994) se refere,

confere ao documento os atributos do monumento, uma vez que nenhum documento é inócuo e objetivo; contrariando a ilusão positivista de isenção, o autor infere que todo documento é,

[...] antes de mais nada o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história da época, da sociedade que o produziu, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados desmistificando-se o seu significado aparente. O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si mesma. (LE GOFF, 1994, p. 547-548).

Le Goff (1994) discute ainda, que a crítica ao documento demanda uma crítica à história, pois verdades e mentiras co-habitam no documento, portanto, “[...] cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo [...]” (LE GOFF, 1994, p. 548); assim, não se trata mais de identificar e apartar os documentos falsos dos verdadeiros, para isso a Diplomática<sup>13</sup> já está bastante aperfeiçoada. Mas trata-se de abordar o documento de maneira múltipla e não isolada do seu contexto.

Para aprofundarmos um pouco mais as discussões sobre a crítica ao documento e à história, provocadas pela chamada Nova História, passamos agora a abordar algumas reflexões propostas por Peter Burke (1992), no texto de abertura da obra *A escrita da história: novas perspectivas*.

Segundo Burke (1992), a expressão “a nova história” é o título de uma coleção de ensaios (*La nouvelle histoire*) editada por Jacques Le Goff e está associada à produção de estudos elaborados pelos fundadores da revista *Annales d'histoire économique et sociale*, Lucien Febvre e Marc Bloch, em 1929.

---

<sup>13</sup> Segundo Camargo e Bellotto (1996, p. 24), diplomática refere-se a “Disciplina que tem por objeto a estrutura formal e a autenticidade dos documentos.”

Burke (1992) disserta que a nova história se opõe contra as formas tradicionais do fazer histórico, e aponta, resumidamente, seis pontos onde a nova história se insurge contra os paradigmas tradicionais da história:

1. O paradigma tradicional indica que a história diz respeito essencialmente à política, admitindo-se esta como essencialmente relacionada ao Estado; considerando como periféricos outros tipos de história, como a história da arte, por exemplo. A nova história se interessa por, virtualmente, toda a atividade humana, pois tudo tem história, ou seja, tudo tem um passado que pode ser reconstituído, derivando daí a expressão história total; expressa ainda um relativismo cultural onde a idéia é que a realidade é social e culturalmente constituída; esse relativismo destrói também a tradicional distinção entre questões periféricas e centrais na história (BURKE, 1992);
2. Os historiadores tradicionais pensam na história como uma narrativa linear dos acontecimentos. A nova história preocupa-se com a análise das estruturas (BURKE, 1992);
3. A história tradicional oferece uma visão de cima, pois está centrada nos grandes feitos dos considerados grandes homens, como os estadistas e os generais; ao restante da humanidade cabe um papel secundário. Já os historiadores da nova história estão preocupados com a história vista de baixo, da experiência das pessoas comuns (BURKE, 1992);
4. Para o paradigma tradicional a história deveria ser baseada em documentos. A ênfase dada a esta questão foi elaborada por Leopold Van Ranke (1795-1886), que afirmava a necessidade da história se basear em registros escritos e oficiais. O preço dessa asserção foi a negligência com outros tipos de evidências e testemunhos, além de relegar o período anterior à invenção da escrita a uma



pejorativa pré-história. A nova história impõe o uso de outros tipos de fontes históricas, pois os novos historiadores, preocupados com uma enorme variedade de atividades humanas, recorrem não somente aos testemunhos escritos mas também a evidências visuais e orais. Além disso há a evidência estatística, como os dados populacionais, os dados eleitorais, etc.; derivando a história quantitativa (BURKE, 1992);

5. Segundo o paradigma tradicional cabia ao historiador um questionamento singular diante dos acontecimentos. Os historiadores da nova história questionam esse modelo de explicação histórica, pois ele falha na avaliação da variedade de questionamentos. Os novos historiadores se preocupam com as ações individuais e os movimentos coletivos, com as tendências e com os acontecimentos (BURKE, 1992);
6. Para o paradigma tradicional a história é eminentemente objetiva, cabendo ao historiador apresentar os fatos como eles realmente aconteceram. Para a nova história este ideal de história é irrealista, pois o relativismo cultural se aplica tanto aos objetos de estudo como à própria escrita da história, ou seja, percebemos o mundo através de convenções e esquemas que variam de uma cultura para outra (BURKE, 1992).

A partir das discussões propostas por Burke (1992), podemos inferir que a crítica do documento, bem como as novas abordagens históricas propostas pela chamada Nova História, contribuem para a inserção da fotografia no rol dos chamados documentos históricos. Todavia nos alerta sobre alguns problemas advindos dos novos paradigmas, que implicam em novas fontes e novos métodos. Citando como exemplo a fotografia, Burke (1992) disserta que apesar de ter sido desbancada a presunção de que a câmara promove um registro objetivo da

realidade, pois revela uma seleção do fotógrafo segundo seus valores e interesses, apresentando ainda algum débito, consciente ou não, às convenções pictóricas, um longo caminho deve ainda ser trilhado em direção a uma crítica da fonte das imagens fotográficas, pois, “[...] assim como os historiadores, os fotógrafos não apresentam reflexos da realidade, mas representações da realidade.” (BURKE, 1992, p. 27).

A interessante comparação entre historiadores e fotógrafos, apresentada por Burke (1992), nos anima a uma aproximação entre alguns atributos da fotografia, discutidos no capítulo “Sobre a Fotografia” do presente trabalho, com os atributos e natureza do documento, explorados pela Nova História. Nos parece ser possível estar enviesadas, tanto no documento-monumento, como na fotografia, aparentes doses de parcialidade, de escolhas e recusas, de gritos e sussurros; portanto, parece estar presente a possibilidade de percebermos as escolhas, que se processam de maneira consciente ou não, tanto no gesto do fotógrafo como na escrita da história. Como ilustração desta aproximação, Sontag (1981, p. 153) nos lembra que “[...] o nome que Niépce deu ao processo através do qual a imagem aparece na chapa foi heliografia, ou seja, a escrita por meio da luz solar; Fox Talbot chamou à câmara, o lápis da natureza.”; o que nos permite então a possibilidade de substituir o termo “gesto do fotógrafo” por “a escrita do fotógrafo”.

Quanto às questões das insondáveis doses de objetividade e subjetividade, que permeiam tanto o documento-monumento como a fotografia, Sontag (1981) é categórica no que se refere à fotografia, segundo sua análise, na fotografia “[...] o conflito de interesses entre objetividade e subjetividade, entre demonstração e suposição, é insolúvel.” (SONTAG, 1981, p. 130). Mas se insolúvel, como processar a compreensão da fotografia como documento histórico?

Algumas pistas nos são fornecidas pela mesma autora, que infere que,

[...] ao ser fotografada, determinada coisa torna-se parte de um sistema de informações amoldado a esquemas de classificação e armazenamento que vão desde a seqüência de instantâneos colados, em ordem, nos álbuns de família, até a acumulação pertinaz e o arquivamento meticuloso para a utilização da fotografia nas previsões do tempo, na astronomia, na microbiologia, na geologia, nas atividades policiais, no treinamento e diagnóstico dos médicos, no reconhecimento militar e na história da arte. A fotografia faz mais do que redefinir o conteúdo da experiência cotidiana (pessoas, coisas, eventos, o que quer que vejamos – ainda que diferentemente e muitas vezes com desatenção – com a visão natural) e acrescenta vastas quantidades de material que jamais chegamos a ver. A realidade como tal é redefinida – como objeto para exposições, registro de escrutínios, alvo de inspeção. (SONTAG, 1981, p. 150).

A partir dessa assertiva de Sontag (1981) podemos inferir sobre uma possível análise serial da fotografia. Mas como seriam construídas estas séries? Quem as constrói? O fotógrafo? O historiador? O arquivista?

Encontramos outras pistas a partir de algumas discussões propostas por Foucault (2004), quando afirma que, em nossos dias, um dos problemas da história é a construção de séries, definir seus elementos, limites, descobrir suas relações específicas e relações com outras séries, formando os quadros, que seriam as séries das séries. Todavia, Foucault (2004) discute uma construção descontínua e não linear das séries, pois estas podem se suceder, justaporem ou entrecruzarem-se.

Outra importante questão que se coloca é sobre a possibilidade de análise da fotografia unitária, como peça única. Uma única fotografia possibilitaria algum tipo de inferência? Esta questão está veementemente presente quando a fotografia configura-se como documento histórico recolhido junto aos Arquivos Históricos, tornando-se então fonte de pesquisa histórica. Se possível essa leitura, quais as condicionantes e limites para sua compreensão?

Para tentarmos esboçar algum tipo de compreensão sobre estas questões, vamos novamente nos aproximar da crítica à história, imaginando assim, estarmos efetuando uma sondagem, ao mesmo tempo que esboçando uma espécie de caminho, para trabalhar com aquilo que se posta, aparentemente, como insolúvel na fotografia; quando tratada como documento histórico, estas questões assumem um caráter premente. Para o desenvolvimento destas discussões, passaremos agora a refletir sobre algumas abordagens propostas por Jenkins (2001) sobre a história.

Segundo Jenkins (2001), a história constitui-se num discurso sobre o passado, o seu objeto de investigação; para elaborar este discurso, a história efetua uma apropriação e significação deste passado, ou seja “[...] passado e história são coisas diferentes [...], existem livres um do outro; estão muito distantes entre si no tempo e no espaço.” (JENKINS, 2001, p. 24). Esta distinção entre passado e história, se faz necessária para a compreensão de que é possível interpretar o passado, através da história, de maneiras diferentes por diferentes práticas discursivas.

Jenkins (2001) disserta que os historiadores formulam categorias descritivas e significados sobre o passado, enquanto paisagem ou objeto de estudo, através da elaboração de ferramentas analíticas e metodológicas, com as quais efetuam a leitura e a escrita da história, “[...] é neste sentido, que lemos o mundo como um texto, e tais leituras são, pela lógica, infinitas.” (JENKINS, 2001, p. 28-29).

Jenkins salienta ainda, que o passado sempre nos chega através de narrativas e “[...] que não podemos sair dessas narrativas para verificar se correspondem ao mundo ou ao passado reais, pois elas constituem a realidade.” (JENKINS, 2001, p. 30). Como os historiadores, normalmente, trabalham apenas com alguns vestígios do passado, há um limite quanto ao conhecimento oferecido

pela história; para o historiador é possível relatar apenas frações. Além disso, uma história total é inviável, porque nem todas as informações sobre o passado foram registradas, como também nenhum relato consegue recuperar a totalidade do passado, tal como ele foi; no limite, nenhum relato histórico é verdadeiro ou preciso, nenhuma narrativa e nenhuma história são fundamentalmente corretas, portanto, o que existe são variações interpretativas do passado.

Aprofundando sobre a questão da narração, Jenkins (2001) observa que sendo a história construída, segundo a perspectiva do historiador, este configura-se como um narrador; então, a história é sempre intermediada por um interprete, que se interpõe entre o passado e a leitura que dele elaboramos. Salaria todavia, que a narração do historiador tem referência às fontes de pesquisa, as quais estão acessíveis a todos os outros historiadores, mas cada historiador, segundo a sua predileção e ponto de vista, executa a escolha das fontes.

O autor aponta que, a partir da narrativa que o historiador elabora, elaboram-se as interpretações desse relato histórico, segundo os constructos pessoais dos leitores. Porque situado no presente, o conhecimento que temos do passado é sempre condicionado pelas nossas próprias visões, nosso próprio presente; nesse sentido a história constitui-se num artefato. O historiador não consegue se apartar dos seus constructos, conhecimentos e pressuposições, despojar-se do seu presente, então ele seleciona os registros e elabora hipóteses seguindo os modos de pensar do presente.

Voltando à questão sobre qual o conhecimento do passado que a história nos proporciona, Jenkins (2001) disserta que a história sempre fornece novas feições às coisas, podendo mudar, exagerar ou recortar determinados aspectos do passado; todavia, possibilita, ao promover a tradução do passado, segundo modernos

conhecimentos e recursos, talvez não disponíveis no passado, a reconstituição de elementos que nunca estiveram constituídos como tal no passado; podendo ainda descobrir algo que foi esquecido sobre o passado.

Outro importante aspecto abordado por Jenkins (2001) é sobre a legitimidade do conhecimento proporcionado pela história. Segundo o autor, alguns historiadores atribuem essa legitimidade à adoção de regras e de procedimentos metodológicos rígidos; estes teriam a função de limitar a liberdade interpretativa dos historiadores. Mas o autor infere que o que determina a interpretação é a ideologia, então, seria impossível saber qual método, entre os inúmeros existentes, como os empiristas, neomarxistas, estruturalistas, pós-estruturalistas, entre outros, seria o responsável pela condução a um passado verdadeiro. Cada um dos métodos é sistemático e coerente, mas remete-se sempre ao seu próprio quadro de referência, a verdade portanto se refere a esse quadro de referência.

Ainda, segundo Jenkins (2001), mesmo os alicerces conceituais da história que tentam explicitar qual a sua natureza, são ideológicos. Cita como exemplo o caso britânico, onde na década de 1960 foram identificados os seis grandes elementos conceituais constitutivos da história, como sendo, o tempo, o espaço, a cronologia, o juízo moral e o realismo social; já na década de 1970 foram identificados como: o tempo, a prova, causa e efeito, a continuidade e, mudança, semelhança e diferença. A definição destes conceitos acabam balizando e alicerçando currículos escolares e o próprio pensar e fazer histórico. Jenkins (2001) explica o seu argumento sobre essa questão da ideologia,

O fato de que a história, propriamente dita, seja um produto ideológico significa que ela está sendo constantemente retrabalhada e reordenada por todos aqueles que, em diferentes graus, são afetados pelas relações de poder – pois os dominados, tanto quanto os dominantes, têm suas próprias versões do passado para legitimar suas respectivas práticas, versões que precisam ser tachadas de impróprias e assim excluídas de qualquer posição no projeto de

discurso dominante. Nesse sentido, reordenar as mensagens a serem transmitidas (com freqüência, o mundo acadêmico chama de controvérsias muitas dessas reordenações), é algo que precisa ser continuamente elaborado [...]. A história se forja em tal conflito, e está claro que essas necessidades conflitantes incidem sobre os debates (ou seja a luta pela posse) do que é a história. (JENKINS, 2001, p. 40).

Para dissertar sobre a verdade na história, o autor recupera alguns argumentos de Foucault (apud JENKINS, 2001, p. 59), segundo os quais, a história não estaria fora do âmbito do poder, assim como a verdade; a história apresenta-se como um discurso que a sociedade acolhe como verdadeiro. Assim, segundo Jenkins (2001, p. 59), “[...] a verdade seria não mais que um expediente para iniciar, regular e findar as interpretações.”.

Sobre o conceito de parcialidade na história, Jenkins (2001) observa que essa terminologia aparece junto à história empirista, a qual tem um comprometimento com a idéia de que o passado pode ser recriado de forma objetiva, ou imparcial. Mas, como a história pode ser diferente dessa proposta empirista, e apresentar uma multiplicidade de interpretações posicionadas, ou seja, com mecanismos de verificação para validar as interpretações, como referência às fontes, etc., segundo várias narrativas e verdades, não há muito sentido em usar o termo parcialidade, porque o que existe são interpretações.

Jenkins (2001) apresenta algumas reflexões sobre a questão de fontes históricas; segundo o autor, na raiz da discussão que esse tema encerra, está a eterna busca pela verdade. Para a consecução dessa busca, acabamos por definir e separar por grau de verdade, as fontes primárias das fontes secundárias. Ao recorrermos às fontes primárias ou originais, estaríamos mais próximos de adquirir um conhecimento profundo e fundamental, ao passo que através das fontes secundárias, ou de segunda mão, estaríamos posicionados mais distantes da verdade que um vestígio original proporcionaria. O autor adverte, todavia, que não

há fontes mais profundas ou sem um subtexto, “[...] as quais possamos ir para estabelecer as verdades das coisas.” (JENKINS, 2001, p. 79). Para a realização do seu trabalho de pesquisa, o historiador não vai ao fundo, mas para os lados, passando de um conjunto de fontes para outros e elabora senão estudos comparativos. Segundo o autor, o posicionamento de distinção entre passado e história, redefine o posicionamento entre vestígio e prova (da verdade). A partir desse posicionamento, nenhuma fonte tem intrinsecamente o caráter de prova; portanto, a prova configura-se sempre como um produto do discurso do historiador, ou seja, um vestígio do passado que é utilizado para corroborar a argumentação proposta pelo historiador. Isolar do discurso, ou projetar para fora do discurso, algo como prova *in natura* do real ou da verdade, segundo Barthes (apud JENKINS, 2001, p. 83), “[...] é realizar um truque de mágica [...]”. Assim, o argumento de Jenkins (2001) enfatizando a distinção entre passado e história, é que não há o domínio da história sobre o passado, mas sim um pretense domínio do historiador sobre o passado.

Finalmente, Jenkins (2001) situa seu próprio discurso, diante de um tempo presente, representado por uma paisagem pós-moderna, que se encontra balizada pelo relativismo, onde “[...] restam apenas posições, perspectivas, modelos, ângulos e paradigmas.” (JENKINS, 2001, p. 98). Assim, segundo o autor, no fluxo interpretativo, que dessa paisagem deriva, é possível,

[...] questionar a noção de verdade do historiador, assinalar a factividade variável dos fatos, insistir em que os historiadores escrevem o passado a partir de posições ideológicas, enfatizar que a história é um discurso escrito tão passível de desconstrução quanto qualquer outro. (JENKINS, 2001, p. 102).

O autor esclarece ainda que é necessário reconhecer que determinado espaço central, que ocupam algumas leituras ou interpretações, dentro de uma determinada cultura, não se explica em razão destas serem mais verdadeiras ou



metodologicamente mais corretas, “[...] mas porque estão alinhadas com o discurso dominante.” (JENKINS, 2001, p. 102). Jenkins (2001, p. 104) reconhece a história como “[...] uma prática discursiva que possibilita às mentalidades do presente irem ao passado para sondá-lo e reorganizá-lo de maneira adequada às suas necessidades.”; assim há necessidade de deixar demarcados, sem máscaras, os pressupostos epistemológicos, metodológicos e ideológicos que fazem a mediação da transformação do passado em história; ou seja, realizar uma escolha e evidenciá-la dentro do próprio discurso histórico.

A partir de algumas reflexões propostas por Le Goff (1994), Burke (1992) e Jenkins (2001), procuramos compreender como a crítica ao documento permite integrar a fotografia ao conceito de documento histórico. E, agora, podemos então aproximar algumas discussões apresentadas no capítulo “Sobre a Fotografia”, do presente trabalho.

Recuperando a idéia apresentada por Freund (1976) sobre a dimensão documental da fotografia, a fotografia pode ainda ser interpretada como informação ou como instrumento de comunicação passível de manipulação, que pode ocorrer tanto no processo de produção como na leitura da fotografia. Assim, podemos inferir que a partir do enfoque dado ao documento pela Nova História, parece ser possível evidenciar os atributos de objetividade e subjetividade como presentes na abordagem do documento; também nos parece possível uma aproximação das discussões levantadas por Benjamin (1992), Sontag (1981) e Barthes (1984) sobre o caráter objetivo e subjetivo da fotografia.

Ao tentarmos estabelecer algum tipo de aproximação da crítica histórica à crítica da fotografia, procuramos fazê-la, na medida do possível, escolhendo alguns lugares de diálogos ou passagens do texto à imagem; procurando desenvolver uma

compreensão da fotografia, enquanto documento histórico, onde seja possível ressonar alguns aspectos do fazer historiográfico.

Assim, não se trata de distorcer ou forçar proximidades, mas trata-se de estabelecer conexões, interpretações ou, para usar a terminologia de Foucault (2004), *estabelecer quadros*; trata-se também de deixar evidenciada a necessidade de atenção e acuidade para o entendimento sobre os diferentes caminhos, que as diferentes abordagens e posicionamentos da história, enquanto disciplina científica, os fornece, conforme sinaliza Burke (1992). Trata-se ainda de deixar os caminhos escolhidos sempre clarificados, sinalizados, bem como nosso posicionamento, nossos constructos, conforme observa Jenkins (2001), para que estes caminhos, em meio à paisagem da história, possam ser reconhecidos no interior do próprio discurso histórico.

Recuperando então, outras questões discutidas no capítulo “Sobre a Fotografia”, lembramos que, segundo Barthes (1984), na fotografia é possível reconhecer alguns fatos ou elementos descritivos, os quais ele denomina de *studium*; e *punctum*, como os elementos narrativos. Operam ainda, na elaboração e na leitura das fotografias, dois outros elementos, o operador ou fotógrafo; e o espectador, quem observa a fotografia; todos esses elementos configuram algumas dimensões possíveis para a observação e compreensão da fotografia. Assim, aproximando algumas questões abordadas por Jenkins (2001), acerca do trabalho dos historiadores na formulação de narrações significativas sobre o passado podemos inferir, quanto à necessidade de olharmos a fotografia como documento histórico, quando disposta em série, integrada aos acervos custodiados nos Arquivos Históricos, segundo a compreensão dessas dimensões descritivas e narrativas.

Aventada essa possibilidade de compreensão, a partir dos enfoques proporcionados pela historiografia, passamos a seguir à discussão de algumas abordagens proporcionadas pela arquivística, essencialmente aquelas que se relacionam com a fotografia, como documento histórico. Pois, ao nosso ver, o reconhecimento dessas dimensões, narrativa e descritiva, identificadas como presentes na fotografia, parecem indicar um possível caminho, ou talvez um quadro, conforme observado por Foucault (2004), para a compreensão do documento fotográfico quando localizado na paisagem da história e da arquivística.

### 3.3 *A arquivística e os arquivos históricos*

Segundo Rousseau e Couture (1998), a prática da arquivística está ligada à existência dos arquivos. Então, para que possamos compreender algo sobre esta disciplina, cabe aqui, um breve preâmbulo sobre o surgimento e constituição dos arquivos.

Rousseau e Couture (1998) apontam que o nascimento dos arquivos remonta ao surgimento da escrita; quando, há mais de 6 mil anos as civilizações formadas junto aos rios Tigre, Eufrates e Nilo passaram por um período crítico no seu desenvolvimento, a continuidade e a organização das atividades destas civilizações foram possíveis mediante a invenção e aplicação de uma nova tecnologia: a escrita. A escrita possibilitou registrar dados, informações e conhecimentos, permitiu “[...] criar sobre forma tangível e material (sobre um suporte), o que antes só podia ser transmitido, comunicado e conservado oral ou visualmente.” (ROUSSEAU; COUTURE, 1998, p. 15).

Segundo Rousseau e Couture (1998, p. 16), “[...] as necessidades do comércio e de controle, mais do que as dos contadores de histórias, dos filósofos ou dos educadores, levaram à invenção da escrita e da sua utilização para criar documentos de arquivo.”. Assim, podemos inferir que inicialmente, os documentos de arquivos eram produzidos e conservados para atender às necessidades de governo e da administração; a gestão dos documentos e a gestão do poder estavam estreitamente ligadas.

Os autores dissertam que o conjunto de documentos, que formaram os arquivos, se constituíram sempre em instrumentos de base para as administrações; pois testemunham e subsidiam políticas, decisões, procedimentos, funções, atividades e transações entre as instituições, ou seja, regem as relações entre os governos, as organizações e as pessoas.

Rousseau e Couture (1998) observam ainda que, ao longo de diferentes épocas e regimes, os documentos de arquivo serviram para o exercício do poder, para reconhecimento de direitos e, somente posteriormente, como registro da memória.

Com o aparecimento do estado-nação e o desenvolvimento da História como disciplina universitária em que as fontes originais são utilizadas como materiais de apoio à investigação, os depósitos de arquivo, outrora considerados sobretudo como <arsenais de leis>, transformaram-se agora em <arsenais de história>. (ROUSSEAU; COUTURE, 1998, p. 17).

Sobre a arquivística<sup>14</sup>, Rousseau e Couture (1998) dissertam que sua estruturação para a organização dos arquivos desenvolveu-se em função das necessidades de cada época, mas sempre girando em torno de quatro grandes preocupações: o tratamento, a conservação, a criação e a difusão dos documentos.

---

<sup>14</sup> Assumimos a definição de Camargo e Bellotto (1996, p. 5), para quem a arquivística refere-se a “ Disciplina – também conhecida como arquivologia – que tem por objeto o

Para o desenvolvimento do presente estudo, não nos propomos ao aprofundamento de todas as questões que a arquivística abarca, portanto, apresentamos, a seguir, uma breve explanação sobre o aspecto do tratamento de documentos, desenvolvido pela arquivística a partir do século XIX; tema este que integra a problemática explorada em nossa pesquisa.

Assim, segundo Rousseau e Couture (1998), as primeiras ações que visavam ao tratamento de documentos, sua organização e recuperação, se deram através dos inventários<sup>15</sup>, com a finalidade de formar listas de documentos. Posteriormente, a organização se deu em forma de cartulários<sup>16</sup>, ou “[...] cadernos nos quais era constituída a lista de títulos e privilégios.” (ROUSSEAU; COUTURE, 1998, p. 49). Para a classificação dos documentos, ou seja, para operar o reagrupamento dos documentos, foram utilizados inúmeros critérios, até que no século XIX, surgiu uma fórmula que permitiu uma classificação própria para os arquivos, que correspondia às suas especificidades: o princípio de proveniência<sup>17</sup>.

Com base nesta macroclassificação, que fornece um quadro geral ou um conjunto de fundos, desenvolvem-se métodos que permitiram uniformizar a classificação de um fundo particular. Os fundos já organizados mantêm a classificação de origem. Quanto aos outros, a partir do conhecimento da organização produtora, o arquivista desenvolve uma classificação que dá conta das particularidades e das atividades dessa organização e dos documentos que ela produziu. (ROUSSEAU; COUTURE, 1998, p. 49-50).

---

conhecimento da natureza dos arquivos e das teorias, métodos e técnicas a serem observados na sua constituição, organização, desenvolvimento e utilização.”

<sup>15</sup> Segundo Camargo e Bellotto (1996, p. 45), inventário refere-se a “[...] instrumento de pesquisa em que a descrição exaustiva ou parcial de um fundo ou de uma ou mais de suas subdivisões toma por unidade a série, respeitada ou não a ordem de classificação.”

<sup>16</sup> Segundo Camargo e Bellotto (1996, p. 65), o termo cartulário ou registro, refere-se a “[...] livro no qual são referenciados ou transcritos documentos recebidos e títulos.”

<sup>17</sup> Segundo Camargo e Bellotto (1996, p. 61), refere-se ao “[...] princípio segundo o qual os arquivos originários de uma instituição ou uma pessoa devem manter sua individualidade, não sendo misturados aos de origem diversa.”

Rousseau e Couture (1998) apontam que o princípio da proveniência ou respeito pelos fundos, juntamente à abordagem das três idades, fundamentam a disciplina arquivística.

O princípio de proveniência é a base teórica que rege todas as intervenções arquivísticas na organização e no tratamento dos arquivos “[...] seja qual for a sua origem, idade, natureza ou suporte [...], garante a constituição e a plena existência da unidade de base em arquivística, a saber, o fundo de arquivo.” (ROUSSEAU; COUTURE, 1998, p. 79). Sobre a noção de fundo, os autores o concebem como “[...] um agrupamento intelectual de informações registradas em suportes de toda a espécie [...]” (ROUSSEAU; COUTURE, 1998, p. 90), definido como: “Conjunto de documentos de qualquer natureza reunidos automática e organicamente, criados e/ou acumulados e utilizados por pessoa física ou moral ou por uma família no exercício das suas atividades.” (ROUSSEAU; COUTURE, 1998, p. 91). Segundo os autores, a realidade intelectual, que incide sobre o fundo, acaba por cobrir o duplo valor inerente que tem qualquer documento de arquivo; o valor de informação, ou seja, qualquer documento que pelo simples fato de existir, comprova alguma informação nele existente e nos permite conhecê-la; já o agrupamento ou o conjunto de documentos nos possibilita recriar o contexto do acontecimento ou realização, “[...] em suma, este conjunto volta a situar esse contexto ou esse meio circundante no tempo e no espaço [...]” (ROUSSEAU; COUTURE, 1998, p. 90). Os autores apontam, que o valor de prova ou testemunho, que caracteriza os documentos de arquivo, está ligado justamente ao seu contexto (valor de prova administrativa, legal, etc. e, valor de prova histórica).

Segundo Rousseau e Couture (1998), a abordagem das três idades se assenta nas etapas ou ciclos de vida dos documentos de arquivo e baseia-se nos

dois valores que têm os arquivos: o valor administrativo e o valor de testemunho. Assim, designam-se como arquivos correntes aqueles constituídos por documentos ativos, que se prestam para fins de gestão quotidiana; de arquivos intermediários aqueles constituídos por documentos em semiatividade; e de arquivos definitivos aqueles que são constituídos por documentos que deixam de ter valor previsível para a organização que os produziu, ou não respondem mais aos objetivos de sua criação, por tornarem-se documentos inativos podem ser eliminados, ou conservados, se adquirem um valor de testemunho.

A qualidade de testemunho dos documentos dos arquivos definitivos ou permanentes, segundo Rousseau e Couture (1998), justifica a sua guarda para fins culturais, patrimoniais ou de investigação.

Para nos aprofundarmos na discussão sobre os arquivos permanentes ou históricos e sobre a qualidade de testemunho dos documentos que os integram, apresentamos a seguir algumas considerações elaboradas por Bellotto (1991). Segundo a autora, a partir da dinâmica do ciclo vital dos documentos, “[...] a distância entre a administração e a história, no que concerne aos documentos é, pois, uma questão de tempo.” (BELLOTTO, 1991, p. 5); após o cumprimento das razões pelas quais os documentos foram gerados, são fixados critérios e justificativas para que se possam eliminar certos documentos e outros, por serem de interesse para a pesquisa histórica, são conservados como documentos históricos.

Ainda segundo Bellotto (1991), os arquivos permanentes empreendem a custódia definitiva dos documentos, “[...] a guarda perene e responsabilizada de fundos documentais que, passados pelo crivo da avaliação/prazos de vida, tornam-se elementos a preservar, analisar e utilizar na pesquisa histórica.” (BELLOTTO,

1991, p. 8). Assim, as atividades dos arquivos permanentes, que incidirão sobre os documentos, são o arranjo e a descrição dos fundos.

Segundo a autora, o arranjo “[...] é o processo de agrupamento dos documentos singulares em unidades significativas e o agrupamento, em relação significativa, de tais unidades entre si.” (BELLOTTO, 1991, p. 85-86). A operação do arranjo consiste na ordenação dos conjuntos documentais obedecendo aos critérios que respeitem o caráter orgânico dos conjuntos documentais; ou seja, obedecendo ao princípio de respeito pelos fundos, como norteador da sistemática do arranjo, onde estarão refletidos as origens e os processos que criaram os documentos.

Ainda sobre o arranjo, Bellotto (1991) disserta que este consiste numa operação intelectual e material, pois significa “[...] organizar os documentos uns em relação com outros; as séries umas com as outras; os fundos, uns em relação aos outros; dar números de identificação aos documentos; colocá-los em caixas, pastas e ordená-los nas estantes.” (BELLOTTO, 1991, p. 87). A operação intelectual do arranjo, segundo Bellotto (1991), consiste em operar, a partir da classificação dos fundos, os seguintes níveis: grupos (ou seção), série, conjunto lógico dentro da série e documento.

Bellotto (1991) aponta que a análise dos documentos recolhidos ao arquivo permanente ou histórico deve ser elaborada nos seguintes termos: proveniência; história da entidade ou biografia do indivíduo produtor dos documentos; origens funcionais ou atividades específicas das quais os documentos resultam (função que caberia originalmente ao documento); conteúdo ou a extensão dos vários tópicos, eventos e períodos; e os tipos de materiais. Ainda segundo Bellotto (1991), os três primeiros termos da análise referem-se à entidade produtora e, portanto devem ser obtidos anteriormente ao trabalho com os documentos. Os dois últimos, são



detectados através do exame dos documentos. Estas operações sistemáticas norteiam a sistematização e processamento do arranjo.

A atividade de descrição documental, segundo Bellotto (1991), afeita aos arquivos históricos, deve refletir a operação do arranjo. A descrição corresponde às tarefas que objetivam a recuperação da informação; consiste na elaboração de instrumentos de pesquisa, como guias, inventários, catálogos, índices e repertórios. Esses instrumentos de pesquisa fornecem ao pesquisador um pré-conhecimento das fontes, constituem-se em vias de acesso entre os documentos custodiados e o público consulente e podem ainda agir como desencadeadores de pesquisa.

A partir das reflexões de Bellotto (1991), podemos inferir que a função cultural dos arquivos permanentes relaciona-se, preponderantemente, a sua significação enquanto repositório de documentos históricos. Assim, segundo Bellotto (1991), o que os justifica é o sentido patrimonial, ou seja, a preservação como patrimônio histórico dos conjuntos orgânicos de informações e seus respectivos suportes, com o objetivo de transmissão cultural, visando à reconstituição incessante; ou seja, assegurando aos pesquisadores os testemunhos dos modos de pensar e atuar de gerações localizadas em um tempo e espaço determinado.

Sobre a caracterização do documento de arquivo, Bellotto (1991, p. 177) adverte que “[...] o documento reflete uma realidade; não é uma realidade concreta. É um discurso sobre a realidade.”; o que recupera a idéia de Jenkins (2001) sobre a narrativa da história, e as idéias de Sontag (1981) e Barthes (1984), sobre a representatividade da fotografia.

Bellotto (1991) disserta também, que para a pesquisa histórica, além dos tradicionais arquivos públicos, tem-se evidenciado a importância dos arquivos privados e pessoais. Os arquivos pessoais, definidos como conjunto de documentos

(papéis, material audiovisual, etc.) resultante da vida e da obra/atividade de estadistas, políticos, artistas, escritores, etc.; segundo uma perspectiva de interesse social ou histórico, devem ser recolhidos junto aos arquivos públicos, e mediante um contrato com os herdeiros, serem colocados à disposição para a pesquisa.

As explanações de Rousseau e Couture (1998) e Bellotto (1991) traduzem uma postulação arquivística, usada para a realização do tratamento documental, cujos fundamentos teóricos têm sido questionados. Essa problematização teórica tem impulsionado a inscrição da arquivística na história e, portanto, tem provocado o encontro de novas interpretações e novas práticas para a organização documental.

Para tentarmos compreender a extensão e em que contexto poderíamos vislumbrar algumas modificações das bases teóricas que sustentam a arquivística e, como algumas dessas mudanças, poderiam influenciar o tratamento arquivístico de fotografias, passamos a seguir a apresentar algumas reflexões propostas por Silva et al (1999).

Contra-pondo à Rousseau e Couture (1998) e Bellotto (1991), Silva et al (1999) na obra intitulada *Arquivística: teoria e prática de uma ciência da informação*, trabalham a idéia de que o método arquivístico não se reduz a um conjunto de procedimentos técnicos para a descrição, classificação e acesso aos documentos, mas apresenta-se como uma ampla plataforma sobre a qual é possível trilhar um caminho de explicação, significação e interpretação dos documentos. Para tanto, os autores propõem um novo paradigma que suscita novos conceitos operatórios e uma nova base de sustentação teórica para a arquivística.

Antes de iniciarmos as discussões propostas por Silva et al (1999) sobre a arquivística, apresentamos uma breve explanação introdutória sobre a idéia de informação/documento que os citados autores utilizam; apresentamos também

alguns postulados desenvolvidos por Silva et al (1999) que justificam a inserção da arquivística no campo da Ciência da Informação. Em seguida, apresentamos a crítica que os autores suscitam, principalmente aquela relacionada a operacionalidade do fundo de arquivo e da teoria das três idades, base da sustentação teórica da arquivística considerada tradicional. As explicações ora apresentadas, configuram-se como um contraponto às discussões elaboradas por Rousseau e Couture (1998) e Bellotto (1991), expostas anteriormente no presente capítulo.

Silva et al (1999) trabalham a idéia de informação como um fenômeno de comunicação e conhecimento, como “[...] uma espécie de <substância>, suscetível de ser movimentada, transferida, manipulada e consumida [...]” (SILVA et al, 1999, p. 24). Para tanto, esta informação deve estar depositada num suporte físico que lhe confere existência física e a torna passível de manuseio.

Deste conceito de informação, como informação social codificada ou, como sinônimo “[...] de dados do conhecimento registrado - registro da atividade humana [...]” (SILVA et al, 1999, p. 25), deriva o sentido documental da informação. Assim, como mensagem materializada nos documentos, configura-se como o objeto de interesse dos cientistas da informação, e como objeto das funções basilares dos sistemas e serviços de tratamento da informação, realizados nas bibliotecas, centros de documentação e arquivos.

Os autores explanam que a informação materializada ou registrada implica uma representação através de símbolos, e definem os símbolos como um tipo especial de signo cujos significados pressupõem uma dependência ao grupo social que os usa, ou seja, expressam idéias, acontecimentos ou objetos com uma significação contextual. Entre os sistemas de símbolos orais e escritos, os autores

consideram a *língua* o mais utilizado para a troca de informações e inferem que “[...] os recursos lingüísticos são usados para identificar, ordenar e relacionar os signos e símbolos contidos nos registros de informação [...]” (SILVA et al, 1999, p. 26).

Os autores dissertam também que o código lingüístico utilizado, deve ser considerado em sua manifestação física e em função do que significa, pois “[...] as palavras têm um significado que não pode ser visto individualmente, mas de acordo com a maneira como se associam e ao conhecimento que se tem das regras de associação.” (SILVA et al, 1999, p. 26). Assim, para que possamos elaborar uma imagem da realidade, ou realizar a análise e classificação da informação que recebemos, estão ligados de forma indissociável a língua e os conceitos, compreendendo como conceitos as significações ou representações ideais que se postam como reais (SILVA et al, 1999).

Silva et al (1999) postulam que a capacidade de memorização possibilita as operações classificatórias e de abstração; pois, sem a memória não seria possível o armazenamento de informações nem mesmo a elaboração de significações. Assim, inferem os autores, que o objetivo do tratamento da informação é a criação de memórias, passíveis de recuperação e acesso.

Os autores pensam a informação não somente como artefato, mas como uma extensão do pensamento e da ação humana, portanto, contendo uma margem variável de representação subjetiva. Assim, a informação deve ser pensada como um fenômeno profundamente imbricado nas instâncias sociais e institucionais, com conexões profundas e estreitas com a realidade social, ou seja, ligada invariavelmente a um contexto. (SILVA et al, 1999).

A partir desta assertiva sobre o conceito de informação, os autores formulam uma fundamentação teórica para a inserção da arquivística no campo da Ciência da Informação.

Silva et al (1999) localizam as origens da Ciência da Informação na necessidade que as sociedades humanas têm de organizar os seus registros e acessar os seus conteúdos, ao longo do tempo. Durante o século XIX, em torno das preocupações para a organização das bibliotecas e do patrimônio arquivístico, foram consolidadas as áreas de trabalho denominadas de Biblioteconomia e Arquivística, com objetos de estudo distintos e complementares. Ainda no século XIX, as preocupações relacionadas a organização bibliográfica resultaram no estabelecimento da área de estudo denominada de Documentação; esta “[...] passou a ter um conceito com especificidade própria, restringindo o seu âmbito à organização e tratamento de registros informativos em diversificados suportes, necessários, sobretudo, à investigação científica e técnica.” (SILVA et al, 1999, p. 28). Na Segunda metade do século XX, a partir da explosão da informação e do rápido desenvolvimento tecnológico, as preocupações em torno da organização de grandes massas documentais e das informações científicas e técnicas, consolidaram o surgimento da Ciência da Informação (SILVA et al, 1999).

A Ciência da Informação apresenta na sua gênese, segundo Silva et al (1999), um intercurso transdisciplinar e interdisciplinar entre as áreas da arquivística, da biblioteconomia, da comunicação social, das ciências da administração e das ciências sociais, passando ainda pela gestão da informação e pela informática, para a consecução de estruturas de informação em sistemas orgânicos e funcionais, bem como para a construção de sentidos dessas estruturas de informação e de seus

conteúdos. Sendo ainda que, as estruturas e os sentidos, são elaborados a partir de condições políticas, técnicas, econômicas e culturais (SILVA et al, 1999).

Sobre os arquivos e sobre a necessidade de uma convocação interdisciplinar, para a realização da exploração, explicação e interpretação de sistemas de informação, Silva et al (1999) dissertam que,

Sendo o Arquivo um sistema de informação (semi-) fechado, em que predomina o fator da organicidade, o seu estudo científico absorve parte substancial do trabalho desenvolvido no domínio da Organização e Métodos e não pode prescindir da convocação interdisciplinar de várias ciências sociais (História, Sociologia e Economia), do Direito e da Administração. Esta interdisciplinaridade pode ainda enveredar por outros caminhos, conforme a natureza específica dos casos em estudo. Estamos a pensar em algumas situações freqüentes em que Arquivo, Biblioteca e Museu se interligam numa unidade concreta, a que podemos chamar *sistema patrimonial complexo*. (SILVA et al, 1999, p. 40, grifo do autor).

Chamamos a atenção para o fato de que, na proposta de interligação entre Arquivo, Biblioteca e Museu, para a realização do *sistema patrimonial complexo*, os autores consideram que “[...] deixa de ter sentido a distinção clássica entre documento e monumento.” (SILVA et al, 1999, p. 40).

Os autores compreendem o Arquivo como um sistema de informação que engloba a estrutura orgânica e a função uso ou serviço; como um sistema de informação híbrido, conjuga as dimensões de um sistema fechado (comportamento não sujeito a nenhuma influência externa) e de um sistema aberto (comportamento determinado a partir de influências externas). O Arquivo segundo Silva et al (1999) configura-se como um sistema semi-fechado de informação, “[...] nele se projeta com maior ou menor expressão a entidade produtora/receptora de informação e nele se condensa, obviamente, o tratamento técnico e eficaz da mesma informação [...]” (SILVA et al, 1999, p. 40).

Diante da compreensão do Arquivo como um sistema de informação semi-fechado, os autores criticam a capacidade operatória do conceito do *fundo* para

explicar a raiz social da informação e para a complexidade das relações internas e externas que agem e reagem no âmbito dos arquivos. A noção de sistema é mais abrangente, dinâmica e integradora, ao contrário da noção restritiva de fundo; segundo Silva et al (1999) a compreensão de Arquivo como um sistema semi-fechado permite o alargamento do fator funcionalidade em detrimento do fator organicidade.

Ainda sobre a noção de fundo, os autores dissertam que o princípio do respeito pelos fundos para a classificação dos documentos, consagrado oficialmente pelo governo francês em 1871, foi agregado o chamado método histórico, desenvolvido na Itália em 1867. O método histórico defendia “[...] o respeito pela ordem original [...]” (SILVA et al, 1999, p. 206), ou respeito pelos critérios organizativos praticados pela entidade geradora na ordem interna dos fundos.

Outro princípio adotado como base de sustentação teórica da arquivística, que é criticado por Silva et al (1999), é o princípio das três idades. Conforme observam os autores, o ciclo de vida apregoado para os documentos de arquivo advém da influência das correntes positivista e historicista, que no século XIX, provocaram a desagregação e discriminação entre documentos considerados históricos e os documentos considerados meramente administrativos. A partir da segunda metade do século XX, a generalização deste princípio provocou a desarticulação entre os arquivos administrativos (documentos ativos) e os arquivos históricos (documentos desativados); provocando ainda o aparecimento da noção de gestão de documentos (SILVA et al, 1999).

A crítica elaborada por Silva et al (1999), apresentada brevemente no presente estudo, evidencia a necessidade de problematizar os princípios que regem o conhecimento empírico acumulado pela arquivística ao longo do tempo; esta

crítica, pautada na idéia de informação como informação social codificada, sugere que para processar o tratamento documental, a arquivística não se restringe às operações de recuperação e transferência de informação, mas deve se pautar na compreensão da dinâmica dos processos informacionais, ou seja, na compreensão da informação como fenômeno social.

### 3.4 *A fotografia como documento arquivístico*

A partir das reflexões propostas por Le Goff (1994), Burke (1992) e Jenkins (2001), sobre a crítica ao documento e à história, encontramos elementos para a compreensão da fotografia como documento histórico. Podemos inferir, que foi através da Nova História que se processaram as transformações quanto à concepção de documento histórico; estas transformações ecoaram sobre a natureza dos recursos documentais recolhidos junto aos arquivos.

Ainda sobre esta questão, encontramos no trabalho de Oliveira (1992) alguns apontamentos indicando que os novos interesses e as novas abordagens propostas pela história, no decorrer do século XX, modificaram o conceito e a hierarquização do valor dos documentos, provocando a busca por novas fontes de pesquisa. Os novos posicionamentos da história repercutiram nos arquivos, provocando a agregação de novos suportes de informação; estes novos suportes foram então recolhidos e passaram a receber tratamento segundo os critérios arquivísticos, entre esses novos suportes encontramos a fotografia.

Assim, se processou a gradual incorporação de fotografias aos arquivos, desencadeando a sua integração junto aos chamados fundos de arquivos, o que



vale dizer, o seu tratamento sistemático como documento de arquivo, conforme discutido por Rousseau e Couture (1998).

Sobre os conceitos de documento histórico e de documento de arquivo, Rousseau e Couture (1998), observam que,

[...] documento é um conjunto constituído por um suporte (peça) e pela informação que ele contém, utilizáveis para efeito de consulta ou como prova, [...] documentos de arquivo, são documentos que contêm uma informação seja qual for a data, forma e suporte material, produzidos ou recebidos por qualquer pessoa física ou moral, e por qualquer serviço ou organismo público ou privado, no exercício da sua atividade. Em resumo, um documento é constituído por um suporte ou peça e por um conteúdo (a informação nele registrada). (ROUSSEAU; COUTURE, 1998, p. 137).

A partir desta conceituação, podemos chegar à conclusão que a diferença entre documento histórico e documento de arquivo está no tipo de pergunta que se faz a um objeto. No caso do documento histórico, a pergunta destina-se à consecução de uma narrativa elaborada pelo historiador.

Podemos afirmar que a fotografia pode perfeitamente integrar os arquivos, tanto como documento de arquivo como documento histórico. De fato, Rousseau e Couture (1998) dissertam que, apesar de durante muito tempo a arquivística tradicional ter se dedicado muito pouco ao tratamento de documentos não escritos, ficando estes restritos à categoria de documentos especiais, a partir dos anos 1970, os arquivistas se interessaram pela inclusão de documentos não escritos, nos respectivos fundos dos arquivos.

Porém, a fotografia de arquivo implica a sua localização em um lugar específico, o arquivo. No arquivo, a fotografia demanda um tratamento documental, e esse tratamento lhe outorga significações precisas.

Rousseau e Couture (1998) dissertam que entre os documentos não escritos, as fotografias “[...] constituem com certeza o maior volume e o mais abundantemente utilizado.” (ROUSSEAU; COUTURE, 1998, p. 232). Todavia, há toda uma

problemática, não resolvida, quanto ao tratamento desses documentos, principalmente no que se refere à avaliação e seleção.

Como qualquer outro suporte de informação, as fotografias devem ser objeto de uma avaliação e de uma seleção. Contudo, as tabelas de seleção não trazem nenhuma regra específica para as fotografias; quando muito, trazem a expressão *enquanto útil* na fase ativa ou corrente. Assim, como não são praticamente nunca mencionadas as modalidades de triagem para as fotografias, a conservação integral tem sido a tendência a ser favorecida, concluem Rousseau e Couture (1998).

Esta realidade dos documentos fotográficos, ilustra tanto um mal-estar face à avaliação da imagem, como a inexistência de conhecimento das técnicas fotográficas e de uma aprendizagem para ler e interpretar o conteúdo dos documentos fotográficos, por parte dos arquivistas. Assim,

[...] para além dos critérios gerais de seleção próprios a cada organismo, critérios específicos como raridade da fotografia, a fama do fotógrafo, a qualidade técnica e a qualidade estética podem consideravelmente influenciar a seleção dos documentos fotográficos. (ROUSSEAU; COUTURE, 1998, p. 233).

Os autores explanam que a ausência de regras claras tem desencadeado a aplicação de métodos de amostragem, entretanto,

[...] no que respeita às fotografias, a amostragem permanece uma prática problemática, tendo em conta a própria natureza do documento e a dificuldade de ajuizar do valor que pode representar uma imagem, tanto mais que os elementos visuais são muitas vezes numerosos e diferentes em cada peça. (ROUSSEAU; COUTURE, 1998, p. 233).

Sobre outras dificuldades para o tratamento arquivístico de fotografias, principalmente no que refere à avaliação e seleção, o que vale dizer, dificuldades sobre o descarte de fotografias, Rousseau e Couture (1998) esclarecem que a fotografia, como qualquer outro suporte informático, deve ser objeto de tratamento arquivístico e,

[...] no caso de fotografias que acompanham dossiês textuais ou outros, a avaliação deve ter em conta o conjunto dos documentos e não cada uma das partes separadamente. Assim, os critérios de seleção próprios de um organismo são aplicados tanto às fotografias como aos outros documentos. (ROUSSEAU; COUTURE, 1998, p. 233).

Apesar de categóricos quanto as potenciais dificuldades, Rousseau e Couture (1998) nos apontam alguns possíveis critérios que podem influenciar a seleção especial ou específica dos documentos fotográficos, são eles: a raridade, fama do fotógrafo, qualidade técnica e qualidade estética.

A partir das reflexões de Rousseau e Couture (1998) sobre o tratamento arquivístico dos documentos fotográficos, que apontam que as fotografias devem sofrer o mesmo tratamento afeito a outros tipos de suporte; e, considerando ainda a linha de raciocínio exposta por Bellotto (1990) para o arranjo de documentos, podemos concluir que a análise dos documentos fotográficos deve ser elaborada a partir dos seguintes elementos: 1) proveniência; 2) história da entidade ou biografia do indivíduo produtor dos documentos; 3) origens funcionais ou atividades específicas das quais os documentos resultam; 4) conteúdo ou a extensão dos vários tópicos, eventos e períodos; e 5) tipos de materiais. A análise baseada nestes elementos, pode subsidiar as operações sistemáticas que norteiam o processamento do arranjo dos documentos fotográficos. E, estas operações recaem sobre o processamento, tanto das fotografias que integram dossiês, quanto os conjuntos fotográficos que não integram dossiês ou conjuntos de documentos escritos.

As reflexões e apontamentos de Rousseau e Couture (1998) e Bellotto (1991), para o tratamento arquivístico dos documentos fotográficos, sugerem uma possibilidade de compreensão desses documentos de forma descritiva, relacionada à identificação dos fundos, e de forma narrativa, relacionada à operação do arranjo. Nesse sentido, o tratamento arquivístico apresenta uma compreensão do documento

fotográfico que repercute alguns dos atributos inerentes à fotografia, apresentados e discutidos no capítulo “Sobre a Fotografia” do presente trabalho, dos quais destacamos: a fotografia como um fragmento, todavia localizado em um determinado tempo e espaço; a sua credibilidade relacionada sempre ao seu referente; a sua parcialidade; existência de diferentes níveis de realidade contidos nesta forma de registro; uma forma de representação da realidade, que pode ser reconstituída a partir de conteúdos e significados localizados historicamente; como objeto híbrido, igualmente povoado por objetividade e subjetividade.

Finalmente, acrescentamos que os apontamentos de Silva et al (1999) sobre a compreensão dos arquivos como sistemas semi-fechados de informações, e sobre a noção de informação como fenômeno social, portanto, sujeita à implicações contextuais no que se refere não somente à compreensão de conteúdos, mas também, às formas e princípios que regem a sua organização, apresentam alguns impasses quanto aos rumos da arquivística, principalmente no que se refere a metodologia de tratamento documental apregoada pela arquivística tradicional.

As contraposições propostas por Silva et al (1999), embora ainda não absorvidas pela arquivística tradicional, apontam a necessidade de uma abordagem interdisciplinar e transdisciplinar para a organização da informação social codificada (ou seja, os documentos). Neste sentido, podemos inferir que, quando integrados aos arquivos, os documentos fotográficos e as peculiaridades que lhes são inerentes, podem requerer a sutileza do diálogo, e a incorporação de diferentes práticas e reflexões vindas da arquivologia, da biblioteconomia e da museologia, para a consecução do seu tratamento documental.

A partir das reflexões e discussões apresentadas no presente capítulo, percebemos duas concepções de arquivo, das quais derivam diferentes

fundamentos e propostas de tratamento documental. Estas duas versões, representadas por uma visão “estrutural” e uma visão “funcional” da organização documental, apresentam-se como forças de influência que concorrem para a análise e discussão do conjunto de fotografias que integram o Fundo José Pedro Miranda, análise esta desenvolvida no capítulo 5.

Antes porém, apresentamos no capítulo 4, uma breve explanação sobre o Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto e seu acervo.

## 4 O ARQUIVO PÚBLICO E HISTÓRICO DE RIBEIRÃO PRETO: CONTEXTO DA PESQUISA

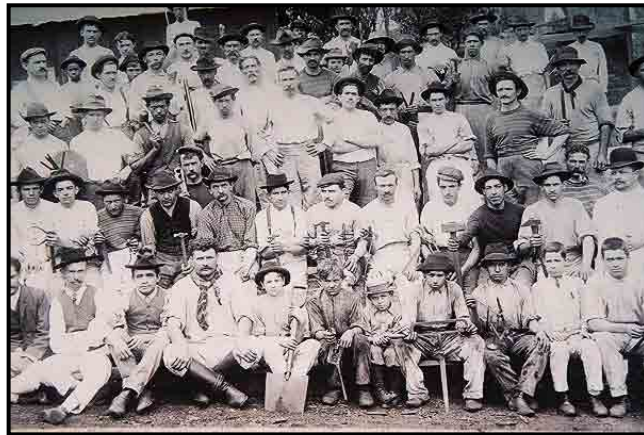


Foto 4: Trabalhadores da empresa Banco Construtor de propriedade de Diederichsen & Hibbeln.

Local: Ribeirão Preto/SP.

Data: 1917.

Fotógrafo: Flósculo de Magalhães.

#### 4.1 *Histórico da formação do Arquivo*

Em 1991, Divo Marino, então Secretário Municipal da Cultura, empreendeu pessoalmente uma série de estudos para a criação de um arquivo municipal em Ribeirão Preto. O resultado dessa pesquisa culminou com a elaboração do “Projeto Arquivo Municipal” (MARINO, 1991); nesse projeto Divo Marino situa a discussão sobre a necessidade de implantação de um arquivo como uma entidade viva,

[...] sua existência objetiva a prestação de serviços aos usuários, se apresenta não apenas como um universo de reposição de um passado cultural, mas, principal e pragmaticamente, como fonte de informações oficiais e instrumento de apoio às tarefas de governo. (MARINO, 1991, p. 2-3).

O “Projeto Arquivo Municipal” foi encaminhado à Câmara Municipal e em 02 de julho de 1992 foi criado o Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto, através da Lei Complementar n. 130.

O Arquivo foi criado como um Departamento ligado à estrutura administrativa da Secretaria Municipal da Cultura, com a finalidade de sistematizar a ação do poder público municipal sobre a documentação produzida, bem como promover a preservação dos documentos de caráter histórico.

Até então, Ribeirão Preto não dispunha de legislação municipal específica para a normalização e a sistematização da documentação produzida ou tramitada no âmbito do poder público municipal; e ainda, os documentos antigos ou considerados como arquivo morto encontravam-se depositados de maneira dispersa nos vários setores da administração, nos porões do Museu Histórico Municipal “Plínio Travassos dos Santos”, e no porão do Palácio Rio Branco, edifício sede do poder executivo local.

Nos moldes da lei federal n. 8.159, de 8 de janeiro de 1991, que dispõe sobre a política de arquivos públicos e privados, a lei de criação do Arquivo de Ribeirão Preto estabeleceu um Sistema Municipal de Arquivos administrado pelo Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto; integram esse sistema,

[...] todas as unidades da administração direta e indireta, onde se realizam atividades de arquivo, consideradas em função das atividades em que se subdividem o ciclo vital dos documentos: I- Fase corrente ou ativa; II- Fase Intermediária; III- Fase final ou permanente [...]. (RIBEIRÃO PRETO, 1992, p. 3).

No mês de maio de 1992 foi realizado um concurso público para a contratação de um arquivista e um historiador para comporem o quadro de funcionários do Arquivo, e em julho de 1992, o Arquivo foi instalado provisoriamente no mezanino da Casa da Cultura. Para este espaço foi recolhida, inicialmente, a documentação que se encontrava depositada nos porões do museu municipal.

Com a saturação do espaço físico na Casa da Cultura, o Arquivo foi transferido para um prédio alugado, localizado próximo à Casa da Cultura, em julho de 1995. Para a instalação do Arquivo na nova sede, um edifício construído em 1970 para residência, foi elaborado um plano para o aproveitamento dos espaços existentes. Na área total construída de quinhentos e oitenta e dois metros quadrados foram adequados os espaços para a área administrativa, sala de pesquisa, salas de armazenamento de documentos e área de quarentena e higienização de documentos. O novo espaço foi equipado com estantes de aço, um computador, duas mapotecas, mesas e cadeiras. Na atualidade, estas divisões encontram-se alteradas em razão do grande volume de documentos encaminhados ao Arquivo, resultando disso que os documentos encontram-se depositados em todos os cômodos, inclusive nos banheiros; somente a sala de pesquisa não está sendo utilizada para armazenamento.



No que se refere à estrutura do Arquivo enquanto órgão técnico e administrativo, no ano de 1993, através da Lei n. 214/93, foram extintas as divisões criadas através da Lei Complementar n. 130/92; assim, com a extinção das divisões: Administrativa, Arquivos Correntes, Arquivo Intermediário, Arquivo Permanente e Divisão Técnica de Apoio, a estrutura administrativa e técnica do Departamento do Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto, foi seriamente desestruturada, “[...] interrompeu-se de maneira drástica a formação de uma mentalidade de preservação e do estabelecimento de uma política de gestão dos documentos públicos.” (AFFONSO; REGISTRO, 1993, p. 2).

No ano de 1999 houve uma outra reforma administrativa e, através da Lei Complementar n. 826, o Departamento do Arquivo Público e Histórico foi extinto; o Arquivo passou a integrar a Seção de Arquivo e Biblioteca; o cargo de Diretor do Arquivo foi alterado para Chefe da Seção de Arquivo Público e Biblioteca.

Através da lei n.º 8.445, de 20 de maio de 1999, o acervo do Arquivo foi considerado de valor histórico-cultural, o que vale dizer que todo o acervo do Arquivo foi tombado por força de lei municipal.

Em 28 de abril de 2001, foi fundada a Associação dos Amigos do Arquivo, uma sociedade civil sem fins lucrativos, que tem a finalidade de desenvolver ações que promovam a preservação e a divulgação do patrimônio documental do município de Ribeirão Preto; desde então todas as ações e projetos do Arquivo recebem apoio da Associação de Amigos, com gestão de sua segunda diretoria eleita em 2003.

## 4.2 Política de acervo

Conforme apontado por Rousseau e Couture (1998, p. 15),

[...] um dos aspectos mais surpreendentes e mais lamentáveis desta era da informação é que a mais antiga forma de informação registrada – essa informação única e eminentemente pertinente para a comunidade internacional e para qualquer povo que constitua os arquivos das suas instituições – é sempre a menos conhecida e a menos compreendida e, por conseqüência, o menos utilizado de todos os recursos informativos.

Nesse sentido, apesar da existência de uma legislação municipal em Ribeirão Preto que atende a uma concepção de arquivo que relaciona comunidade-administração-arquivo, desde a data da fundação do Arquivo Público e Histórico, em 1992, até o presente momento, não houve por parte do poder executivo municipal uma efetiva compreensão e investimento para a consecução de uma política pública de gestão de documentos.

Conforme apontado por Camargo e Machado (1989, p. 4), é preciso vislumbrar a estreita correspondência “[...] entre a demanda social de serviços e as instituições do poder público criadas para satisfazê-la.”; ainda segundo as autoras, a gestão dos negócios públicos envolve sempre um processo de criação, circulação e acumulação de documentos, neste sentido os arquivos configuram-se como um produto necessário para o funcionamento das instituições, como instrumento administrativo e como testemunho das atividades, ou seja, “[...] os conjuntos documentais resultantes do exercício do poder público municipal, [...], refletem de modo ímpar não só as áreas de atuação do governo, mas também a própria demanda social de serviços.” (CAMARGO; MACHADO, 1989, p. 4).

Em Ribeirão Preto, o Arquivo constituído legalmente difere daquele que está formalmente constituído; uma deformação na compreensão quanto à abrangência

das atividades e competências do Arquivo como suporte e testemunho das práticas administrativas, resultou num profundo distanciamento entre as fases ativas e inativas de documentos públicos municipais, resultou que o Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto teve a sua atuação restringida ao recolhimento não sistemático daqueles documentos que cumpriram os prazos de vigência administrativa, ou conforme Camargo e Machado (1989, p. 7), “[...] dos documentos que passam a assumir o caráter de corpos estranhos e indesejáveis [...]”. Assim, cumpridos os prazos administrativos, os documentos são eliminados ou enviados para o Arquivo Público e Histórico quando evidenciado algum valor histórico. Saliendo, todavia, que a compreensão quanto à importância histórica dos documentos está restrita à denotação de documentos cronologicamente mais antigos, ou seja, há uma compreensão ou um relativo consenso daqueles que lidam com a documentação pública municipal de que são documentos históricos aqueles documentos produzidos anteriormente à década de 1930 ou 1940.

Assim, dessa realidade resultam as perdas, tanto do caráter instrumental do Arquivo de Ribeirão Preto para uma gestão racional dos documentos públicos municipais, como provoca uma fragmentação deliberada da documentação, que compromete a recuperação das raízes históricas da comunidade, conforme apontado por Camargo e Machado (1989, p. 8); ainda no caso específico de Ribeirão Preto, as fontes documentais para o conhecimento histórico, principalmente do período posterior às décadas de 1950 e 1960, encontram-se seriamente comprometidas.

As sucessivas reformas administrativas, efetivadas através das leis 214/1993 e 826/1999, que amputaram de forma drástica a estrutura administrativa e técnica do Arquivo de Ribeirão Preto, provocaram um enfraquecimento da sua estrutura

institucional e operacional, e ainda, aliadas a uma carência de recursos humanos, materiais e técnicos, desencadearam o aprofundamento das dificuldades para o estabelecimento de uma política municipal de documentos. Essa realidade acaba por redundar em sérios problemas no que se refere à integridade física e tratamento técnico do acervo já recolhido junto ao Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto, como também em problemas quanto ao tratamento técnico daqueles documentos que são produzidos quotidianamente nos vários setores da administração direta e indireta da Prefeitura Municipal de Ribeirão Preto.

Diante dos inúmeros entraves e da desestruturação do sistema municipal de arquivos, previsto na lei de criação do Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto, promovida pelas autoridades políticas da cidade em diversos mandatos, a política de acervo promovida pelo Arquivo se restringiu ao desenvolvimento de uma série de projetos passíveis de serem realizados a partir de decisões e empreendimentos restritos à esfera de decisão da Secretaria Municipal da Cultura; estes projetos visaram ao recolhimento do maior número possível de documentos de origem pública e privada, à promoção de ações que objetivaram o tratamento técnico, à disponibilização do acervo através de instrumentos de pesquisa e à divulgação deste acervo, através da montagem de exposições itinerantes temáticas com reprodução de documentos.

Mesmo que em detrimento do papel primordial do Arquivo, conforme definição do “Manual de Procedimentos para Tratamento Documental” do Arquivo do Estado de São Paulo (1998, p. 10-11), como instrumento de “[...] acesso às informações contidas nos documentos públicos – inscrito como direito fundamental nas constituições democráticas [...]”; ou seja, instrumento que garante transparência nas relações entre a sociedade e o Estado, uma vez que disponibiliza à sociedade civil

informações para a consecução de pesquisa ou para comprovação de direitos; a política de acervo adotada pelo Arquivo de Ribeirão Preto contribuiu para a consolidação da instituição como a principal referência para a produção de trabalhos acadêmicos sobre a cidade, nas mais diversas áreas como História, Economia, Arquitetura, Direito, entre outras; para pesquisas escolares e para as empresas de comunicação que recorrem ao Arquivo para a realização de reportagens e matérias sobre a cidade.

A política de acervo desenvolvida pelo Arquivo se caracterizou então por: 1) uma postura ativa direcionada para o recolhimento dos documentos de origem pública e de origem privada que apresentassem ameaça de perda, o que vale dizer, aqueles documentos que corriam risco eminente quanto a sua integridade física, resultando que entre os anos de 1992 e 1999, foram recolhidos junto ao Arquivo 80% dos documentos que compõem hoje o seu acervo; e 2) o desenvolvimento de ações direcionadas para a organização e processamento técnico do acervo com o objetivo de disponibilizá-lo para a pesquisa; quanto à conservação de documentos, não há uma política definida, o que significa um descaso, até o momento, pela conservação como um dos objetivos da política pública de arquivo.

#### 4.3 O acervo

O acervo do Arquivo constitui-se num dos objetivos da política pública de documentos do município de Ribeirão Preto, é formado por uma massa documental que abrange o período entre a década de 70 do século XIX e a década de 90 do século XX totalizando, aproximadamente, dois mil metros lineares de documentos.

Deste total, mil quatrocentos e cinqüenta e oito metros lineares estão identificados e acondicionados em caixas de papelão tipo arquivo e guardados em duzentos e quarenta e três estantes de aço de seis ou sete bandejas. Esclarecemos que não estão aqui computados os processos oriundos da Seção do Arquivo Geral do Fórum de Ribeirão Preto, bem como as estantes doadas pelo Tribunal de Justiça ao Arquivo de Ribeirão Preto, em razão dessas doações, dos processos e estantes, estarem ainda em processo de oficialização. Todavia, encontram-se aqui caracterizados alguns fundos privados e coleções que não figuram no Guia do Arquivo, publicado em 1996, em razão de terem sido integrados ao acervo no período posterior ao ano de 1996.

Segundo o Guia do Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto (ARQUIVO PÚBLICO E HISTÓRICO DE RIBEIRÃO PRETO, 1996), o acervo do Arquivo é composto por três conjuntos distintos de documentos: **documentação de origem pública** que reúne séries acumuladas em decorrência das funções executivas, legislativas e judiciárias do poder público; **documentação de origem privada**, com material acumulado por pessoas físicas e jurídicas de direito privado; e as coleções de periódicos, de livros e monografias existentes na **Hemeroteca** e na **Biblioteca de Apoio**, a saber:

- **Documentos de Origem Pública:**

- *Fundo Câmara Municipal* - Apesar de criado em 1871 (lei n.º 67, de 12 de abril), o município de Ribeirão Preto só logrou instalar sua Câmara em 1874. Como as demais cidades e vilas brasileiras, a Câmara Municipal assumiu, durante o Império e nos primeiros anos da República, o caráter de corporação meramente administrativa. A lei que a regia (1.º de outubro de 1828) disciplinava o processo de eleição de vereadores e juizes de paz, estabelecia as funções de

seus membros (presidente, vereadores, secretário, procurador, porteiro e fiscais) e indicava os objetos sobre os quais devia deliberar e prover por posturas, submetidas periodicamente à aprovação da Assembléia Legislativa Provincial. A criação da Intendência Municipal, em 1891, retirou da Câmara suas funções executivas. O Arquivo Histórico detém uma pequena parcela dos documentos produzidos pela Câmara Municipal ao longo do seu funcionamento, os demais continuam sob a guarda do próprio legislativo. As séries que já se encontram à disposição dos pesquisadores abrangem o período de 1874 a 1989 e correspondem às seguintes atividades: Administração (material, patrimônio, pessoal e protocolo), Finanças (contabilidade, orçamento, tesouraria e tributação), Representação (eleições e publicidade), Saúde (vigilância sanitária) e Serviços Municipais (cemitério) (ARQUIVO PÚBLICO E HISTÓRICO DE RIBEIRÃO PRETO, 1996).

- *Fundo Intendência Municipal* - Com a implantação do regime republicano, os municípios brasileiros passaram a desfrutar de instituições de governo com poderes nitidamente separados: às Câmaras ficaram reservadas as funções legislativas e às Intendências, as funções executivas. No âmbito do Estado de São Paulo, a nova instituição começou a vigorar a partir da lei n.º 16 de 13 de novembro de 1891. Ribeirão Preto teve seu primeiro Intendente em 8 de outubro de 1892. O fundo contém documentos relativos às seguintes atividades: Administração (pessoal), Desenvolvimento Urbano e Rural (Obras Públicas), Finanças (contabilidade, tesouraria, e tributação), referentes ao período de 1892 a 1902 (ARQUIVO PÚBLICO E HISTÓRICO DE RIBEIRÃO PRETO, 1996).
- *Fundo Prefeitura Municipal* - Através da lei municipal n.º 90 de 22 de novembro de 1902 a denominação do cargo de Intendente foi substituída pela de Prefeito,

sem que suas funções fossem alteradas. Neste sentido, as relações de continuidade funcional entre a Intendência e a Prefeitura são bastante evidentes. Em termos quantitativos, este fundo representa, ainda que não totalmente identificado, a maior parcela do acervo do Arquivo, refletindo todas as áreas de intervenção do poder público face à demanda social de serviços. O fundo contém documentos relativos às seguintes atividades: Administração (material, patrimônio, pessoal, protocolo e transporte), Cultura (eventos e equipamentos), Desenvolvimento Urbano e Rural (habitação, meio ambiente, obras particulares, obras públicas, uso e ocupação do solo), Educação (educação infantil, ensino fundamental, ensino superior, merenda escolar), Esportes, Finanças (contabilidade, orçamento, tesouraria, tributação), Representação (assessoria jurídica, eleições, publicidade), Saúde (assistência médico-odontológica, vigilância sanitária), Serviços Municipais (abastecimento, água e esgotos, cemitério, recursos energéticos, limpeza pública, segurança, telecomunicações, trânsito, transportes). Esses documentos abrangem o período de 1902 à década de 80 do século XX (ARQUIVO PÚBLICO E HISTÓRICO DE RIBEIRÃO PRETO, 1996).

- o *Fundo Junta de Conciliação e Julgamento* - A Primeira Junta de Conciliação e Julgamento de Ribeirão Preto foi criada pela lei n.º 2.695, de 1955 e instalada em 19 de março de 1957, subordinada ao Tribunal Regional do Trabalho de Campinas, 15ª Região. Este fundo compreende cerca de quarenta mil processos trabalhistas, cujo descarte foi determinado por parte do órgão produtor, em função do cumprimento de prazos de prescrição. A iniciativa de encaminhá-los a uma instituição de custódia coube ao Arquivo Histórico, onde se encontram desde setembro de 1995. Os processos foram produzidos no período de 1957 a



1988 e incidem sobre questões trabalhistas, tais como solicitação de férias, décimo terceiro salário, fundo de garantia, aviso prévio, indenização, adicional noturno, diferença salarial, etc. (ARQUIVO PÚBLICO E HISTÓRICO DE RIBEIRÃO PRETO, 1996).

- *Fundo Serviço Militar* - As funções de alistamento e recrutamento de contingentes para as Forças Armadas, apesar de pertencerem à esfera Federal, sempre estiveram ligadas informalmente às Prefeituras Municipais, razão pela qual os documentos gerados no seu desempenho, uma vez cessada a fase ativa, têm lugar ao lado das séries provenientes do exercício do poder executivo. O Arquivo possui as séries: Boletins (1954-1957), Encaminhamentos para Obtenção de Certificado de Reservista (1961), Ofícios Recebidos (1953-1959), Registro de Alistamento Militar (1914-1940), Registro de Sorteados (1901-1903), Relações dos Alistados que Concluíram o Serviço Militar (1963) e Relatórios de Atividades (1948) (ARQUIVO PÚBLICO E HISTÓRICO DE RIBEIRÃO PRETO, 1996).

- **Documentos de Origem Privada:**

- *Fundo Círculo Italiano (Circolo Italiano)* - Composto de documentos referentes aos anos 1919 a 1922, esse fundo se resume em atas do conselho e assembléias (ARQUIVO PÚBLICO E HISTÓRICO DE RIBEIRÃO PRETO, 1996).
- *Fundo Sociedade Nacional Dante Alighieri (Società Nazionale Dante Alighieri)* - É formado por documentos contábeis e livros de presença no conselho e assembléias, produzidos entre os anos 1910 e 1941 (ARQUIVO PÚBLICO E HISTÓRICO DE RIBEIRÃO PRETO, 1996).

- o *Fundo Sociedade de Mútuo Socorro e Beneficência Pátria e Trabalho (Società di Mutuo Socorro e Befeficenza Patria e Lavoro)* - Composto por livros de atas referentes ao período de 1903 a 1910 (ARQUIVO PÚBLICO E HISTÓRICO DE RIBEIRÃO PRETO, 1996).
- o *Fundo Sociedade Italiana de Mútuo-Socorro (Società Italiana Mutuo Socorro)* - Este fundo abrange os anos de 1893 a 1903 e se resume às atas do conselho diretivo da sociedade (ARQUIVO PÚBLICO E HISTÓRICO DE RIBEIRÃO PRETO, 1996).
- o *Fundo Legião Brasileira de Assistência* - Criada por Darcy Vargas em 28 de agosto de 1942, a Legião Brasileira de Assistência (LBA) teve os princípios de sua fundação pautados na necessidade de auxílio aos soldados brasileiros que participaram da Segunda Grande Guerra e às suas famílias. Após o término do conflito mundial, a instituição voltou-se também à assistência das camadas carentes da população, priorizando a criança e o idoso. A LBA foi instalada em Ribeirão Preto no ano de 1942. Em 1994 a LBA foi extinta, em dezembro de 1995 os prédios foram fechados e os funcionários transferidos para outros órgãos. Em 1996, por iniciativa de alguns funcionários da filial em Ribeirão Preto, parte da documentação da LBA foi encaminhada ao Arquivo. Esse fundo abrange o período de 1942 a 1986 e é composto basicamente por publicações da LBA, entre as quais relatórios de atividades (1942-1986), Cadernos LBA (1989), material referente às reformas administrativas (1988), livros contábeis, livros de atas de reuniões, matérias jornalísticas (1942-1944), instalação da filial da Cruz Vermelha em Ribeirão Preto (1942-1944), e inscrições em cursos oferecidos pela Cruz Vermelha Brasileira (1942-1943) (ARQUIVO PÚBLICO E HISTÓRICO DE RIBEIRÃO PRETO, 1996).

- *Fundo Maria Emerenciana Junqueira* - A família Junqueira encontra-se entre as famílias que compõem a elite econômica da região de Ribeirão Preto. Maria Emerenciana Junqueira nasceu em 16 de setembro de 1867 e faleceu em 8 de fevereiro de 1951. Filha de Francisco Maximiano Diniz Junqueira e de Mariana Constança de Andrade Junqueira. Foi casada com o Coronel Joaquim da Cunha Diniz Junqueira (nascido em 16 de maio de 1861 e falecido em 14 de setembro de 1932), o casal teve seis filhos: Osório, Anna, Francisco, Gabriela, Luiz e Augusta. Este fundo abrange o período de 1927 a 1957 e compõe-se basicamente por correspondência, documentos contábeis de fazendas e folhas de pagamento (ARQUIVO PÚBLICO E HISTÓRICO DE RIBEIRÃO PRETO, 1996).
- *Fundo Coronel Alfredo Condeixa Filho* - Nascido em Ribeirão Preto em 18 de março de 1914, filho de Alfredo Condeixa e Maria de Jesus Condeixa. Coursou as escolas “Guimarães Júnior” e “Ginásio do Estado” (atual Otoniel Mota). Em 1.º de março de 1932 alistou-se no Centro de Instrução Militar da Força Pública de São Paulo, com destino à Escola de Oficiais no Rio de Janeiro. Diplomou-se Instrutor de Educação Física e Mestre de Armas; promovido a tenente trabalhou em São Paulo como instrutor de cadetes. Em 1943 foi promovido a capitão e regressou a Ribeirão Preto, quando organizou o Batalhão do Educandário Quito Junqueira, a pedido do Dr. Camilo de Mattos. Posteriormente foi transferido para São Paulo onde trabalhou na Casa Militar durante o governo de Lucas N. Garcez. Promovido a major, retornou a Ribeirão Preto onde foi comandante do 3.º Batalhão e Diretor da Sociedade Recreativa de Esportes. Em 14 de novembro de 1950 foi promovido a tenente-coronel. Foi Prefeito Municipal nos períodos de 1952-1955 e 1960-1963, Deputado Estadual entre 1955-1958 e

Deputado Federal em 1966. Faleceu em Ribeirão Preto em 16 de maio de 1990. O fundo Condeixa Filho compreende os anos de 1948 a 1990 e é composto de fotografias, diplomas, documentos pessoais, matérias jornalísticas, material utilizado em campanhas eleitorais, coleção de leis e revistas. Foi doado ao Arquivo pelo Sr. Jair José da Costa (secretário particular do Cel. Condeixa) em 24 de abril de 1995 (ARQUIVO PÚBLICO E HISTÓRICO DE RIBEIRÃO PRETO, 1996).

- *Coleção Edgar Novaes da Silveira* - Estes documentos foram doados ao Arquivo em 19 de junho de 1996, pelo Sr. Edgar N. da Silveira, nascido em Bebedouro em 1931. Compõe-se de um Álbum de cartões postais sobre a História do Café em São Paulo e duas revistas “A Ilustração Universal” e “Mundo Elegante”, datadas de 1909 (ARQUIVO PÚBLICO E HISTÓRICO DE RIBEIRÃO PRETO, 1996).
- *Dossiê José de Oliveira Reis* - Documentos de natureza diversa, datados do período de 1945 a 1955, composto por mapas, desenhos, cartas, recortes de jornais e textos, reunidos por José Oliveira Reis para elaboração do Plano Diretor da cidade de Ribeirão Preto (ARQUIVO PÚBLICO E HISTÓRICO DE RIBEIRÃO PRETO, 1996).
- *Fundo José Pedro Miranda* - Filho de Appio Miranda e Maria da Conceição Miranda, José Pedro Miranda nasceu em 23 de julho de 1930 na cidade de Livramento-BA. Realizou todos os seus estudos, do primário ao universitário em Ribeirão Preto, onde atuou como jornalista, escritor, Diretor dos Museus Municipais e Coordenador de Pesquisas no Arquivo Histórico. Foi membro e fundador de inúmeras associações além de editor e autor de inúmeros trabalhos sobre a história de Ribeirão Preto. Faleceu em Ribeirão Preto no dia 22 de

agosto de 1999. O fundo José Pedro Miranda compreende fotografias, publicações, jornais, revistas e manuscritos sobre a história de Ribeirão Preto. Em termos de volume este fundo é o maior entre os arquivos privados.

- *Fundo DST- Diretoria do Serviço de Trânsito do Estado de São Paulo* - Compõem este fundo pastas com fichas – Serviço de Fichário – da Diretoria de Serviço de Trânsito do Estado de São Paulo. Segundo levantamento preliminar, supõe-se que a expedição de habilitações era efetuada pela Prefeitura e, após o Decreto Estadual n. 6.856 de 10 de dezembro de 1934, na forma do artigo 315 do Regulamento Geral de Trânsito do Estado de São Paulo, a competência quanto à expedição e validação das habilitações passou a ser desempenhada pela Polícia Civil do Estado de São Paulo. Constam nas fichas informações sobre a data de expedição da habilitação pela Prefeitura Municipal de Ribeirão Preto e documentos de validação das habilitações pela Delegacia de Polícia, Repartição do Serviço de Trânsito. O fundo compõe-se de pastas de papel cartão com fichas em papel de seda. Nas fichas existem campos preenchidos com: nome, filiação, data de nascimento, estado civil, nacionalidade, naturalidade, local, profissão, número do registro geral e data do registro geral. Encontram-se coladas em cada ficha cerca de duas fotografias – retrato de frente e perfil, em preto & branco, com dimensões variadas: 8,0 x 4,5 cm.; 7,0 x 3,2 cm.; e 3,0 x 4,0 cm. Até a presente data foram identificadas e acondicionadas em caixas de papelão – tipo arquivo -, cerca de vinte e sete mil pastas, restando ser processadas cerca de três mil fichas. A data limite deste fundo é década de 1920 - década de 1970. A doação ao Arquivo ocorreu em dezembro de 1998, por intermédio da bibliotecária da Secretaria da Cultura, Sra.

Terezinha de Carvalho, após manifestação do Delegado de Trânsito, Dr. Jaime da Silva Ribeiro.

- *Fundo Cidade Náutica* - Contém fichas em papel cartonado medindo 14,5 x 19 cm., com os seguintes campos preenchidos: Número, Nome, Profissão, Data de Nascimento, Nome Esposo (a), Filiação – Pai/Mãe, Endereço particular, Endereço p/ cobrança, Filhos menores (Nome, data nascimento), Aceito em, Sócio Proponente - Nome; em cada uma das fichas existe colada uma foto 3,0 x 5,0 cm., em preto & branco. Do total de aproximadamente três mil e duzentas, cerca de 20% das fotografias estão danificadas (perda de emulsão, rasgos, etc.). A data limite é 1960-1985. A doação ao Arquivo foi feita por Whashington de Bessa Barbosa, antigo membro da Diretoria do Clube Cidade Náutica, em fevereiro de 2003.
- *Fundo Ernesto Kuhn* - Ernesto Kühn, filho de Liska Kühn, nasceu em 30 de agosto de 1872, na cidade de Berlim (Alemanha) e faleceu em 03 de janeiro de 1955 em – Ribeirão Preto – SP (foi enterrado no Cemitério da Saudade). Segundo os registros nos livros de lançamento de imposto da Prefeitura Municipal de Ribeirão Preto, Ernesto Kuhn iniciou suas atividades como fotógrafo em Ribeirão Preto no ano de 1911. No Jornal Diário da Manhã, do dia 11 de novembro de 1917, há um artigo denominado “O Brasil na Guerra” onde consta que Ernesto Kühn, com uma loja de fotografia na rua General Osório, estaria envolvido em espionagem. Outra informação encontrada sobre o fotógrafo está inserida no prontuário nº. 928 – Diretoria do Serviço de Trânsito (DST), onde consta a ficha de Gustavo Ernesto Gilberto Kühn como filho de Ernesto Kuhn e de Maria da Glória Souza Kühn, com a profissão de lavrador e residente na Fazenda Monte Alegre. Em entrevista com a filha do fotógrafo,

Liska Urânia Bertha Kühn Tonzar em 09 de janeiro de 2002 (endereço Rua Américo Brasiliense, 1318 – telefone: 625-8075), foram colhidas as seguintes informações: Liska era casada com Thieres Tonzar (torneiro mecânico), único filho Henrique Tonzar. Informações sobre o pai Ernesto Kühn: nascido na Alemanha, chegou ao Brasil sozinho e foi direto para Santa Catarina. Posteriormente morou no Rio de Janeiro onde casou-se com Maria da Glória de Souza Kühn (sergipana, que após perder os pais durante epidemia foi morar no Rio de Janeiro, onde foi criada por uma família de portugueses); da união com Maria da Glória nasceram os filhos: Gustavo Ernesto Gilberto Kuhn (nascido 27 de julho de 1910); Liska Urânia Bertha Kühn (nascida em 05 de agosto de 1912) e Guilherme Frederico Kühn (nascido em 11 de abril de 1917), todos nascidos em Ribeirão Preto. Ainda segundo Liska, Ernesto Kühn apreciava música clássica, era um leitor ávido e não freqüentava a Igreja. Em 1917, durante distúrbios populares contra os alemães, Ernesto teve sua loja apedrejada, sendo que uma das pedras por muito pouco não atingiu a cabeça do filho Guilherme, então um bebê de colo. No dia posterior a esse episódio, Ernesto e sua família, acompanhados pelo amigo Domingos Mirola, foram até a Delegacia de Polícia pedir proteção, uma vez que, casado com uma brasileira e com filhos brasileiros, Ernesto se considerava brasileiro. Liska informou ainda que os alemães e seus descendentes, por volta de 1917, se reuniam no “Bar da Frida”, na rua Amador Bueno esquina com a rua General Osório. O fundo contém fotografias e documentos pessoais do fotógrafo. A data limite é 1917-1955. A doação foi feita por Liska Urania Bertha Kühn Tonzar, em 11 de janeiro de 2001.

- o *Coleção Família Bertoldi* - Quarto Bertoldi nasceu na Itália em 1876; em 1890 chegou ao Brasil fixando residência na cidade de São Paulo. No ano de 1896

mudou-se para Ribeirão Preto onde, em sociedade com Salvatore Livi, fundou uma fábrica de cerveja, licor e água gasosa (na Rua Capitão Salomão). A coleção é composta por cópias de documentos, reportagens e artigos em revistas e fotografias. A data limite é 1900-1940 e a doação ao Arquivo foi feita no ano de 1999.

- *Coleção Família Fregonezzi* - Compõem este acervo fotografias, cartões postais e documentos pessoais. A data limite é: década de 1920 – década de 1970. A doação foi feita por Mauro da Silva Porto, funcionário do Arquivo, em 1998, quando adquiriu a coleção de fotos através de compra num Ferro Velho na Rua Monte Santo em Ribeirão Preto.
- *Coleção Família Innechi* - Domingos Innechi nasceu em Rivello na Itália. Aos trinta anos mudou-se para o Brasil fixando-se em Ribeirão Preto onde, juntamente com seu filho Paschoal Innechi, dedicou-se ao comércio e indústria: proprietários da loja e fábrica de móveis Casa Innechi e da fábrica de massas Pastifício Innechi. Compõem este acervo fotografias e um exemplar do jornal Diário da Manhã, a data limite é 1920-1950; a doação ao Arquivo foi feita em 1999.
- *Coleção Família Castroviejo* - Esta coleção é composta por fotografias; as datas limites não foram identificadas. A doação foi feita por Mauro da Silva Porto em 1999.
- *Coleção Marcelo Francoi* - Integram este acervo fotografias, negativos, documentos pessoais de Armando Francoi e livros. As datas limites não foram identificadas. A coleção foi doada por Marcelo de Oliveira Francoi em 25 de fevereiro de 2003.



- *Coleção Jorge Luiz de Almeida* - Compõem este acervo fotografias e cartões postais. As datas limites não foram identificadas. A doação ao Arquivo foi feita por Jorge Luiz de Almeida em 25 de fevereiro de 2003.
- *Coleção Família Dompietro* - Este acervo é composto por fotografias. As datas limites não foram identificadas. A coleção foi doada por Hélia Baldini Dompietro em 1999.
- **Hemeroteca e Biblioteca de Apoio** - A Hemeroteca é composta por jornais e revistas publicadas na própria cidade de Ribeirão Preto, o Arquivo possui coleções incompletas cujas indicações das datas limites referem-se ao exemplar mais antigo e ao mais recente. Os jornais e suas respectivas datas-limite são: O Repórter (1899); A Tarde (1934-1955); A Cidade (1908-2000); Diário da Manhã (1907-1979); Diário de Notícias (1949-1983); O Diário (1959-1991); Correio da Tarde (1937); Jornal do Interior (1983); Jornal de Ribeirão (1986-1991); Jornal Verdade (1992-1999); Folha Ribeirão do Jornal Folha de São Paulo (1996-2000). As revistas e suas respectivas datas-limite são: América (1938-1952); Revista de Divulgação Educativa (1956); Revista de Ribeirão Preto (1939-1956); RP em Revista (1961); Revide (1990-2000); Expressão (2000-2001).
- **Biblioteca de Apoio** - Reúne um acervo constituído basicamente de obras sobre a história de Ribeirão Preto e alguns municípios do Estado de São Paulo, compreende livros, monografias, dissertações de mestrado, teses, álbuns e almanaques.

#### 4.4 *Tratamento arquivístico*

Os trabalhos iniciais de organização dos documentos, um dos objetivos da política de acervo do Arquivo, foram desenvolvidos sob a orientação das arquivistas Vera Menino Rigo e Darci Franco Ricci, então funcionárias do Arquivo Municipal de Campinas; neste período foram implementados dois grandes projetos: o primeiro, de recolhimento de documentos depositados nos porões do museu municipal e no porão do Palácio Rio Branco, e o segundo, de diagnóstico da produção e guarda de documentos públicos municipais com o objetivo de implantação do sistema municipal de arquivos, previsto na Lei Complementar n. 130; estes projetos foram desenvolvidos durante os anos de 1992 e 1994.

Em 1994, a arquivista do Arquivo solicitou transferência para a Secretaria de Negócios Jurídicos, onde trabalhou até sua aposentadoria no ano 1999.

Dada a ausência de um profissional arquivista no quadro de funcionários do Arquivo e para garantir um tratamento técnico dos documentos, em 22 de agosto de 1995, a Prefeitura Municipal firmou um contrato de prestação de serviços com a Associação dos Arquivistas Brasileiros- Núcleo Regional de São Paulo. A partir de então, os trabalhos de organização e tratamento dos documentos, estruturação do Arquivo e atendimento ao público, foram coordenados por três historiadoras-arquivistas: Erika Moretini, Solange Regina Buosi Cardinale e Vera Maria de Carvalho, posteriormente substituída por Jane Regina Ferreira, trabalhos estes sob a supervisão da arquivista Ana Maria de Almeida Camargo, então diretora da Associação dos Arquivistas Brasileiros- Núcleo Regional de São Paulo.

Em razão das dificuldades junto à administração municipal para a implantação do sistema municipal de arquivos, a estratégia de trabalho, definida pela então

Diretora do Arquivo, Arquiteta Valéria de Campos Verdes Valadão e a Associação dos Arquivistas, foi direcionada para o tratamento técnico arquivístico da massa documental já recolhida junto ao Arquivo, configurada como de fase permanente.

Segundo os Relatórios da Associação dos Arquivistas Brasileiros – Núcleo Regional de São Paulo (entre 1995 e 1998), apresentados mensalmente à Diretoria do Arquivo, os trabalhos iniciais se concentraram no levantamento da legislação referente ao município durante o período do Império e Primeira República, e identificação sumária da massa documental, das coleções de periódicos e outras publicações recolhidas ao Arquivo. A partir do mês de setembro de 1995, começou a ser definido o quadro de arranjo dos documentos produzidos pelo poder público municipal; foram identificados os fundos Câmara Municipal, Intendência e Prefeitura Municipal, os grupos, subgrupos e as séries. Ainda no ano de 1995 foi apresentado à Direção do Arquivo um diagnóstico dos problemas que afetavam a rotina dos trabalhos, entre eles figuravam a ausência de controle de tramitação de documentos, o recolhimento indiscriminado de documentos e insuficiência de espaço físico e equipamentos para armazenamento de documentos (ASSOCIAÇÃO DOS ARQUIVISTAS BRASILEIROS, entre 1995 e 1998).

Os trabalhos de identificação e classificação dos documentos continuaram durante o ano de 1996, até que em 12 de dezembro de 1996 foi lançado o Guia do Arquivo, com tiragem de dois mil exemplares, instrumento de pesquisa destinado a apresentar à comunidade em geral a descrição do acervo e os serviços prestados pelo Arquivo. Nesta mesma data foi publicada também uma cartilha “O Mistério da Casa da Memória”, destinada a divulgar os trabalhos e acervo do Arquivo junto às crianças de sete a nove anos.

No período de 1995 a 1997, 70% do acervo foi identificado, classificado, acondicionado em caixas de papelão, disposto em estantes, e colocado à disposição para consulta pública.

O contrato com a Associação dos Arquivistas perdurou até o mês de fevereiro de 1998, quando a Prefeitura Municipal não renovou o contrato.

Quanto à organização do acervo, conforme expresso no Guia do Arquivo (ARQUIVO PÚBLICO E HISTÓRICO DE RIBEIRÃO PRETO, 1996), foram identificados três conjuntos distintos de documentos que compõem o acervo do Arquivo,

[...] documentação de origem pública, que reúne séries acumuladas em decorrência das funções executivas, legislativas e judiciárias do poder público; documentação de origem privada, com material acumulado por pessoas físicas e jurídicas de direito privado; e as coleções de periódicos e de livros existentes na Hemeroteca e na Biblioteca de Apoio. (ARQUIVO PÚBLICO E HISTÓRICO DE RIBEIRÃO PRETO, 1996, p. 15).

Ainda, conforme o Guia do Arquivo (ARQUIVO PÚBLICO E HISTÓRICO DE RIBEIRÃO PRETO, 1996), embora os três conjuntos identificados se constituam em importantes segmentos do acervo, mereceram tratamento técnico diferenciado; dada a vocação primeira do Arquivo no recolhimento de documentos das instituições do poder público municipal, ou seja, da Prefeitura e da Câmara Municipal, estes conjuntos foram alvo de descrição segundo a definição de um quadro de classificação, a descrição dos demais conjuntos se limitou à caracterização geral do seu conteúdo (ARQUIVO PÚBLICO E HISTÓRICO DE RIBEIRÃO PRETO, 1996).

O tratamento técnico dos documentos do poder público municipal foi elaborado a partir da concepção de arranjo funcional e foi baseado no quadro de classificação<sup>18</sup> elaborado por Camargo e Machado (1989), nesse quadro as autoras identificaram “[...] as áreas típicas de atuação do governo municipal, as diferentes fisionomias assumidas pelo Poder Executivo no desempenho de suas funções.” (CAMARGO; MACHADO, 1989, p. 4).

Para compreendermos melhor o porquê da escolha do arranjo funcional para o tratamento técnico dos documentos do Arquivo de Ribeirão Preto, passaremos a seguir a discutir algumas questões relativas à definição de arranjo e sobre os métodos de arranjo, utilizando para tanto algumas reflexões levantadas por Tessitore (1989).

---

<sup>18</sup> Segundo Camargo e Bellotto (1996, p. 16), a definição de classificação é “Seqüência de operações que, de acordo com as diferentes estruturas, funções e atividades da entidade produtora, visam a distribuir os documentos de um arquivo.” Sobre este tema acrescentamos ainda que, segundo Gonçalves (1998), a classificação tem por objetivo dar visibilidade às funções e às atividades do organismo produtor do arquivo, ou seja, deixar claras as relações entre os documentos. Ainda, segundo Gonçalves (1998) é necessário a construção de um plano de classificação para informar sobre os vínculos dos documentos com o seus organismos produtores, pois “[...] nenhum documento de arquivo pode ser plenamente compreendido isoladamente e fora dos quadros gerais de sua produção” (GONÇALVES, 1998, p. 13). Gonçalves (1998) aponta ainda que, a organicidade, como caráter peculiar dos documentos de arquivo, pode ser clarificada através da operação de classificação dos documentos; para proceder a classificação ou o arranjo dos documentos, no caso de arquivos permanentes, é preciso conhecer o contexto de produção do documento, o que “[...] exige conhecer a história do organismo produtor, abordando-a, principalmente, na perspectiva da estrutura e funcionamento do organismo produtor.” (GONÇALVES, 1998, p. 20).

A autora define o arranjo<sup>19</sup>

[...] como a seqüência de operações que, com base no princípio da proveniência<sup>20</sup>, e de acordo com um plano previamente estabelecido (cujo produto é o quadro de arranjo), visam a classificar os documentos de um arquivo de modo a que reflitam a estrutura administrativa e as funções exercidas pelas entidades produtoras. (TESSITORE, 1989, p. 21).

A autora salienta ainda que o arranjo e a descrição dos documentos se constituem em operações típicas, que devem ocupar os arquivos, para cumprirem com a finalidade de dar acesso aos acervos arquivísticos, ou seja, o tratamento técnico da massa documental, através das operações de arranjo e descrição, garante o acesso às informações contidas nos documentos (TESSITORE, 1989).

Quanto aos métodos de arranjo, a autora define como estrutural aquele “[...] baseado na estrutura administrativa das entidades produtoras do arquivo, [...] e o funcional – baseado nas funções exercidas pelas entidades produtoras.” (TESSITORE, 1989, p. 21). Tessitore (1989) disserta que a literatura arquivística internacional e nacional tende a aceitar ambos os métodos de arranjo; apesar de

---

<sup>19</sup> A partir dos apontamentos e definições apresentadas a seguir, demarcamos nossa opção em utilizar a terminologia *arranjo* para indicar a operação de classificação dos documentos, uma vez que a nossa análise abrange somente a documentação de caráter permanente do Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto. Segundo Camargo e Bellotto (1996, p. 8), a definição de arranjo é “Denominação tradicionalmente atribuída à classificação nos arquivos permanentes.”. Destacamos ainda que a definição de arranjo dada por Tessitore (1989), a qual apresentamos no presente capítulo é semelhante à definição dada por Bellotto (1991) citada no capítulo “A fotografia como Documento Histórico”, do presente trabalho. Corroborando essas definições mencionamos também os comentários de Gonçalves (1998) sobre a questão da classificação e do arranjo, segundo a autora, o meio arquivístico brasileiro consagrou a distinção entre classificação e arranjo, de acordo com essa distinção, a classificação indicaria as operações técnicas para a organização de documentos de caráter corrente, sempre a partir da análise das funções e atividades do organismo produtor de arquivos, e o arranjo corresponderia “[...] as operações técnicas destinadas a organizar a documentação de caráter permanente.” (GONÇALVES, 1998, p. 11).

<sup>20</sup> O princípio da proveniência segundo Camargo e Bellotto (1996, p. 61) significa: “Princípio segundo o qual os arquivos originários de uma instituição ou de uma pessoa devem manter sua individualidade, não sendo misturados aos de origem diversa.”. As autoras Camargo e Bellotto (1996, p. 61) estabelecem como sinônimo do “[...] princípio da proveniência [...]” o termo “[...] princípio do respeito aos fundos [...]” (CAMARGO; BELLOTTO, 1996, p. 61).

não ser unânime, existem algumas posturas que aplicam ambos os métodos, aliás, algumas experiências bem sucedidas têm utilizado a união dos dois métodos,

[...] o que ocorre é uma predominância da opção pela estrutura para as unidades maiores do quadro de arranjo, em especial para os fundos. Abaixo do fundo, ao contrário, a organização funcional do acervo é bem aceita e, em alguns casos, até recomendada. (TESSITORE, 1989, p. 23).

Tessitore (1989) esclarece que as funções

[...] são atribuições próprias ou naturais de um órgão (para que cumpra o fim para o qual foi criado) ou pessoa, em razão das quais os documentos são produzidos, de tal forma que os tipos documentais<sup>21</sup> estão a elas estreitamente ligados (por exemplo, à função de relatar, estaria ligado o relatório; à avaliar, a prova, o exame, etc.). (TESSITORE, 1989, p. 26).

Assim, muitas vezes as funções, no caso de arquivos públicos, podem ser claramente definidas na estrutura administrativa, definindo os departamentos, divisões, seções ou setores, o que poderia proporcionar a aplicação do método de arranjo estrutural, segundo os organogramas das instituições geradoras.

As reflexões propostas pela autora quanto aos métodos de arranjo estrutural e funcional, põem ainda em discussão a questão da neutralidade, leia-se de objetividade, do trabalho arquivístico. Segundo Tessitore (1989), para a arquivística tradicional, a operação do arranjo estrutural garantiria um grau maior de neutralidade quanto ao trabalho de classificação executado; assim, a autora esclarece que os arquivistas tenderiam a trabalhar com as estruturas por se sentirem mais seguros ao lidar com unidades concretas, definidas e hierarquizadas através de legislação. Ao passo que o trabalho com o método funcional implicaria numa maior intervenção do arquivista, ou seja, uma maior subjetividade.

---

<sup>21</sup> Segundo Camargo e Bellotto (1996, p. 74), a definição de tipo documental é “Configuração que assume uma espécie documental, de acordo com a atividade que a gerou.”. Assim, a partir das espécies documentais como, boletim, relatório, carta, etc., correspondem os tipos boletim de ocorrência, boletim escolar, certidão de nascimento, certidão de óbito, etc.

De fato, Tessitore (1989) disserta que a aplicação do método funcional pressupõe um grau maior de complexidade, uma vez que envolve uma atividade intelectual que “[...] possibilite um profundo conhecimento da administração a que pertencem os conjuntos documentais, já que as funções administrativas e as áreas que abrangem não estão sempre e claramente colocadas no texto legal.” (TESSITORE, 1989, p. 27). Todavia, conclui a autora que as funções

[...] preexistem e são mais duradouras que as estruturas, e mesmo na ausência destas últimas, encontram reflexo na realidade documental. Se tal ocorre nas administrações de épocas remotas, esse fenômeno não desaparece, ao contrário, ganha vulto diante da complexidade das administrações modernas, em que as necessidades reais estão sempre à frente da estrutura vigente e, ao mesmo tempo, produzem uma constante e rápida alteração das mesmas. (TESSITORE, 1989, p. 27).

Assim, a partir das reflexões de Tessitore (1989) podemos inferir que a adoção do método de arranjo funcional implica sim num grau maior de intervenção do arquivista, se entendermos por intervenção uma atitude assumidamente ativa do arquivista no sentido de recriação das funções do documento no seu contexto de produção; ao passo que o método estrutural, e sua aparente neutralidade, pode, muitas vezes, desvirtuar a recuperação do significado do documento no seu contexto.

Ainda sobre a pretensa neutralidade do trabalho arquivístico, gostaríamos de fazer aqui uma aproximação desta questão com as discussões sobre a crítica à história e ao documento, levantadas no capítulo anterior, do presente trabalho. Conforme as reflexões apresentadas por Le Goff (1994), Burke (1992) e Jenkins (2001), é possível reconhecer a possibilidade de leitura dos documentos segundo as perspectivas *descritiva* e *narrativa*, a partir das quais são construídas as interpretações ou narrativas historiográficas. Assim, nos parece razoável pensar na possibilidade de reconhecer também no trabalho dos arquivistas certo grau de



construção narrativa; esta questão será discutida de maneira aprofundada no próximo capítulo do presente trabalho.

Voltando à discussão sobre o método de arranjo funcional, segundo Tessitore (1989), esse seria ainda indicado para o tratamento de arquivos pessoais, pois, um indivíduo não possui estruturas para servirem de base para o arranjo documental, “[...] no entanto, sua produção documental acumula-se organicamente e essa organicidade está estreitamente ligada aos papéis sociais que a pessoa desempenhou ao longo de sua vida.” (TESSITORE, 1989, p. 28). A autora salienta que comparando uma pessoa à uma instituição poderíamos inferir que os papéis desempenhados correspondem às diversas funções exercidas pela pessoa, às grandes áreas que refletem sua atuação, como vida pessoal e familiar, atividades profissionais, atividades políticas, culturais e formação intelectual.

Diante da explanação de Tessitore (1989) sobre o método de arranjo funcional, passaremos a seguir a apresentar o tratamento técnico aplicado à documentação do Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto.

Conforme expresso no Guia do Arquivo (ARQUIVO PÚBLICO E HISTÓRICO DE RIBEIRÃO PRETO, 1996), o tratamento técnico aplicado à documentação fundamentou-se na definição das funções desempenhadas pelos poderes públicos municipais, em detrimento de seu viés estrutural. Como justificativa, esclarece que

[...] a perspectiva estrutural pode ser, por vezes, ilusória e equivocada, pois se considerarmos as mudanças de uma estrutura administrativa no decorrer do tempo, verificaríamos as mesmas funções agrupadas a diferentes unidades da estrutura. (ARQUIVO PÚBLICO E HISTÓRICO DE RIBEIRÃO PRETO, 1996, p. 30).

A partir da identificação dos fundos Câmara Municipal, Intendência e Prefeitura Municipal, foram definidos os grupos de acordo com as grandes áreas funcionais e divididos em subgrupos; as séries espelham os aspectos mais específicos de cada grupo e subgrupo, foram apresentadas por espécies e tipos

documentais que refletem as ações propriamente ditas dentro de cada função específica. Respeitando-se o princípio básico de proveniência, o vínculo originário de cada série foi mencionado em cada uma delas (ARQUIVO PÚBLICO E HISTÓRICO DE RIBEIRÃO PRETO, 1996).

As funções executivas e deliberativas do governo municipal recaíram sobre os mesmos grupos e subgrupos e são apresentadas conjuntamente do ponto de vista descritivo, embora muitas vezes apartadas fisicamente (ARQUIVO PÚBLICO E HISTÓRICO DE RIBEIRÃO PRETO, 1996).

Para melhor compreensão da caracterização do acervo, apresentamos a seguir, a título de exemplo, parte do Quadro de Classificação dos Documentos do Poder Público Municipal (legislativo e executivo), conforme o Guia do Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto (1996, p. 31-34),

GRUPOS	SUBGRUPOS	CARACTERIZAÇÃO FUNCIONAL (planejamento, coordenação, supervisão, orientação, delegação, fomento, controle, fiscalização, deliberação, produção de normas, execução)
Administração	<ul style="list-style-type: none"> <li>material</li> <li>patrimônio</li> <li>peçoal</li> <li>protocolo</li> <li>transporte</li> <li>manutenção</li> </ul>	<p>provimento de necessidades internas das instituições</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>recursos materiais</li> <li>patrimônio</li> <li>recursos humanos</li> <li>comunicações administrativas (expediente, protocolo e arquivo)</li> <li>transporte oficial (frota)</li> <li>serviços gerais de manutenção (copa, limpeza, vigilância, etc.)</li> </ul>
Agricultura		políticas agrícolas, assistência e apoio aos produtores rurais
Cultura	<ul style="list-style-type: none"> <li>equipamentos</li> <li>eventos</li> </ul>	<p>programas, campanhas e serviços de natureza cultural:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>manutenção de instituições culturais (museus, bibliotecas, teatros e centros culturais)</li> <li>eventos literários, artísticos (artes plásticas, música, dança, teatro, fotografia, cinema, vídeo, etc.) e comemorativos (datas cívicas, religiosas, etc.)</li> </ul> <p>Desenvolvimento Social de programas de cidadania, de amparo às crianças e adolescentes, à família e à velhice, de habilitação de portadores de deficiências, de integração no mercado de trabalho e de combate à discriminação</p>
Desenvolvimento Urbano e Rural	<ul style="list-style-type: none"> <li>habitação</li> <li>meio ambiente</li> <li>obras particulares</li> <li>obras públicas</li> <li>uso e ocupação do solo</li> </ul>	<p>ordenamento territorial, assentamentos urbanos e rurais:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>projetos habitacionais</li> <li>Preservação do meio ambiente</li> <li>licenciamento de obras particulares</li> <li>construção e conservação de obras, vias, estradas, pontes, caminhos e logradouros públicos</li> <li>uso, ocupação e parcelamento do solo (urbanização, zoneamento, divisão administrativa do município, cadastro territorial)</li> </ul>
Educação	<ul style="list-style-type: none"> <li>educação infantil</li> <li>ensino fundamental</li> <li>ensino superior</li> <li>merenda escolar</li> </ul>	<p>sistema municipal de ensino:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>parques infantis, pré-escola</li> <li>escolas de primeiro e segundo graus</li> <li>faculdades</li> <li>programa de merenda escolar</li> </ul>
Esportes		programas de recreação e educação física e manutenção de equipamentos desportivos (ginásios de esportes, campos, quadras, etc.)
Finanças	<ul style="list-style-type: none"> <li>contabilidade</li> <li>orçamento</li> <li>tesouraria</li> <li>tributação</li> </ul>	<p>política tributária e gestão orçamentária, financeira e patrimonial:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>contabilidade</li> <li>elaboração de orçamento anual e programas plurianuais</li> <li>recebimento, guarda e movimentação de valores</li> <li>lançamento e arrecadação de tributos (receita imobiliária e rendas diversas)</li> </ul>

**Quadro 1:** Classificação dos Documentos do Poder Público Municipal (legislativo e executivo).

A descrição de cada série traz as seguintes informações: nome da série, fundo a que pertence, datas limites e informações típicas. Exemplificando, no grupo administração, subgrupo material, apresenta as seguintes séries:

- Cartas – PM (Prefeitura Municipal), 1965: Local, data, orçamento, descrição do produto, condições de pagamento, prazo de entrega, garantia do produto, tempo de validade da proposta e assinatura do representante da empresa. Observação - tratam de orçamento para compra de maquinário (ARQUIVO PÚBLICO E HISTÓRICO DE RIBEIRÃO PRETO, 1996).
- Estoques de Materiais – PM (Prefeitura Municipal), 1923-1933. Entrada de materiais: data, quantidade de material estocado, tipos de materiais, valor, número da requisição dos materiais que entraram, procedência; saída de materiais: data, quantidade, relações dos materiais que saíram, destino e valor (ARQUIVO PÚBLICO E HISTÓRICO DE RIBEIRÃO PRETO, 1996).

Outros exemplos são, o grupo Representação, apresenta a série:

- Fotografias de autoridades locais em visita a institutos educacionais em construção – PM (Prefeitura Municipal), 1970. Trazem anexas as seguintes informações: nome e localização das escolas visitadas e data (ARQUIVO PÚBLICO E HISTÓRICO DE RIBEIRÃO PRETO, 1996).

E, o grupo Desenvolvimento Urbano e Rural, subgrupo Meio Ambiente, apresenta a série:

- Fotografias da comemoração do Dia da Árvore – PM (Prefeitura Municipal), 1956-1957 (ARQUIVO PÚBLICO E HISTÓRICO DE RIBEIRÃO PRETO, 1996).

Através da demonstração do quadro de arranjo e da reprodução de alguns exemplos de séries documentais identificadas no acervo do Arquivo de Ribeirão Preto, buscamos esclarecer e exemplificar a lógica estabelecida para o tratamento

documental, fundamentado na definição das funções desempenhadas pelos poderes públicos municipais.

A partir das discussões teóricas levantadas por Tessitore (1989), podemos concluir que o arranjo se apresenta como estratégia e instrumento para a recuperação do significado do documento no contexto original de produção; assim, podemos inferir sobre a possibilidade de compreendermos os conjuntos de documentos sob uma perspectiva *descritiva*, quando levamos em consideração o fundo e, sob uma perspectiva *narrativa*, se tomamos o arranjo como ponto de partida. A idéia de compreensão dos documentos de forma descritiva e narrativa, se apresenta como o epicentro das inquietações que nos remetem à algumas reflexões sobre a fotografia, sobre a fotografia enquanto documento histórico e sobre o processo de organização das fotografias constituídas em acervos históricos, recolhidas ao Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto.

A partir dessas reflexões, nos propomos a discutir e analisar o conjunto de fotografias do fundo José Pedro Miranda, no próximo capítulo.

## 5 AS FOTOGRAFIAS DO FUNDO JOSÉ PEDRO MIRANDA: O ARRANJO COMO PESQUISA



Foto 5: Grupo de funcionários da empresa Diederichsen.

Local: Ribeirão Preto/SP.

Data: 1927.

Fotógrafo: Romildo Cantarelli.

### 5.1 O tratamento documental de fotografias em unidades de informação

Conforme discussão apresentada no capítulo “A fotografia como documento histórico”, do presente trabalho, a incorporação de fotografias aos fundos dos chamados Arquivos Históricos é um acontecimento relativamente recente; segundo os autores Rousseau e Couture (1998), esta inserção ocorreu após a década de 1970; antes disso, as fotografias eram categorizadas como documentos especiais.

Sobre essa recente incorporação de fotografias aos acervos históricos, apresentamos algumas observações de Fillippi, Lima e Carvalho (2002); segundo as autoras, principalmente, nos últimos vinte anos, “[...] a fotografia deixou definitivamente de ser um mero instrumento ilustrativo da pesquisa para assumir o *status* de documento, uma matéria-prima fundamental na produção do conhecimento [...]” (FILLIPPI; LIMA; CARVALHO, 2002, v. 4, p. 11). As autoras apontam também, que a fotografia apresenta informações sobre o passado que os documentos textuais não registraram, e dessa condição de objeto informativo diferenciado, deriva a sua utilização como uma *janela* para o passado. Além disso, as autoras esclarecem que a compreensão da fotografia como objeto representacional contribuiu para que se abrissem novas perspectivas no que se refere às “[...] possibilidades de análise de problemas históricos associados à construção da imagem.” (FILLIPPI; LIMA; CARVALHO, 2002, v. 4, p. 11); a partir das novas abordagens, que essa compreensão sobre a fotografia permite, há uma dupla valorização da fotografia: o valor que incide naquilo que se constitui como tema que na fotografia aparece retratado, e o valor dado à forma como o tema é construído através da fotografia.

Diante desse novo quadro que preconiza os atributos objetivos e subjetivos da fotografia, Fillippi, Lima e Carvalho (2002, v. 4, p. 11) observam como fundamentais “[...] a definição de padrões de qualidade na organização e conservação de fotografias em acervos institucionais e na produção de instrumentos de pesquisa.”.

A integração da fotografia aos acervos informacionais, enquanto documento histórico, traz à baila uma complexidade de problemas quanto aos aportes teórico metodológicos que permeiam o seu tratamento documental. A nossa preocupação, portanto, objetiva identificar algumas questões relacionadas ao tratamento documental de fotografias no âmbito dos Arquivos Históricos e discutir sobre a complexidade de fatores que se fazem presentes na consecução da operação de arranjo dos documentos fotográficos incorporados aos fundos de arquivos.

Na tentativa de estabelecer alguns pontos de apoio, e analisar alguns desdobramentos que emanam dessa problemática, apresentamos a seguir algumas reflexões propostas por Smit (1993, 1994, 2000).

A citada autora situa as suas reflexões nos ambientes das chamadas unidades de informação, representadas pelos museus, arquivos e bibliotecas. A nossa proposta, de assim iniciar as discussões, de maneira amplificada, não apenas restrita aos arquivos, tem como objetivo compreender alguns dos princípios teóricos que sustentam a metodologia de trabalho com os documentos fotográficos nos diferentes ambientes; ao mesmo tempo, temos a pretensão de localizar e discutir alguns pontos de conflito e junção, que o tratamento arquivístico de fotografias parece repercutir, nestes diferentes ambientes.

Nos parece oportuno destacar, que o tratamento arquivístico de fotografias avança sobre os espaços institucionais representados pelas bibliotecas e museus,



ou seja, em ambientes extramuros dos arquivos propriamente ditos; assim, essa realidade parece indicar a existência de um movimento de fluxo e refluxo, de visão e revisão teórica, de métodos e práticas de trabalho conflitantes num momento e complementares em outros; nos parece esboçar o estabelecimento de uma forma de compreensão dos conjuntos de documentos fotográficos a partir da ótica apresentada pela arquivística, independentemente dos muros que encerram esses conjuntos documentais.

Antes, porém, da explanação das reflexões propostas por Smit (1993, 1994, 2000), apresentamos alguns apontamentos elaborados por Homulos (1990), que ao nosso ver, apresentam-se como introdutórios, uma vez que relacionados à caracterização das instituições: arquivos, bibliotecas e museus.

Homulos (1990) define algumas características que são comuns aos museus, arquivos e bibliotecas, estas instituições, segundo o autor, realizam a coleta e proteção de parte da nossa cultura; e ainda, promovem a organização e o acesso a estas coleções. A coleta, proteção e organização dos acervos nestas três instituições assumem algumas particularidades, segundo Homulos (1990), expressas mediante à especificidade dos acervos e objetivos inerentes a cada uma delas, gerando uma metodologia de trabalho diferenciada; mas permanecem, segundo o autor, como tendo um campo de desempenho em comum: a cultura, ou melhor, o lidar com a organização e recuperação dessa cultura.

Voltamos agora à discussão de algumas reflexões propostas por Smit (1993, 1994, 2000) sobre a organização de documentos audiovisuais, em particular os documentos fotográficos, presentes em grandes volumes nos diferentes ambientes representados pelos museus, arquivos e bibliotecas. Smit (1993) disserta sobre alguns princípios distintos que norteiam o trabalho de análise e descrição de

documentos audiovisuais nas esferas da museologia, da arquivística e da biblioteconomia/documentação; batizando pela expressão “[...] 3 Marias [...]” (SMIT, 1993, p. 81), os três fazeres relativos àquelas esferas, ou ainda, segundo a autora, “[...] profissões irmãs da organização da informação [...]” (SMIT, 1993, p. 81).

Smit (1993) nos aponta algumas dificuldades enfrentadas, de maneira diferenciada, pelas chamadas três marias, no processo de organização dos documentos audiovisuais, tais como, a falta de bibliografia específica; a fragilidade no emprego da terminologia documentária; a ignorância que cada profissão tem em relação às soluções propostas por cada uma das três marias; a ausência de reflexão quanto às conotações museológica, arquivística ou documentária dos documentos audiovisuais. Dessa realidade, segundo Smit (1993), resultam alguns problemas tanto para os profissionais que trabalham na organização dos documentos, como para os usuários dos serviços de informação prestados pelas três marias.

Em contrapartida, Smit (1994, p. 13) aponta que “[...] os documentos audiovisuais constituem uma passarela privilegiada entre as 3 Marias, porque presentes em todos os ambientes [...]”; como elementos presentes e não exclusivos de nenhuma das três marias, propõem problemas a todas as três áreas. Neste sentido, a fotografia representa “[...] o filé mignon [...]” (SMIT, 1994, p. 13) da questão da organização, uma vez que parece não se adequar a nenhuma lógica fechada ditada por qualquer uma das instituições propostas. Ainda segundo Smit (1994), a fotografia se apresenta como um objeto anarquista a permear cada uma das instituições de maneira não submissa às regras existentes, pelo contrário, parece impor suas próprias regras.

Para exemplificar essa não adequação do documento fotográfico às regras preestabelecidas nos ambientes representados pelos arquivos, museus e bibliotecas, Smit (1994, p. 13) ilustra que

[...] não é possível tratar a fotografia em sua individualidade, como o bibliotecário está acostumado a trabalhar, tendo em vista seu grande volume e alta taxa de expansão; assim como o arquivista não consegue olhar para a fotografia se pensar somente na sua procedência (porque muitas imagens “falam por si”, independente da função que lhes foi atribuída no momento da geração); assim como, finalmente o museólogo se debate com uma fotografia que, em sua aceção, constitui em primeiro lugar um objeto, mas cujo conteúdo informacional (a imagem) se impõe e fala por si.

As discussões e apontamentos apresentados por Smit (1993, 1994, 2000), nos levam a indagar, inicialmente, sobre as seguintes questões; estes questionamentos configuram-se como ponto de partida para as reflexões sobre os problemas apresentados pelo Fundo José Pedro Miranda:

- Quais os princípios teóricos que sustentam a organização dos documentos fotográficos, e qual a relevância desses princípios para cada uma das três instituições propostas?
- “Existe uma tensão entre a noção de documento fotográfico e o conteúdo informacional das fotografias?” (SMIT, 2000, p. 29);
- Qual a lógica que a organização de acervos fotográficos assume quando considerados na sua especificidade; e qual a lógica de organização em cada uma das instituições consideradas?

Diante destes questionamentos, voltamos a discutir algumas questões relativas às três instituições, a partir de algumas reflexões levantadas por Homulos (1990), principalmente sobre as potenciais diferenças entre as áreas da museologia, arquivística e biblioteconomia. O nosso objetivo ao apresentar estas questões, é principiar um esboço de discussão sobre o movimento de comunicação possível

entre as três áreas, quando o assunto é a organização dos documentos fotográficos; pois, ao nosso ver a chamada “[...] passarela privilegiada [...]” (SMIT, 1994, p. 13) que a fotografia constitui entre as três áreas, fomenta a elaboração de um desenho ou quadro teórico para a consecução do tratamento documental de fotografias.

Assim, Homulos (1990) elabora as seguintes considerações acerca da distinção entre os ambientes representados pelos museus, bibliotecas e arquivos, a partir das quais apresentamos algumas indagações:

- Sobre a natureza das suas coleções, Homulos (1990) apresenta que os museus são constituídos por objetos únicos, as bibliotecas por documentos reproduzidos e os arquivos por documentos produzidos com finalidade administrativa.

Assim, indagamos: os arquivos contemporâneos têm recolhido documentos de diferentes gêneros e não necessariamente produzidos a partir de atividades administrativas, como é o caso dos arquivos pessoais, os quais apresentam não somente documentos relacionados à personalidade geradora, mas também objetos recolhidos ao longo da sua vida; nesse sentido, no caso de documentos fotográficos recolhidos aos arquivos, como é o caso do Fundo José Pedro Miranda, como arranjar esses documentos a partir da lógica apresentada pela arquivística?

- Sobre o conteúdo informacional dos conjuntos documentais, Homulos (1990) infere que na biblioteca a coleção é a informação; no museu o objeto por si, informa de maneira restrita, implicando a necessidade de uma legenda explicativa junto ao objeto; já no arquivo o conjunto de documentos informa sobre a instituição geradora ou acumuladora, e não cada documento isoladamente.

Assim, indagamos: no caso de documentos fotográficos é possível o estabelecimento de uma leitura somente a partir dos fundos? E qual a relevância do conteúdo informativo de fotografias não produzidas mas coletadas? Isso porque

nesse caso a fotografia não informa unicamente sobre a personagem geradora ou acumuladora mas também sobre um leque ilimitado de interesses.

Acrescentamos, ainda, as seguintes considerações sobre a compreensão do conteúdo informacional dos conjuntos documentais nos ambientes representados pelos museus e arquivos: paradoxalmente, o objeto museológico isoladamente, embora apresente significados, esses significados são restritos; o objeto museológico pode ganhar mais significados quando apresentado dentro de uma série de objetos similares. Já no caso do documento de arquivo, embora regido pela sua procedência, ele pode, potencialmente, se tornar um objeto museológico quando desconectado de sua série para fins de exibição, por exemplo.

Apresentadas as diferenciações entre as bibliotecas, museus e arquivos, apontadas por Homulos (1990) e as nossas indagações, passamos a seguir à explanação de algumas considerações apresentadas por Fillippi, Lima e Carvalho (2002) na obra *Como Tratar Coleções de Fotografias*, sobre o tratamento documental de fotografias. Nos parece ser possível, a partir de alguns apontamentos propostos pelas autoras, reconhecer o delineamento de um possível quadro teórico para o tratamento de fotografias, a ser considerado de maneira indistinta, nos ambientes representados pelas bibliotecas, museus e arquivos.

Na referida obra, as autoras Fillippi, Lima e Carvalho (2002) indicam alguns procedimentos para a organização e conservação de fotografias, entre os quais destacamos:

- A Curadoria:

Como uma atividade de natureza conceitual, metodológica e prática, permite uma exploração científica, pedagógica e cultural do acervo, objetiva a formação de um perfil e crescimento das coleções através de uma “[..] rede solidária de políticas

científicas [...]” (FILLIPPI; LIMA; CARVALHO, 2002, v. 4, p. 13), definidoras de temas preferenciais, limites cronológicos, linhas de pesquisa, etc., engloba ainda políticas de aquisição, de treinamento de recursos humanos, de guarda, de difusão cultural, formação de biblioteca especializada, instalação de infra-estrutura e “[...] definição de procedimentos padronizados de documentação e informatização.” (FILLIPPI; LIMA; CARVALHO, 2002, v. 4, p. 13).

- O Projeto:

Deve ser indicado a partir da curadoria e implica a realização de um diagnóstico para determinar as características e quantidade do acervo, mapeamento dos problemas de conservação deste acervo, definição do perfil do usuário do acervo para um direcionamento quanto aos tipos de instrumento de pesquisas mais adequados, formulando assim estratégias de organização (FILLIPPI; LIMA; CARVALHO, 2002);

- A Organização Documental:

Implica o arranjo físico e a identificação dos documentos fotográficos, uma identificação mais abrangente gera um guia e quando mais detalhada gera em catálogo (FILLIPPI; LIMA; CARVALHO, 2002).

O guia deve conter as seguintes informações sobre a coleção ou fundo: as datas-limite, total de documentos especificando os tipos de suporte (ampliações p&b, álbuns, etc.), autorias identificadas, breve descrição do conteúdo temático, data, forma de aquisição, proveniência, histórico e descritores gerais; a maior vantagem do guia como estratégia de organização é que ele possibilita a consulta do conjunto de documentos fotográficos antes da sua catalogação unitária (FILLIPPI; LIMA; CARVALHO, 2002).

Para a confecção do inventário, as autoras comentam, inicialmente, que as fotografias mais antigas de uma instituição tendem a receber um tratamento documental diferenciado de outras fotografias produzidas ao longo do tempo, advertem que isso não deve acontecer em razão dessas fotografias integrarem uma categoria peculiar de documentos: elas são documentos de arquivo. Portanto, devem estar situadas “[...] de forma a espelhar o seu contexto de produção através de um arranjo documental.” (FILLIPPI; LIMA; CARVALHO, 2002, v. 4, p. 53); esse arranjo é elaborado a partir da estrutura e das funções que originaram tais fotografias, sejam elas de uma instituição, sejam de uma personalidade. O arranjo pressupõe a definição dos seguintes níveis de classificação: do grupo como unidade máxima de descrição à série como unidade mínima de descrição; as autoras apontam ainda que as fotografias podem integrar séries pertencentes a grupos ou subgrupos que reúnam também documentos textuais, nesses casos as fotografias devem ser acondicionadas separadamente mediante processo de notação (FILLIPPI; LIMA; CARVALHO, 2002).

O catálogo é um instrumento de pesquisa que apresenta informações individualizadas sobre cada fotografia, missão ou seqüência fotográfica. As autoras apontam que uma ficha catalográfica abrangente deve apresentar as seguintes categorias de informações: dados de identificação do documento e de sua produção; dados técnicos relativos ao suporte; dados administrativos referentes à patrimonialização e dados relativos à difusão do conhecimento que envolve o documento. Para tanto sugerem os seguintes campos para uma ficha catalográfica: identificação (denominação; legenda; autoria; agente; título; data; número de série; etc.); registro (n.º de registro; nome da coleção ou fundo; forma de entrada: doação/compra, etc.); material/técnica (cor; dimensão; técnica, etc.); conservação

(manchas, esmaecimento da imagem; tipos de higienização; restrições de uso, etc.); histórico (informações sobre a trajetória da foto; dados genéricos, etc); circulação (indicação sobre o histórico e informações sobre a vida da foto após sua entrada na instituição, como participação em exposições, catálogos, filmes, matérias jornalísticas, etc.); referências no acervo (articulação da foto com documentos correlatos, fitas com depoimentos sobre a foto, etc.); descritores (indicam os motivos da imagem e formam um vocabulário controlado); bibliografia (livros, teses, documentos, etc., usados como fontes para preenchimento da ficha catalográfica); observações (destinado para aquilo que não foi previsto) e compilador/data (identificação dos autores da ficha, ou daqueles que acrescentaram ou corrigiram informações na ficha e as respectivas datas) (FILLIPPI; LIMA; CARVALHO, 2002).

- A Conservação:

Implica em procedimentos que proporcionam um maior tempo de vida dos objetos fotográficos, obtidos através do estabelecimento de uma política de preservação, que implica em tratamento preventivo, acondicionamento apropriado e formação de pessoal especializado. Ao realizar o trabalho de classificação das fotografias através da identificação dos processos fotográficos, isto é, emulsão e suportes utilizados, o trabalho de conservação pode contribuir para o processo de documentação, uma vez que os materiais fotográficos revelam a tecnologia utilizada, tecnologia esta que possibilita a localização da fotografia como produto num determinado período de tempo (FILLIPPI; LIMA; CARVALHO, 2002).

Os apontamentos expressos por Fillippi, Lima e Carvalho (2002) para o tratamento documental de fotografias, parecem emanar um desenho para as “[...] passarelas [...]” (SMIT, 1994, p. 13) entre os ambientes dos museus e dos arquivos;



mais que isso, parecem esboçar um quadro teórico único a ser considerado para o tratamento documental de fotografias nesses dois ambientes.

Diante disso, podemos então vislumbrar que alguns aportes teóricos da arquivística propostos pelas autoras seriam apropriados para a organização de documentos fotográficos. E ainda, podemos inferir que a lógica arquivística de classificação de documentos emana um sentido para a compreensão dos conjuntos de fotografias, sentido esse dado a partir da procedência ou dos fundos, e do quadro de arranjo.

Assim como reconhecemos a possibilidade de compreensão dos conjuntos de fotografias segundo uma lógica arquivística nos ambientes representados pelos museus, podemos afirmar que a atividade de curadoria e conservação de acervos pode ser exercida em instituições arquivísticas. Estaríamos pois, vislumbrando um movimento de ida e vinda, de fluxo e refluxo, de saque e influência de conteúdos, que se utilizam das chamadas passarelas para uma apropriação em diferentes ambientes. Estaríamos, ainda, presenciando um desenho de interseção das metodologias aplicadas tradicionalmente, de forma distinta, em bibliotecas, museus e arquivos, para ambientes onde essa diferença passa a ser questionada, via fotografia.

Estas são algumas das questões relacionadas à organização de documentos fotográficos, que nos propomos a considerar para a análise das fotografias integrantes do Fundo José Pedro Miranda.

Antes porém, apresentamos algumas considerações sobre os princípios teóricos utilizados para a elaboração do arranjo de arquivos pessoais, baseando-nos para tanto, nas reflexões propostas por Schellenberg (2002a) e Ducrot (1998); as discussões dos referidos autores, apresentam, ao nosso ver, alguns subsídios

preciosos para a elaboração do arranjo dos documentos fotográficos do Fundo José Pedro Miranda.

## *5.2 Considerações e fundamentos para a operação do arranjo de arquivos pessoais*

Um dos aspectos mais instigantes das instituições arquivísticas de caráter público é o recolhimento de documentos de origem privada, entre os quais os arquivos pessoais.

Conforme os apontamentos de Bellotto (1991), apresentados no capítulo “A fotografia como documento histórico”, do presente trabalho, é sob a perspectiva do interesse científico, artístico e social de alguns documentos de caráter pessoal “[...] que arquivos e centros de documentação de domínio público ou privado devem procurar recolher papéis privados.” (BELLOTTO, 1991, p. 179).

Conforme as reflexões de Bellotto (1991) e recuperando agora as discussões levantadas no capítulo “A fotografia como documento histórico”, do presente estudo, podemos inferir que a crítica ao documento e à historiografia impulsionou o recolhimento de documentos de origem privada junto às instituições públicas; essa integração de documentos de origem diversificada e de formatos diversos foi proporcionada pela ampliação da noção de documento histórico.

A partir da crítica à historiografia e ao documento, encontramos justificativa para a incorporação dos chamados arquivos pessoais às instituições arquivísticas de caráter público, todavia, estes apresentam desafios para o seu processamento no que se refere ao tratamento documental; e também apresentam indagações sobre os problemas que envolvem os métodos de tratamento.

Para tentarmos compreender como se dá o tratamento documental dos arquivos privados, passamos a seguir a apresentar alguns apontamentos de Schellenberg (2002a).

Schellenberg (2002a) atribui aos bibliotecários a iniciativa na formulação de métodos para o tratamento dos arquivos privados ou dos “[...] papéis privados [...]” (SCHELLENBERG, 2002a, p. 269), para usar a terminologia do autor. Assim, esses papéis, chamados nas bibliotecas de manuscritos históricos, eram organizados segundo princípios e práticas relacionadas “[...] com o tipo de peças que os bibliotecários estavam acostumados a lidar, isto é, simples unidades avulsas.” (SCHELLENBERG, 2002a, p. 269). Todavia, o autor disserta que com o tempo os bibliotecários passaram a trabalhar com a noção de coleção, que em algum sentido se aproxima da noção de grupos de arquivos; a coleção se refere a conjuntos de documentos produzidos por instituições, pessoas, etc., que guardam uma relação orgânica entre si. O autor aponta que, em razão da grande quantidade de coleções, os bibliotecários começaram a recorrer “[...] a métodos adequados ao tratamento de tal massa de papéis, ou seja, aos métodos do arquivista.” (SCHELLENBERG, 2002a, p. 269).

Schellenberg (2002a) explana ainda sobre os tipos de coleções, identificando como coleções naturais ou orgânicas aquelas que foram formadas ao longo do desenvolvimento da vida ou negócios de uma entidade privada, seja ela individual ou coletiva; estas coleções por se caracterizarem como oriundas de uma mesma fonte e como produto de uma atividade orgânica, aproximam-se da noção dos grupos de arquivos, razão esta que anima o autor a identificar de maneira indistinta os termos “[...] arquivos e coleções naturais [...]” (SCHELLENBERG, 2002a, p. 270). E como coleções artificiais, o autor reconhece como sendo aquelas que foram

constituídas depois de ocorridas as ações a elas relacionadas, são ainda normalmente derivadas de várias fontes; são as “[...] verdadeiras coleções, no sentido de que várias peças são colecionadas, isto é, reunidas.” (SCHELLENBERG, 2002a, p. 271).

Schellenberg (2002a) esclarece que a sua preocupação em elaborar uma distinção entre as coleções naturais e artificiais, se dá em razão da operação do arranjo, uma vez que

[...] quanto mais a coleção é o produto de atividades contínuas, mais importante é o seu arranjo original e mais própria se torna a aplicação do princípio básico da arquivística da proveniência pelo qual os documentos devem ser preservados na ordem que lhes atribuíram seus criadores. (SCHELLENBERG, 2002a, p. 271).

Segundo Schellenberg (2002a) a operação do arranjo deve ser elaborada segundo alguns princípios; os princípios citados pelo autor devem reger tanto o arranjo das coleções naturais como das coleções artificiais, e são os seguintes: aquele em que cada coleção deve ser tratada como uma unidade integral e nunca dividida em partes para formar outras coleções; a não intercalação de coleções privadas com os arquivos públicos, e o cuidado para não aplicar a classificação usada para os livros numa biblioteca para os arquivos privados, dado que as coleções de documentos privados não são unitárias em caráter e na sua apresentação física.

As explicações de Schellenberg (2002a) sobre o arranjo dos arquivos privados têm a preocupação de afirmar a necessidade de tratamento arquivístico desses documentos, em detrimento de outras formas de classificação que utilizam critérios por assuntos, por hemisférios, áreas lingüísticas ou geográficas. Assim, a partir dos posicionamentos expressos pelo autor, podemos inferir que o princípio indicador do tratamento integral das coleções, remete-se à noção de fundos de

arquivos; quer as coleções estejam abrigadas no ambiente dos arquivos quer estejam abrigadas no ambiente das bibliotecas.

Schellenberg (2002a) enfatiza ainda que o arranjo interno dos arquivos privados, deve seguir os mesmos critérios utilizados nos grupos de arquivos, ou seja, segundo a proveniência e função, podendo ser arranjado segundo a estrutura (organizacional) ou funcionalmente. Adverte também sobre a necessidade de ser preservado o arranjo original, “[...] desde que esse arranjo seja determinável e inteligível.” (SCHELLENBERG, 2002a, p. 281).

Em continuidade às discussões sobre a operação do arranjo de arquivos privados, passamos agora à explanação de algumas considerações propostas por Ducrot (1998), que têm como foco principal o estudo dos arquivos privados pessoais. As discussões de Ducrot (1998) apresentam, ao nosso ver, alguns elementos fundamentais, como a noção de fundos e coleções, para o aprofundamento das discussões sobre o arranjo, em particular o arranjo de arquivos pessoais, como é o caso do Fundo José Pedro Miranda, objeto de estudo da presente pesquisa.

Segundo a autora, os arquivos privados integrados aos acervos das instituições públicas, devem sofrer o mesmo tratamento documental dos arquivos públicos; como fundos privados esses documentos devem ser tratados através da operação do arranjo<sup>22</sup> (ou classificação).

Ducrot (1998) aponta que o arranjo deverá ser efetuado em observância ao princípio fundamental da arquivística, que é o princípio da proveniência ou respeito pelos fundos, e preparado por meio das seguintes operações:

---

<sup>22</sup> Conforme exposto, anteriormente, no presente trabalho, há uma correspondência entre os termos arranjo e classificação, segundo Camargo e Bellotto (1996); portanto, apesar de Ducrot (1998) utilizar a terminologia *classificação*, optamos pela substituição dessa expressão pelo termo arranjo.

- Definição de uma política, ou seja, a realização de um recenseamento dos arquivos privados mantidos por outras instituições (DUCROT, 1998);
- Estabelecimento de um plano nacional ou regional, evitando assim que um fundo de uma mesma proveniência seja distribuído em vários locais, dificultando a pesquisa e, ainda, prejudicando a coerência das classificações (ou arranjos) (DUCROT, 1998);
- Preparação para o recebimento dos fundos, através de avaliação prévia dos documentos pelo arquivista; e assegurar a entrada dos arquivos privados através de dispositivos legais (DUCROT, 1998).

Podemos observar, a partir da explanação de Ducrot (1998), que o estabelecimento de uma política de recolhimento de arquivos privados implica que as instituições arquivísticas devem assumir uma atitude ativa em relação a esses documentos; que os profissionais que atuam nessas instituições devem realizar atividades extramuros, como pesquisas e recenseamento, contrariando, assim, a tradicional atitude passiva dos arquivos como meros receptores.

Ducrot (1998) disserta também sobre a aplicação do princípio de proveniência no arranjo dos arquivos pessoais; observa, entre outros pormenores, os seguintes aspectos:

- para a definição da extensão de um fundo, Ducrot (1998) disserta que “[...] para que uma entidade seja considerada como produtora de um fundo é necessário e suficiente que possua uma existência jurídica e um nível de competência próprios.” (DUCROT, 1998, p. 154); essa definição, segundo a autora, pode ser também aplicada às pessoas, portanto os seus arquivos constituem um fundo;

- da assertiva acima resulta a necessidade de assegurar o recebimento da totalidade dos documentos de uma mesma pessoa (DUCROT, 1998);
- quando forem reconhecidos documentos tomados por empréstimo de outros conjuntos documentais, pelo titular do fundo, estes só devem ser restituídos se puderem ser claramente identificados, no caso de estarem misturados recomenda-se a manutenção dos mesmos no fundo do titular (DUCROT, 1998).

Gostaríamos de destacar ainda algumas considerações de Ducrot (1998) sobre a distinção entre fundo e coleção, e sobre o conteúdo de um fundo.

Quanto à distinção entre fundo e coleção, a autora aponta que, segundo a legislação brasileira, os arquivos são

[...] os conjuntos de documentos produzidos e recebidos por órgão 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 natureza dos documentos. (DUCROT, 1998, p. 157).

Assim, esta definição, segundo a autora, enfatiza que os documentos devem ser produto espontâneo de uma atividade de gestão ou unidos estruturalmente, evidenciando as questões da origem e natureza dos documentos.

Em oposição à definição de arquivos estariam as coleções, pois segundo Ducrot (1998), as coleções são constituídas de forma seletiva por uma pessoa em torno de um tema, as coleções nascem, portanto, voluntariamente, mediante uma decisão do autor.

Estas definições de arquivos e coleções apontadas por Ducrot (1998) aproximam-se, respectivamente, das definições de coleções naturais e coleções artificiais apontadas por Schellenberg (2002a).

Aprofundando as discussões sobre a distinção entre fundo e coleção, Ducrot (1998) apresenta ainda as seguintes considerações. Sobre o conteúdo de um fundo,

a autora observa que este pode ser constituído por diferentes suportes e formatos de documentos, como fotografias, mapas, cartazes, filmes, etc., “[...] que nasceram como que automaticamente da atividade cotidiana de uma pessoa e que esclarecem ou completam os outros documentos que essa pessoa produziu no âmbito da sua atividade.” (DUCROT, 1998, p. 160). Assim, mesmo que não seja possível mantê-los fisicamente unidos, eles devem estar inseridos no quadro de arranjo e no inventário do fundo; entretanto, quando os documentos iconográficos se caracterizarem como uma criação artística ou literária, e não se caracterizarem por uma necessidade utilitária, estarão fora do domínio próprio dos arquivos (ou fundos).

Ducrot (1998) explana ainda que, uma coleção de documentos históricos que tenha sido criada artificialmente, segundo critérios de subjetividade determinados pela pessoa responsável pela acumulação, não se caracteriza como um fundo; as instituições arquivísticas podem receber estas coleções junto ao fundo da pessoa que as constituiu. Contudo, convém distinguir de forma clara fundo e coleção, pois, no que se refere ao tratamento documental, no caso da coleção, o princípio de proveniência não se aplica, assim, esta poderá ser ordenada por ordem cronológica, alfabética, ou de maneira que melhor favoreça a pesquisa, observando todavia que a classificação por assunto de pesquisa não é indicada.

Sobre a questão do ordenamento interno de um fundo, Ducrot (1998) esclarece que segundo o princípio de estrutura, recomenda-se a manutenção da ordem dada primitivamente a um fundo, pois essa ordem apresenta-se como uma informação relativa ao conjunto de documentos; entretanto, no caso de arquivos pessoais que tenham chegado às instituições de guarda muito misturados, Ducrot (1998) adverte, que o restabelecimento de uma ordem primitiva desconhecida é uma atitude bastante temerária, cabendo então ao arquivista “[...] dar a esses fundos o



quadro de arranjo mais lógico, devendo esse arranjo corresponder, sempre, à estrutura orgânica do fundo, quer dizer, ser decorrente de sua natureza.” (DUCROT, 1998, p. 160).

Para a operação do arranjo, Ducrot (1998) estabelece as seguintes regras e práticas:

- 1- O processo geral consiste num trabalho preliminar de documentação sobre a pessoa, cujos arquivos serão arranjados, “[...] toma-se conhecimento da totalidade de seus dossiês, respeitando a maneira como se apresentam e tentando identificar os grandes conjuntos e sua ordem original.” (DUCROT, 1998, p. 162). Um primeiro quadro de arranjo deve ser elaborado, sempre a partir dos grupos de dossiês<sup>23</sup> e segundo “[...] as regras gerais de cada tipo de arquivo privado e certas categorias de documentos. Isso permite refinar a organização de grupos, bem como a ordem interna dos dossiês.” (DUCROT, 1998, p. 163).
- 2- Algumas regras próprias relativas a determinadas categorias de fundos foram estabelecidas para facilitar o trabalho dos profissionais, todavia, a autora salienta que “[...] o arranjo é imposto pela natureza dos próprios documentos, porque, de fato, nenhum arranjo pode ser estabelecido *a priori*, e o arquivista deve-se deixar guiar pelo fundo.” (DUCROT, 1998, p. 164).

A autora reconhece como regra geral para a elaboração do arranjo de arquivos pessoais a distinção entre os documentos pessoais, os documentos referentes a bens e os documentos de função. Segundo este padrão preestabelecido, os documentos devem ser assim classificados:

---

<sup>23</sup> Segundo Camargo e Bellotto (1996, p. 32) dossiê é definido como: “Unidade documental em que se reúnem informalmente documentos de natureza diversa, para uma finalidade específica.”.

- Documentos pessoais: documentos de estado civil, relativos à escolaridade e formação, à situação militar, à carreira, agendas, diários e memórias, fotografias, documentos contábeis, etc. (DUCROT, 1998);
- Documentos que se referem a seus bens: títulos de propriedade, correspondências e processos, registros de contas, etc. (DUCROT, 1998);
- Documentos de função: originários nas funções exercidas pela pessoa, distinguindo as funções privadas, as eletivas (municipais, departamentais, etc.) e as funções oficiais ou públicas (DUCROT, 1998).

As reflexões de Schellenberg (2002a) e Ducrot (1998) apresentadas no presente capítulo, bem como as considerações de Tessitore (1989) apresentadas no capítulo 4, do presente trabalho, sobre os princípios e regras que devem nortear a operação do arranjo, configuram-se como suporte teórico para a elaboração do quadro de arranjo provisório do Fundo José Pedro Miranda, no qual se encontram inseridos os conjuntos de documentos fotográficos, objeto da análise pretendida neste trabalho. Assim, diante da lógica de organização arquivística para a operação do arranjo, as fotografias integrantes do Fundo José Pedro Miranda compõem algumas séries que integram grupos e subgrupos segundo as funções/atividades detectadas a partir do perfil biográfico do titular do fundo; e integram também uma coleção, produto do processo de seleção e acumulação promovido por José Pedro Miranda. A inserção de fotografias de maneira diferenciada, como fundo e como coleção, implica numa compreensão diferenciada destes conjuntos documentais; além disso, resulta num tratamento documental também diferenciado das fotografias.

Essa distinção traz à superfície alguns elementos de tensão no nível organizacional desses documentos no ambiente do Arquivo Público e Histórico de

Ribeirão Preto e compromete a compreensão desses documentos fotográficos enquanto conjuntos.

A possibilidade de sentidos e significados diferenciados a partir do arranjo, bem como os limites impostos pelo arranjo para a compreensão desses documentos motivam o desenvolvimento da análise dos documentos fotográficos integrantes do Fundo José Pedro Miranda, a qual apresentamos a seguir.

### *5.3 Apresentação do fundo José Pedro Miranda*

O fundo José Pedro Miranda compreende documentos criados ou acumulados pelo titular e refletem os papéis sociais por ele desempenhados ao longo da sua vida (1930-1999). A documentação deste fundo enriquece a compreensão da produção intelectual de José Pedro Miranda sobre a história de Ribeirão Preto, além de refletir as atividades profissionais desenvolvidas pelo titular, e ainda a sua participação junto a entidades e associações de Ribeirão Preto e região; além disso, configura a atividade de colecionador de objetos relacionados à história de Ribeirão Preto que José Pedro Miranda empreendeu ao longo do tempo.

O fundo é composto por aproximadamente vinte mil documentos de vários gêneros, como audiovisual, iconográfico e textual e abrange o período de 1870 a 1990.

Os documentos que compõem o fundo foram doados ao Arquivo de Ribeirão Preto verbalmente, por José Pedro Miranda, no início de 1999. Após o seu falecimento em 22 de agosto de 1999, os herdeiros do espólio impuseram a

condição de empreender uma verificação prévia de todos os documentos, antes de proceder a doação formal ao Arquivo de Ribeirão Preto.

O recolhimento dos documentos de José Pedro Miranda, junto ao acervo do Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto, se deu então da seguinte forma. Em razão da venda do imóvel onde estavam armazenados os documentos, a antiga residência de José Pedro Miranda, foi negociada com a família a transferência dos documentos para um outro imóvel locado exclusivamente para a guarda desses documentos. A negociação com a família, bem como o pagamento dos custos da locação do imóvel, foi empreendida e ofertada por José Antônio Corrêa Lages, historiador e vereador de Ribeirão Preto. Durante o período de cinco meses a família procedeu a verificação dos documentos, que foram posteriormente transferidos para o Arquivo de Ribeirão Preto. Durante o período em que os documentos estiveram em posse da família de Pedro Miranda, acredita-se que a ordem original de disposição de documentos tenha sido possivelmente alterada.

Em fevereiro de 2001 foi formalizada a doação dos documentos ao Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto mediante a assinatura do termo de doação por Raimundo Nonato, irmão de José Pedro Miranda.

Após o recebimento da totalidade dos documentos, foi dado início ao processo de identificação dos documentos, processo este iniciado no ano de 2002 e estendido até o ano de 2004. A elaboração do quadro de arranjo provisório foi concomitante ao desenvolvimento da presente pesquisa, entre os anos de 2003 e 2004; para a consecução deste quadro de arranjo foi empreendido um levantamento dos dados biográficos de José Pedro Miranda, procurando identificar nessa biografia os traços das atividades ou funções exercidas por ele ao longo da sua vida, bem como elaborada, paralelamente, uma análise dos documentos integrantes do fundo.

O exame preliminar revelou que inúmeros documentos, incluindo as fotografias que compõem o fundo, são provenientes ou originários de algumas das instituições com as quais Pedro Miranda estabeleceu alguma relação; dada a abrangência das áreas de interesse e a diversidade de atividades profissionais desenvolvidas por José Pedro Miranda, encontramos integrados a este fundo documentos originários dos Museus Municipais, da Biblioteca Padre Euclides, processos administrativos protocolados da Prefeitura Municipal de Ribeirão Preto, Atas da ALARP (Academia de Letras e Artes de Ribeirão Preto), registros e livros da Cúria Metropolitana, entre outros.

Foram identificados também documentos produzidos por José Pedro Miranda, bem como documentos produzidos e coleções acumuladas por outras personalidades locais, como o pintor Ítalo Naso e os historiadores de Ribeirão Preto Osmani Emboaba e Plínio Travassos dos Santos.

Considerando que o levantamento biográfico de José Pedro Miranda tem grande importância para a compreensão dos conjuntos documentais por ele produzidos ou acumulados, apresentamos a seguir alguns dados biográficos sobre o titular do fundo; para a elaboração da biografia de José Pedro Miranda foram utilizados textos autobiográficos, bem como efetuada pesquisa junto aos documentos do fundo.

- **Biografia de José Pedro Miranda:**

José Pedro Miranda nasceu em 23 de julho de 1930 na cidade de Livramento – BA; filho de Appio Miranda e Maria da Conceição Miranda. Mudou-se para Ribeirão Preto ainda criança, onde realizou todos os seus estudos, do primário à licenciatura em Estudos Sociais e Letras pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras Barão de Mauá. Atuou como jornalista profissional, registrado no Ministério do

Trabalho com o n. 9847; foi ainda escritor; editor; funcionário da Prefeitura Municipal e pesquisador da história de Ribeirão Preto (MIRANDA, 1986).

Desenvolveu as suas atividades profissionais nos seguintes locais: foi Diretor dos Museus Municipais de setembro de 1972 a maio de 1983; em 1992 foi readmitido na Prefeitura Municipal, através de ação judicial, quando passou a ocupar o cargo de Coordenador de Museus Municipais; posteriormente prestou serviços junto ao Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto, onde foi Coordenador de Pesquisas até o seu desligamento da Prefeitura Municipal em 1998 (MIRANDA, 1999).

Trabalhou nos seguintes jornais de Ribeirão Preto: O Diário, Diário da Manhã e A Cidade; foi funcionário da empresa Grupo Santa Emília (antiga empresa Diederichsen) e da Cúria Metropolitana (MIRANDA, 1986).

José Pedro Miranda foi ainda membro, sócio e sócio fundador de inúmeras associações e entidades locais, tais como a ALARP - Academia de Letras e Artes de Ribeirão Preto; foi secretário da Sociedade Legião Brasileira de Cultura e Civismo; secretário da Associação Cultural de São Simão; membro fundador do Clube e Associação de Esperanto de Ribeirão Preto; foi também delegado regional e presidente da Academia Brasileira de Esperanto; sócio da ARPAM – Associação Regional de Preservação de Arquivos Municipais; membro da ARRI – Associação Regional de Rádio e Imprensa; membro da JOC – Juventude Operária Católica; membro da Sociedade Brasileira de Filatelia; membro do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo e da Sociedade Brasileira de Numismática (MIRANDA, 1986).

Foi autor e editor de inúmeras publicações: O Veículo, Ribeirão Dia e Noite, Focalizando Municípios, Revista Vivência, Folha Circulista, Civismo e Cultura, O

Barrense, Santelmo, O Pergaminho, Roteiro Informativo e Turístico de Ribeirão Preto, Revista do Consumidor, Viaje Bem, Informativo do Shopping Center Rodoviária, Revista Monográfica de Ribeirão Preto, Revista de Esperanto, entre outras (MIRANDA, 1986).

Atuou como historiador e pesquisador de vários temas, principalmente história regional e especialmente Ribeirão Preto. Sobre a história de Ribeirão Preto, produziu entre os anos de 1956 e 1980 cerca de quinhentos e três trabalhos (MIRANDA, 1980); entre os quais destacam-se: Ribeirão Preto de Ontem e de Hoje (1976) e Breve Histórico do Café em Ribeirão Preto (1980).

Em novembro de 1998, devido a problemas de saúde solicitou dispensa da Prefeitura Municipal de Ribeirão Preto (portaria n. 1874, de 17 de novembro de 1998). Faleceu em Ribeirão Preto no dia 22 de agosto de 1999.

Após esta breve explanação sobre a caracterização geral do fundo e biografia de José Pedro Miranda, apresentamos a seguir o quadro de arranjo provisório do fundo e algumas reflexões resultantes da análise de alguns elementos que caracterizamos como entraves ou dificuldades para a compreensão dos documentos fotográficos integrantes do Fundo José Pedro Miranda a partir do arranjo.

#### *5.4 Significados e sentidos dos documentos fotográficos a partir do arranjo do Fundo José Pedro Miranda*

O seguinte quadro de arranjo provisório foi elaborado para o fundo José Pedro Miranda; integram este quadro documentos escritos e fotografias.

Fundo José Pedro Miranda		
Grupos	Subgrupos	Caracterização
Documentos Pessoais		Vida pessoal e familiar, formação escolar, etc.
Documentos Administrativos	Diretoria do Museu Cúria Metropolitana Jornalismo Santa Emília	Desempenho de atividades profissionais
Participação em entidades	ALARP- Academia de Artes e Letras de Ribeirão Preto ARA- Associação Ribeirão-pretana de Antropologia FUNCUS- Fundação Cultural Simonense SORIL- Sociedade Ribeirão-pretana de Lingüística Associação Lingüística de Ribeirão Preto INGERP- Instituto Genealógico de Ribeirão Preto Escola de Samba Mocidade Independente Sociedade Recreativa e Beneficente Rosa de Ouro Sociedade Dançante e Carnavalesca Recreativa Familiar “ Meninos e meninas lá de casa” Aliança de Samba de Ribeirão Preto e Região JOC- Juventude Operária Católica Movimento Mariano ARRI- Associação Regional de Rádio e Imprensa Clube dos Josés Sociedade Legião Brasileira de Cultura e Civismo Sociedade Ribeirão-pretana de Esperanto Esperanto Clube	Responsabilidades assumidas diante de entidades e associações como: secretário, presidente, sócio, sócio-fundador, sócio honorário, diretor, etc.
Produção Intelectual	História de Ribeirão Preto Lingüística Heráldica e ex-librismo Genealogia	Elaboração de estudos e pesquisas; elaboração de textos e monografias

**Quadro 2:** Quadro de arranjo (provisório) do Fundo José Pedro Miranda.



Fundo José Pedro Miranda	
Coleções	Caracterização
Fotografias	Retratos de personalidades, paisagens urbanas e rurais de Ribeirão Preto e cidades da região de Ribeirão Preto.
Livros	Livros sobre as temáticas: história (do Brasil, Regional e Ribeirão Preto), religião, lingüística, dicionários de vários idiomas, e literatura nacional e internacional
Discos	Música popular brasileira e clássicos.
Jornais e Revistas	Publicadas em Ribeirão Preto e cidades da Região
Cartões Postais	De Ribeirão Preto, reprodução de figuras religiosas, obras de arte, etc.
Objetos	Medalhas, moedas, comendas. etc.

**Quadro 3:** Quadro de arranjo (provisório) do Fundo José Pedro Miranda.

Fundo José Pedro Miranda	
Sub- fundo	Caracterização
Italo Naso	Documentos pessoais, correspondências, produção intelectual, produção artística, coleção de fotografias, coleção de livros.
Osmani Emboaba da Costa	Correspondências e produção intelectual

**Quadro 4:** Quadro de arranjo (provisório) do Fundo José Pedro Miranda.

O método de arranjo utilizado para o Fundo José Pedro Miranda foi o funcional, definido conforme os apontamentos de Tessitore (1989) e Ducrot (1998), citados no presente trabalho. Para o arranjo interno do fundo, ou seja, o seu ordenamento, foi respeitado aquilo que se detectou como sendo a ordem original de documentos; a análise dessa disposição primordial permitiu a detecção de algumas séries e dossiês. Nos casos em que foi impossível a identificação de um ordenamento original os documentos foram reunidos em dossiês; para as séries o agrupamento foi elaborado segundo o critério de tipologia documental, em consonância ao critério utilizado para o arranjo dos documentos do fundo Prefeitura

Municipal de Ribeirão Preto, elaborado em 1986 (ARQUIVO PÚBLICO E HISTÓRICO DE RIBEIRÃO PRETO, 1996).

Estão refletidos no quadro de arranjo as atividades desenvolvidas por Pedro Miranda, bem como o material por ele colecionado para a consecução das suas atividades como pesquisador e autor de trabalhos historiográficos sobre Ribeirão Preto.

As fotografias que integram este fundo, conforme diagnóstico realizado em 2003, somam cerca de quinze mil imagens, entre ampliações em papel - avulsas (Preto & Branco e Colorido); ampliações em papel coladas em álbuns; negativos (Preto & Branco e Colorido); diapositivos e cartões postais. As fotografias totalizam aproximadamente dez mil ampliações em papel (Preto & Branco e Colorido). (REGISTRO, 2003).

Quanto à temática das fotografias, esta refere-se principalmente a personagens e paisagens rurais e urbanas de Ribeirão Preto; a data-limite identificada abrange o período de 1892-1980.

Como resultado do processo de identificação dos documentos, parte das fotografias passaram a integrar séries e dossiês, que compõem os grupos e subgrupos do fundo José Pedro Miranda; nestes casos as fotografias têm as funções de ilustrar determinadas temáticas, registrar fatos e acontecimentos relativos às atividades profissionais e produção intelectual do titular do fundo. Todavia, a maior parte das fotografias compõe uma coleção que foi acumulada por José Pedro Miranda ao longo da sua vida.

A razão pela qual parte das fotografias passaram a compor uma coleção e não séries ou dossiês está respaldada na definição de coleção natural e coleção artificial expostas por Schellenberg (2002a), corroborada pela definição

argumentada por Ducrot (1998) de fundo e coleção. Assim, o conjunto de fotografias detectadas como uma reunião artificial acumulada pelo titular, apesar de pertencente ao fundo José Pedro Miranda, estão a este agregadas como um conjunto que reflete a atividade de colecionador desenvolvida por José Pedro Miranda. Estas fotografias, por não apresentarem relação orgânica com o universo apresentado pelo fundo, não sofrem desmembramento através do estabelecimento de grupos, subgrupos ou séries e estariam, portanto, segundo a lógica apresentada pela arquivística, mais próximas das coleções de livros e objetos também colecionados pelo titular do fundo, e por conseguinte mais distantes das peças e conjuntos denominados de documentos produzidos ou acumulados por José Pedro Miranda. Sob esta perspectiva, neste momento, podemos evidenciar a presença de uma certa tensão entre a noção de documento fotográfico e conteúdo informacional da fotografia, expressa por Smit (2000), e ainda, detectar a existência de um espaço lacunar entre a noção de documento fotográfico, representado pelas fotografias integrantes das séries e dossiês reconhecidos no arranjo, e a noção de fotografia, representada pelas fotografias que compõem a coleção de fotografias. Essa tensão e essa lacuna, presentes no arranjo do Fundo José Pedro Miranda, estão refletidas na distinção quanto ao tratamento documental desses conjuntos como também na sua compreensão.

Para compreendermos melhor a distinção entre fundo e coleção e as diferentes significações dos conjuntos de fotografias de José Pedro Miranda, que advêm dessa separação, apresentamos uma breve explanação das reflexões propostas por Crippa (2004), sobre coleção. A autora disserta que a idéia de coleção não é uma invenção moderna, portanto, para a sua compreensão devem ser observadas as metamorfoses históricas, o que “[...] significa entender qual é o

objetivo e o sentido histórico das coleções, em um universo feito de crenças e de horizontes e expectativas sociais em constante transformação.” (CRIPPA, 2004, p. 1-2).

Os conjuntos de objetos retirados dos seus usos e funções originárias, encerrados em espaços (muros e vitrinas) que os separam do cotidiano comum constituem uma coleção; apesar de retirados dos circuitos econômicos em que foram gerados, esses conjuntos de objetos adquirem outros valores, que os caracterizam como objetos preciosos, destinados à exposição e ainda, sujeitos às ações de conservação e preservação, ou seja, à proteção especial (CRIPPA, 2004).

Segundo a autora, os conjuntos de objetos que sofreram um processo de seleção e organização constituem um conjunto informacional e, para compreendermos o valor e sentido informacional das coleções se faz necessária a compreensão de um paradoxo: mesmo fora do circuito econômico estes objetos têm um caráter de valor, “[...] sem que possuam mais valor de uso.” (CRIPPA, 2004, p. 3). Como objetos de uma seleção têm a função de sobreviver às suas funções originárias e à seus próprios criadores, assim, os componentes de uma coleção, apesar de não possuírem mais o valor de uso, “[...] carregam significados, variáveis dentro de cada contexto humano.” (CRIPPA, 2004, p. 5).

Crippa (2004) disserta ainda, que os objetos componentes de uma coleção adquirem uma função de intermediação, pois configuram-se como “[...] representações simbólicas do longínquo, do não revelado, da ausência de lugares e pessoas, em uma palavra: Memória.” (CRIPPA, 2004, p. 8).

Assim, fatos e acontecimentos desfalecem diante do esquecimento, personalidades ou grandes figuras da história morrem ou são esquecidas, todavia, permanecem algumas peças ou eternizam-se através de retratos (CRIPPA, 2004).

Da inutilidade dos objetos, que os torna inaptos para as relações e usos originais, ecoam as significações que lhes são atribuídas; quando retirados dos seus lugares de origem e colocados como objetos de estudo ou de exposição, podem ser alinhados e reorganizados de forma a permitir novas relações de conhecimento, onde o invisível torna-se visível, ou, conforme afirma a autora, transforma sua utilidade em significado (CRIPPA, 2004).

Conforme a visão crítica de coleção, apresentada por Crippa (2004), à potencialidade informacional dos objetos que integram uma coleção, se agregam, não somente os objetos em si, mas também as suas significações.

Voltando a questão do tratamento documental de fotografias, na tentativa de melhor localizar em que medida a tensão ou espaço lacunar entre o documento fotográfico e fotografia aparecem no tratamento documental, segundo a lógica apresentada pela arquivística, e ainda na tentativa de focalizar algumas conseqüências advindas dessa lógica para a compreensão da fotografia no âmbito das instituições arquivísticas, passaremos a analisar criticamente o tratamento documental dado aos documentos fotográficos do Fundo José Pedro Miranda, através da operação do arranjo e da descrição.

- O arranjo:

O arranjo outorga ao conjunto geral dos documentos um sentido, um significado e uma inteligibilidade através da detecção de parâmetros, leia-se uma *narrativa*, que possibilita a compreensão dos documentos tomados em conjunto; ou seja, as funções atribuídas aos documentos fotográficos no arranjo refletem a narrativa originária do titular do fundo; são referentes, quer quando relacionadas com sua vida pessoal, quer quando participantes da produção intelectual de José Pedro Miranda.

A grande maioria das fotografias do Fundo José Pedro Miranda integram o grupo relacionado a sua atividade de produtor intelectual; assim, os dossiês e séries têm atribuições próprias dentro dessa narrativa para cumprimento de determinadas finalidades; são, portanto, documentos ou elementos de registro de determinados acontecimentos ou situações, que têm a função de ilustrar e corroborar com a construção narrativa que José Pedro Miranda executa sobre a história de Ribeirão Preto, ou seja, corroborar com a historiografia por ele produzida.

Os sentidos e significados desses documentos fotográficos, estabelecidos a partir da proveniência José Pedro Miranda, quem reuniu de maneira orgânica os conjuntos de documentos fotográficos, remetem à sua vida através dos acontecimentos da história de Ribeirão Preto dos quais ele participa como mentor intelectual.

Para explanarmos um pouco mais sobre a extensão daquilo que denominamos aqui de significações e sentidos que emanam do arranjo dos documentos fotográficos, a partir da narrativa de José Pedro Miranda, principalmente através da sua produção historiográfica, atividade esta que aparece como a mais marcante entre a sua produção intelectual, citaremos a seguir alguns trechos do discurso proferido por José Pedro Miranda quando foi agraciado com o título de cidadão ribeirão-pretano, oferecido pela Câmara Municipal em 1999. Neste discurso José Pedro Miranda afirma que entre as muitas maneiras de amar uma cidade, ele escolheu “[...] ser o inventário de feitos ribeirão-pretanos, cronista de vidas e acontecimentos.” (MIRANDA, 1999, p. 4). Esta opção pela História, segundo ele, teve como padrinho o também historiador Plínio Travassos dos Santos, quem lhe demonstrou “[...] o valor de um alfarrábio, de um livro, de um documento, valiosos por serem velhos.” (MIRANDA, 1999, p. 4). Assim, conforme os ensinamentos do

mestre Plínio Travassos dos Santos, voltou sua atenção aos túmulos, aos papéis de governos, para as cartas, aos jornais, aos trastes, móveis, utensílios e a tudo que pudesse desvendar os caminhos de retorno a um tempo perdido. José Pedro Miranda enfatiza ainda que num tempo em que não existiam na cidade as universidades, os museus, os arquivos e as bibliotecas, ele iniciou uma modesta obra de valorização da história de Ribeirão Preto; durante anos colecionou efemérides, eventos, elaborou esquemas biográficos, escreveu livros e opúsculos para divulgar a história da cidade (MIRANDA, 1999).

Os posicionamentos expressos por José Pedro Miranda quanto a sua atividade de recolher e reunir documentos sobre vários aspectos de Ribeirão Preto, estão claramente refletidos no arranjo do Fundo José Pedro Miranda; os documentos acumulados pelo titular do fundo, incluindo os documentos fotográficos, são elementos de estruturação do conhecimento histórico sobre a cidade elaborado por José Pedro Miranda; neste sentido, o princípio de respeito à proveniência e respeito ao ordenamento dos documentos elaborado originariamente pelo próprio titular do fundo, remetem à historiografia por ele produzida. Conforme expressão do próprio José Pedro Miranda,

[...] como pessoa humana, portanto sujeito da História, que armazena e faz cultura, julgo agora, sem falsa modéstia, que combati o bom combate, pois, valorizando o passado, deixo para as novas gerações, fontes e espelhos, como referências básicas para a formação de uma verdadeira cidadania, sempre uma continuação do processo histórico. (MIRANDA, 1999, p. 5).

A título de exemplo de como o arranjo do fundo reflete a narrativa que José Pedro Miranda elabora sobre o passado de Ribeirão Preto, citamos a seguir as informações típicas de algumas séries de fotografias e dossiês do grupo Produção Intelectual, subgrupo História de Ribeirão Preto do Fundo José Pedro Miranda:

- Dossiê Fábio de Sá Barreto: fotografias de Fábio Barreto e familiares; fotografias de eventos e solenidades com a participação de Fábio Barreto; recortes de jornais; correspondências e manuscritos. Data- limite: 1900-1940.
- Série Galeria dos Testemunhos Oculares da História. Data- limite: 1892-1980.
- Série Fotografias de Políticos. Data – limite:1892-1970.
- Série Fotografias de Duarte Nogueira. Data –limite: 1960-1970.
- Série Roteiros Monográficos: sub-série Ribeirão Preto Histórico; sub-série Ribeirão Preto e seu progresso. Data – limite: 1890-1980.

Ainda sobre o arranjo dos documentos fotográficos, gostaríamos de ressaltar que o fato de atribuir a José Pedro Miranda a proveniência dos documentos fotográficos, mesmo que ele não tenha sido o produtor das fotografias, mas sim o agente que executou o recolhimento e acumulação destes conjuntos, a qualidade de titular será o principal elemento de influência para a compreensão desses documentos fotográficos através do arranjo. Estes documentos fotográficos espelham, por conseguinte, a visão de José Pedro Miranda, o seu pensamento, sua produção intelectual, suas atividades e não, necessariamente, o conteúdo informacional das fotografias. Assim, os autores fotógrafos, casas, estúdios ou agências fotográficas entre outros elementos figurativos ou formais da fotografia, poderão ser recuperados somente através da elaboração de uma descrição mais refinada dos documentos fotográficos, ou seja, através da ficha catalográfica.

Antes de iniciarmos a discussão sobre a descrição dos documentos fotográficos, gostaríamos de aprofundar um pouco mais a discussão sobre a titularidade do fundo e sua relação com a questão da autoria do conjunto de documentos fotográficos representados no Fundo José Pedro Miranda, para tanto,



apresentaremos alguns apontamentos de Lacerda (1993). A autora disserta que indubitavelmente o criador da fotografia é o seu autor, ou seja, o fotógrafo; mas participam dessa autoria, em alguns casos, as agências ou estúdios fotográficos, mesmo que numa escala hierárquica inferior à posição ocupada pelo criador fotógrafo. Lacerda (1993) discute, todavia, que a categoria de autor pode ser amplificada quando situada nos diferentes âmbitos do processo de constituição de um conjunto de documentos fotográficos; assim, no caso de arquivos pessoais, mesmo que desempenhando funções singulares, o fotógrafo autor, os estúdios ou agências, estariam no âmbito da produção ou difusão da fotografia, e o titular do fundo, ou aquele quem recolheu estes fragmentos ao longo de sua vida, no âmbito da acumulação. A autora disserta que as fotografias componentes de um determinado fundo, cujo titular não tenha sido o autor-fotógrafo, são decerto frutos de quem as produziu mas também de quem as reuniu e as guardou. Neste sentido, conclui Lacerda (1993) que “[...] a unidade e o sentido de um arquivo privado pessoal, são conferidos pela instância acumuladora dos documentos muito mais do que pela instância produtora dos mesmos.” (LACERDA, 1993, p. 48).

Conforme os apontamentos de Lacerda (1993) podemos inferir que no caso do Fundo José Pedro Miranda, os significados e sentidos do conjunto de documentos fotográficos estabelecidos através do arranjo são dados a partir da construção do conjunto, elaborada anteriormente pelo titular do fundo, no processo da sua acumulação. A operação do arranjo, portanto, reflete os sentidos e significados outorgados por José Pedro Miranda a esse conjunto de fotografias, reflete ainda a sua intenção em preservar determinados elementos ou fragmentos da história de Ribeirão Preto através das fotografias.

O Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto ao recolher esse conjunto junto ao seu acervo, e impor a ele o tratamento documental, de certa forma também executa uma construção de sentidos e significados que ressonam muito mais o processo de acumulação executado por José Pedro Miranda do que o processo de criação das fotografias e os seus conteúdos informacionais.

A seguir, em continuidade às nossas reflexões sobre o sentido do arranjo dos documentos fotográficos do Fundo José Pedro Miranda e sobre as possíveis tensões ou espaços lacunares entre o documento fotográfico e as informações contidas nas fotografias, tensões estas que parecem derivar do próprio arranjo, passamos a analisar em que medida essas tensões ou vazios podem ser amenizados através da descrição documental.

- A descrição documental:

A descrição documental tomada no seu sentido mais genérico através da elaboração do guia, até os procedimentos mais refinados como os inventários e os catálogos, permite a recuperação de uma gama de informações presentes nos documentos fotográficos que não se encontram, necessariamente, refletidas no arranjo. As operações do arranjo e da descrição documental cumprem a finalidade de outorgar um sentido ao conjunto de documentos fotográficos; têm ainda a função de facilitar o acesso a esses documentos mediante a elaboração de instrumentos de pesquisa. Assim, através dessas operações típicas, estarão refletidos nos instrumentos de pesquisa o sentido do conjunto de documentos, bem como a compreensão de cada documento fotográfico ou série em relação ao conjunto, mas sempre no âmbito da acumulação promovida por José Pedro Miranda, ou seja, os sentidos e significados são recuperados a partir da perspectiva do titular do fundo.

Mas se o arranjo dos documentos fotográficos, baseado unicamente no âmbito da acumulação de José Pedro Miranda, apresenta-se como insuficiente para a compreensão dos conteúdos informacionais desses documentos, qual o papel da descrição documental?

Para o desenvolvimento das discussões que a questão acima deflagra vamos inicialmente discorrer sobre algumas reflexões apresentadas por Brandão e Leme (1986). Num artigo datado de 1986, os autores tratam pela terminologia de arquivos especiais os conjuntos de documentos audiovisuais e advertem sobre as dificuldades de tratamento e conservação destes novos suportes. Dissertam ainda que foram os bibliotecários e os historiadores quem primeiramente concorreram para a organização dos arquivos especiais considerados como arquivos permanentes, e acumularam ao longo do tempo uma série de procedimentos técnicos “[...] sedimentados pela experiência.” (BRANDÃO; LEME, 1986, p. 54).

Os autores evidenciam ainda a presença de uma natureza diferenciada nos documentos audiovisuais, no que se refere ao potencial informativo destes documentos, ou seja,

[...] tanto a fotografia quanto o disco, embora integrem um fundo ou série, possuem uma linguagem própria, uma autonomia de informação que permitem sejam tratados de maneira individual. É ao explorar ao máximo a potencialidade de informação desses documentos que podemos descrevê-los unitariamente, mas sem perder de vista sua proveniência e sua organicidade. (BRANDÃO; LEME, 1986, p. 54-55).

Brandão e Leme (1986) ao discorrerem sobre algumas características da documentação especial, como a autonomia e multiplicidade desses documentos, indicam a necessidade de um tratamento documental elaborado de modo a extrair o maior número possível de informação, ao mesmo tempo, a necessidade de que se possa compartilhar essa descrição com outras instituições, visando a um sistema de recuperação de informação amplo e eficiente. As considerações que os autores

expressam são produto da experiência de trabalhos desenvolvidos na Divisão de Documentação Audiovisual do Arquivo Nacional no período de 1981 e 1982. Assim, partindo dessa experiência, os autores expressam uma dupla preocupação que deve estar presente no tratamento de documentos audiovisuais, entre eles a fotografia: a proveniência e a informação. A proveniência garantiria o respeito à lógica arquivística através da aplicação do método de respeito aos fundos; já o tratamento individualizado consistiria na indexação “[...] na qual se recuperam dados de autoria, título, local, órgão produtor, data, assuntos, etc. Ao obtermos essas informações não há impedimento a que sua descrição seja compatibilizada de acordo com as normas da biblioteconomia.” (BRANDÃO; LEME, 1986, p. 57-58). Os autores informam ainda que foi adotada uma ficha descritiva baseada nas regras do Código de Catalogação Anglo-Americano (AACR2) e do International-Standard Bibliographic Description (ISBD).

No artigo de Brandão e Leme (1986) encontramos elementos que subsidiam a necessidade, ou melhor, a possibilidade de interlocução entre as metodologias da arquivística e da biblioteconomia para o tratamento documental de fotografias, especialmente no que se refere à descrição unitária de documentos e compartilhamento de informações, através da indexação. Sem abrir mão da lógica arquivística, que garante a compreensão dos conjuntos de documentos fotográficos segundo a proveniência e a organicidade, o potencial informativo desses documentos pode ser melhor explorado a partir da experiência da biblioteconomia.

Num artigo mais recente, de Aline Lopes de Lacerda (1993), pesquisadora do CPDOC – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas, encontramos a seguinte referência quanto ao

uso de sistemas de catalogação e indexação<sup>24</sup> de fotografias empregadas no CPDOC. Para a catalogação, aquela instituição tem como base os procedimentos definidos pelo Código de Catalogação Anglo Americano (AACR2)<sup>25</sup> com algumas adaptações às necessidades daquele Centro; já para a etapa de indexação das imagens, esta consiste na atribuição de índices – onomásticos, temáticos, geográficos, etc., através dos quais os documentos fotográficos podem ser recuperados no catálogo ou inventário; já os termos de indexação provêm das informações obtidas na descrição de cada documento.

Lacerda (1993) analisa uma série de informações relacionadas à fotografia, aceitas pelos profissionais e instituições de arquivo, bibliotecas e museus, como os principais elementos a serem destacados, permitindo que a fotografia seja considerada como identificada. A autora destaca que entre as várias formas de catalogação utilizadas, as seguintes categorias de informações são consideradas como modelo: código do documento; título ou legenda (descrição do evento ou pessoa retratada); local; descrição física do documento (tipo, cor, dimensões, etc.); e notas. Estas categorias informacionais indicadas por Lacerda (1993) se assemelham às categorias expressas por Fillippi, Lima e Carvalho (2002), para a ficha catalográfica.

Ainda conforme Lacerda (1993), no universo dessas categorias de informações, o código recupera o fundo ao qual pertence a fotografia bem como

---

<sup>24</sup> Conforme Camargo e Bellotto (1996, p. 43) a indexação é o “processo pelo qual se relacionam de forma sistemática descritores ou palavras-chave que permitem a recuperação posterior do conteúdo de documentos e informações.”

<sup>25</sup> Embora não seja o objetivo do estudo proposto no presente trabalho, a discussão sobre as regras e padrões para a normalização da descrição de documentos fotográficos, ou sobre a aplicabilidade dos sistemas ISBD (International Standard Bibliographical Description) e AACR (Anglo-American Cataloguing Rules) à documentação fotográfica (MOREIRO GONZÁLES; ARILLO, 2003); acreditamos, serem estas discussões pertinentes no âmbito de um trabalho posterior.

remete à sua ordenação no interior do arquivo; o autor refere-se ao criador da imagem ou o fotógrafo, podendo ainda constar como autor a agência ou estúdio responsável pela produção do registro visual. Sobre as demais categorias informativas, Lacerda (1993) aponta que muitas vezes estas não se encontram evidenciadas no próprio documento fotográfico, cabendo portanto, empreender uma pesquisa para elucidação dessas informações. Contudo, todas estas informações se caracterizam como fundamentais para compreensão sobre a produção e trajetória da fotografia, uma vez que situa a imagem no tempo e no espaço.

Mas se a descrição unitária das fotografias indica a possibilidade de aliviar as tensões e preencher alguns vazios que o arranjo desencadeia, no caso do Fundo José Pedro Miranda como enfrentar o desafio imposto pela quantidade ou volume de fotografias? E ainda, como empreender uma pesquisa aprofundada sobre cada fotografia tomada como unidade? O que fazer com a imensa quantidade de fotografias mudas, sem legenda ou quaisquer textos de apoio ou indicativos sobre os lugares e pessoas retratados?

Inicialmente, com relação à questão das fotografias mudas, ou seja, sobre a ausência de textos verbais acompanhando as fotografias, apresentamos algumas considerações de Lacerda (1993). Segundo a autora, o texto verbal funciona como âncora das fotografias, e a sua ausência não possibilita a articulação das fotografias “[...] na teia de informações tecidas na organização do arquivo [...]” (LACERDA, 1993, p. 46). Estas fotografias, consideradas fotografias mudas, pois, sem dados básicos, ficam armazenadas no final, após todas as fotos identificadas e “[...] conseqüentemente não serão indexadas e incorporadas ao sistema de informação, porta de acesso para a pesquisa aos documentos.” (LACERDA, 1993, p. 46). Assim, conforme os apontamentos de Lacerda (1993), no caso do Fundo José Pedro

Miranda, onde aproximadamente um terço das fotografias aparecem como fotografias mudas, há a necessidade do planejamento e execução de um exaustivo processo de pesquisa anterior à integração desses documentos a qualquer sistema de informação.

Voltando à questão da necessidade da descrição unitária dos documentos fotográficos para a recuperação dos seus conteúdos informacionais, esclarecemos que no universo de nove mil documentos fotográficos do Fundo José Pedro Miranda, foram catalogadas individualmente, até o presente momento, cerca de trezentas fotografias. Assim, mesmo que identificados a totalidade de documentos através do quadro de arranjo provisório e caracterizados de maneira genérica os grupos, subgrupos, séries, dossiês e a coleção de fotografias, ou seja, constituídos os elementos para a elaboração do instrumento de pesquisa denominado *Guia do Fundo José Pedro Miranda*, a consecução da pesquisa por parte do público consulente do Arquivo Público e Histórico e Ribeirão Preto a este acervo, significaria o manuseio de milhares de fotografias; justamente em razão do próprio vazio, muitas vezes existente entre o sentido do documento fotográfico integrado ao arranjo e o conteúdo informacional das fotografias.

Finalmente, algumas considerações sobre a questão da coleção de fotografias que integra o Fundo José Pedro Miranda. A coleção como conjunto artificial de documentos, segundo a lógica arquivística, não permite a operação de classificação ou arranjo, por conseguinte, são documentos cujos conteúdos são recuperados somente através da descrição, quer através da caracterização geral para elaboração do guia, quer através da descrição individualizada através da ficha catalográfica. Neste caso, se especulamos anteriormente que o arranjo por si só não é suficiente para a compreensão das fotografias, paradoxalmente, no caso da

coleção de fotografias do Fundo José Pedro Miranda que soma a quantidade de aproximadamente cinco mil fotografias, a não classificação ou a inexistência de um quadro de arranjo para estes documentos, pode dificultar ou até inviabilizar o acesso a estes documentos.

A partir da análise das reflexões dos autores citados neste trabalho podemos inferir que um possível caminho para amenizar a tensão entre a noção de documento fotográfico e conteúdo informacional das fotografias passa, necessariamente, pela descrição. Neste sentido, a categoria informacional denominada de descritores<sup>26</sup>, presente na ficha catalográfica, teria a função da recuperação não somente das informações retratadas nas fotografias mas também das informações a elas relacionadas. Os descritores, neste sentido, podem ainda contribuir para a criação de elos e correspondências entre as fotografias que extrapolam aquelas estabelecidas pelo arranjo, para tanto há necessidade da instituição de modelos de descritores padronizados.

Os questionamentos sobre a tensão entre os documentos fotográficos incorporados ao arranjo do Fundo José Pedro Miranda e o conteúdo informacional dessas fotografias, conforme as reflexões propostas por Smit (1993, 1994, 2000), nos parece que existirão, de maneira muito mais marcante, se aplicados isoladamente os métodos arquivísticos ou aqueles baseados exclusivamente na experiência da biblioteconomia. O que se coloca como um caminho, ou como possibilidade de amenizar o fosso entre a informação contida na fotografia e a noção de documento fotográfico, nos parece ser a aplicabilidade da lógica, dos princípios e das experiências da biblioteconomia, da arquivística e da museologia de maneira

---

<sup>26</sup> Segundo Camargo e Bellotto (1996, p. 23) a expressão descritor refere-se a “Palavra, expressão ou símbolo convencionados para expressar o conteúdo de documentos e possibilitar sua recuperação.”.



integrada, objetivando uma inteligibilidade desses documentos não somente a partir da entidade geradora ou acumuladora. Ao compartilhar princípios teóricos e experiências de trabalho destas três áreas de maneira controlada e sistematizada, estaríamos vislumbrando a possibilidade de construção de estruturas para as passarelas sugeridas por Smit (2000), onde conteúdos informacionais e documentais da fotografia pudessem transitar e repercutir, para além da tensão, a consecução de uma inteligibilidade múltipla, ainda no âmbito do tratamento documental e da estrutura de acesso a estes documentos.

Conforme as discussões desenvolvidas na presente pesquisa, da mesma forma que o princípio da proveniência, como um dos principais alicerces da lógica arquivística, atravessa os limites dos arquivos propriamente ditos e alcança os ambientes das bibliotecas e dos museus, para a consecução do tratamento documental de fotografias, nos parece sensato reconhecer, que as preocupações quanto à curadoria de acervo, atividade esta tradicionalmente afeita aos museus, bem como a metodologia desenvolvida pela biblioteconomia para a descrição, indexação e classificação artificial de conjuntos documentais, possam ser empreendidas, de maneira conseqüente, nos ambientes representados pelos arquivos no que se refere ao tratamento documental de fotografias. Essa migração multilateral de princípios teórico-metodológicos teria como principal conseqüência a ampliação da inteligibilidade e dos sentidos e significados dos documentos fotográficos no âmbito das três instituições.

No capítulo “Sobre a fotografia” do presente trabalho, nos pautamos nos trabalhos de Walter Benjamin (1992), Susan Sontag (1981), Gisèle Freund (1976) e Roland Barthes (1984) para dissertarmos sobre a ambigüidade da natureza da fotografia, caracterizada pela presença de atributos de subjetividade e objetividade;

esta natureza dual resvala tanto nos aspectos que envolvem o processo fotográfico como naqueles que abarcam o objeto fotográfico, ou seja, os aspectos objetivos e subjetivos integram e definem a própria tecnologia da imagem fotográfica.

Da mesma forma que inferimos sobre a necessidade da constatação dessa natureza ambígua, estar presente e pautar os processos de análise e reflexão sobre a fotografia; igualmente, acreditamos que o reconhecimento dessa ambigüidade deve estar presente e pautar as reflexões e a consecução de uma tecnologia de organização da imagem fotográfica. Somente assim, será possível ampliar e estender a inteligibilidade, os sentidos e significados das fotografias, quando tomadas em conjunto e configuradas como documentos fotográficos no âmbito dos arquivos, para além do sentido emanado do arranjo.

Finalmente, apresentamos algumas considerações de Pavone (1970) sobre a correspondência entre arquivo e instituição. O autor discute que em nome do método histórico, o respeito à manutenção do ordenamento original de documentos tem relativo consenso na prática arquivística. Todavia, a reconstituição do histórico da instituição, ou seja, o quadro de como deveria funcionar e estruturar-se, resulta numa visão da instituição; baseada em fontes normativas, esta reconstituição exala uma relação quase metafísica entre a história da instituição e a instituição. A síntese da organização documental como espelhamento da instituição é deveras problemática. Segundo Pavone (1970), a historicidade de uma instituição deve necessariamente passar por “[...] estímulos e forças extra-institucionais.” (PAVONE, 1970, p. 2), onde devem estar presentes vários níveis de preocupações, como: o conjunto de normas reguladoras; a prática administrativa; as relações sociais da instituição e suas expressões jurídicas; e os resultados da presença social da instituição no contexto social. Assim, segundo Pavone (1970), “o arquivo espelha, de

fato, antes de tudo, a forma como a instituição organiza sua própria memória, ou seja, sua própria capacidade de auto documenta-se em relação às suas finalidades e práticas.” (PAVONE, 1970, p. 3).

No contexto do Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto, até o momento, a inteligibilidade, os sentido e os significados dos documentos fotográficos do Fundo José Pedro Miranda, expressos no arranjo, são tributários e exclusivos da instância acumuladora. O tratamento documental aplicado a estes documentos somente sob a ótica da arquivística, ou seja, segundo a proveniência, corrobora com as intenções e com a construção narrativa de José Pedro Miranda.

As fotografias de José Pedro Miranda, tomadas enquanto documentos históricos, e enquanto conteúdo informacionais, espelham uma memória construída por José Pedro Miranda, memória esta refletida no arranjo.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS



Foto 6: Praça XV de Novembro, Teatro Pedro II e Central Hotel.

Local: Ribeirão Preto/SP.

Data: 1930.

Fotógrafo: Rainero Maggiori.

Ao longo do desenvolvimento da presente pesquisa, chegamos ao ponto de poder estabelecer algumas considerações que, longe de serem conclusivas, se apresentam como indagações passíveis de serem respondidas posteriormente. No momento, ensejamos que as considerações, ora apresentadas, contribuam para o questionamento da área.

Quando iniciado, acreditávamos que este estudo se configuraria como um estudo de caso, e acreditamos que assim o seja. Todavia, na medida que foi sendo desenvolvido, fomos levados, numa espécie de aventura intelectual, para o terreno da reflexão teórica.

Se, no momento inicial, pensávamos que nosso objeto fosse passível de total domínio, no transcorrer do trabalho de discussão, este objeto adquiriu feições inesperadas e uma espécie de *vida própria*, perante a qual fomos levados a uma movimentação constante, na direção dos diferentes matizes que este objeto nos apresentou.

Refletindo sobre a fotografia, e baseados na leitura sobre este tema, nos deparamos com o fato da fotografia ser um objeto de construção de representações, portanto, passível de resignificações criadas a partir do lugar que, posteriormente, ocupará no arranjo organizacional.

A ambigüidade presente na criação, na representação e na recepção fotográfica, faz com que a fotografia ocasione uma peculiar complexidade no momento do seu tratamento documental. Principalmente, quando consideramos que os lugares aonde ela chegará, se propõem a disponibilizar e disseminar uma informação objetiva. A tensão ocasionada pela ambigüidade/objetividade faz da fotografia um objeto desafiante.

Discutimos também sobre a categorização da fotografia como documento histórico. A historiografia das últimas décadas, revalorizou a imagem como fonte de pesquisa para a reconstrução do passado. Assim, perante a super valorização do texto escrito como documento, afirmada pela historiografia positivista do século XIX, a Nova História, durante o século XX, colocou a fotografia como documento histórico, requerendo para tanto, uma especificidade na formulação das perguntas, no momento da indagação sobre o passado, diferentes daquelas dirigidas ao texto escrito.

No entanto, a relação da fotografia com a história adquire outros contornos, quando a fotografia é configurada como documento arquivístico. Diante da literatura consultada, e da experiência com os conjuntos fotográficos de José Pedro Miranda no Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto, constatamos que a arquivologia se relaciona com a fotografia sob a ótica basilar do princípio de proveniência, do caráter orgânico e da teoria das três idades.

O Fundo José Pedro Miranda se caracteriza como um conjunto documental de fotografias que escapa dos princípios da ortodoxia arquivística. A sua localização, beirando a fronteira entre fundo e coleção, demonstra a necessidade de uma maior e mais aprofundada reflexão sobre os princípios arquivísticos utilizados para a consecução do tratamento documental.

Mesmo porque o arquivo, tanto quanto a biblioteca e o museu, são “organismos” históricos. Isto é, foram se configurando através do tempo, até adquirirem as feições que atualmente possuem. Portanto, inscrever o arquivo na história, significa pois, que ele possa estar aberto e engendrado a novas interpretações e a novas práticas. No caso, pensar historicamente o arquivo, significa abrir a possibilidade de repensar o princípio de proveniência, o caráter da

organicidade e o princípio das três idades (ciclo vital), de forma a dialogar com a questão da coleção.

No tratamento documental elaborado para a organização dos documentos de José Pedro Miranda, foi respeitado o ordenamento criado pelo próprio José Pedro Miranda. Assim, as fotografias foram mantidas junto aos documentos escritos, seguindo o princípio da organicidade, consagrado pela arquivística, caracterizando conjuntos documentais concebidos por José Pedro Miranda para a construção da sua produção intelectual. Isto é, no momento do arranjo, parte das fotografias foi mantida junto à documentação escrita, constituindo grupos, séries e dossiês, respeitando assim o princípio de proveniência e o caráter orgânico dos documentos que José Pedro Miranda produziu/acumulou ao longo de sua vida. Porém, as fotografias acumuladas por ele, e que não foram utilizadas para a consecução da sua produção intelectual, foram separadas e tratadas como coleção (ordenamento temático).

Esta separação deu lugar a uma “escrita” da vida e obra de José Pedro Miranda, que transcende aos seus textos e obras publicadas. Como tal, a organicidade demonstra e evidencia a vida e a obra de José Pedro Miranda pela enunciação manifestada no ordenamento original.

Mas, como toda enunciação, ela também oculta. Neste caso, o tratamento documental imposto, que coloca parte das fotografias como coleção, silencia parte da vida e da obra de José Pedro Miranda.

Diante desta realidade, tem uma validade temerária a afirmação que a organização, segundo os fundamentos da arquivística, venha a refletir a vida do indivíduo. O tratamento documental, ao mesmo tempo em que é transparente,

também é opaco. Tal como a memória, ele se sustenta na relação entre lembrança e esquecimento.

O que nos parece, é que o problema fundo/coleção, somente poderá ser resolvido, se o acervo de José Pedro Miranda for entendido como uma narrativa. A partir desta imagem, poderemos saber o que foi evidenciado e aquilo que foi ocultado. Mais uma vez entendido, que todo este processo organizacional deve ser observado dentro da história.

Neste sentido, os problemas considerados como específicos e isolados, vindos principalmente da arquivística e da biblioteconomia, e também da museologia (embora não seja esse o nosso tema de estudo), se colocados como manifestação de linguagem, quer dizer, como um fenômeno de comunicação, poderiam vir a ser esclarecidos.

Finalmente, acreditamos que esses problemas emergentes possam vir a se configurar como objetos de discussão num território *neutral*, no qual questionamentos vindos de áreas diferentes possam dar lugar a uma nova episteme: a Ciência da Informação.

Uma Ciência da Informação aberta ao diálogo e não mais armada para os confrontos; cuja epistemologia, também histórica, possa ser enriquecida não somente a partir de respostas, mas de questionamentos baseados na reflexão e na prática da arquivística, da biblioteconomia e da museologia.



## REFERÊNCIAS

AFFONSO, Cleide Maria de Luca; REGISTRO, Tânia Cristina. *Considerações sobre o Arquivo de Ribeirão Preto*. Ribeirão Preto: Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto, 1993. 4 p.

AMORIM, Galeno. (Org.). *Os desbravadores: personalidades que fizeram história no interior paulista*. Ribeirão Preto: Palavra Mágica, 2001. 153 p.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. 14. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980. 264 p.

ARIÈS, Philippe. *O tempo da história*. Tradução Roberto Leal Ferreira. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989. 265 p. (Coleção Ciências Sociais).

ARQUIVO DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Manual de procedimentos para tratamento documental*. São Paulo: Arquivo do Estado de São Paulo, 1998. 50 p.

ARQUIVO NACIONAL. O arranjo dos documentos de arquivo. In: ARQUIVO NACIONAL. *Manual de arranjo e descrição de arquivos preparado pela Associação dos Arquivistas Holandeses*. Tradução de Manoel Wanderley. 2. ed. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1973. p. 41-78.

ARQUIVO PÚBLICO E HISTÓRICO DE RIBEIRÃO PRETO. *Guia do arquivo*. Ribeirão Preto: Reproarte, 1996. 150 p.

ARRANJO. In: CAMARGO, Ana Maria de Almeida; BELLOTTO, Heloísa Liberalli. (Coord.). *Dicionário de terminologia arquivística*. São Paulo: Associação dos Arquivistas Brasileiros - Núcleo Regional de São Paulo; Secretaria de Estado da Cultura - Departamento de Museus e Arquivo, 1996. p. 8.

ASSOCIAÇÃO DOS ARQUIVISTAS BRASILEIROS – Núcleo Regional de São Paulo. *Relatórios de atividades 1995-1998*. São Paulo: Associação dos Arquivistas Brasileiros- Núcleo Regional de São Paulo. [entre 1995 e 1998]. 83 p.

BANN, Stephen. *As invenções da história: ensaios sobre a representação do passado*. Tradução Flávia Villas-Boas. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1994. 292 p. (Biblioteca Básica).

BARRET, Terry. *Criticizing photographs: an introduction to understanding images*. 2<sup>nd</sup> ed. Mountain View: Mayfiel Publishing Company, 1996. 209 p.

BARRETO, Aldo de Albuquerque. A informação em seus Momentos de Passagem. *Data Grama Zero - Revista de Ciência da Informação*, v. 2, n. 4, ago. 2001. Disponível em: <<http://www.dgz.org.br>>. Acesso em: 02 jun. 2003.

\_\_\_\_\_. Os agregados de informação: memórias, esquecimento e estoques de informação. *Data Grama Zero - Revista de Ciência da Informação*, v. 1, n. 3, jun. 2000. Disponível em: <<http://www.dgz.org.br>>. Acesso em: 02 jun. 2003.

\_\_\_\_\_. Os Destinos da Ciência da Informação: entre o cristal e a chama. *Data Grama Zero - Revista de Ciência da Informação*, n. 0, dez. 1999. Disponível em: <<http://www.dgz.org.br>>. Acesso em: 02 jun. 2003.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, 185p.

BATCHEN, Geoffrey. Histórias de assombração: os princípios e os fins da fotografia. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 27, p. 47-59. 1998.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. *Arquivos permanentes: tratamento documental*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991. 198 p.

\_\_\_\_\_. Documento de arquivo e sociedade. *Revista da Faculdade Porto-Alegrense de Educação, Ciência e Letras*, Porto Alegre, n. 31, p. 167-175, jan./jun. 2002.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: \_\_\_\_\_. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Antropos, 1992. p. 115-135.

BORDINI, André. *Ruínas da vila antiga: formação e resistência de um espaço urbano*. Fotos Tânia Registro. Ribeirão Preto: Novo Saber, 2002. 144 p.

BORGES, Maria Elízia. A fotografia: seu aparecimento e expansão na capital do café no período da primeira república. *Revista Comunicação e Artes*, São Paulo, n. 17, p. 119-131. 1986.

BORGES, Maria Elízia. *A pintura na capital do café: sua história e evolução no período da Primeira República*. Franca: UNESP, 1999. 134 p. (História Local, n. 10).

BRANDÃO, Ana Maria de Lima; LEME, Paulo de Tarso Dias Paes. Documentação especial em arquivos públicos. *Acervo: Revista do Arquivo Nacional*. Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 51-59, jan./jun. 1986.

BRASIL MAGAZINE: Revista Periódica e Ilustrada d' Arte e Actualidades. Paris: Cussac & Chaponet, v. 5, n. 57, 1911, 143 p.

BURKE, Peter. (Org.). *A Escrita da história: novas perspectivas*. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1992. 354 p.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: EDUSC, 2004. 264 p.

CAGNO, Carmem. *Ribeirão Preto memória fotográfica*. Ribeirão Preto: Colégio, 1985. 158 p.

CÂMARA MUNICIPAL DE RIBEIRÃO PRETO. *Memória: as legislaturas municipais de 1874 a 2004*. Ribeirão Preto: COC, 2002. 96 p.

CAMARGO, Ana Maria de Almeida. Arquivo, documento e informação: velhos e novos suportes. *Revista da Associação dos Arquivistas Brasileiros*, Rio de Janeiro, v. 15/23, p. 35-40. 1994.

CAMARGO, Ana Maria de Almeida; BELLOTTO, Heloísa Liberalli. (Coord.). *Dicionário de terminologia arquivística*. São Paulo: Associação dos Arquivistas Brasileiros - Núcleo Regional de São Paulo; Secretaria de Estado da Cultura - Departamento de Museus e Arquivo, 1996. 142 p.

CAMARGO, Ana Maria de Almeida; MACHADO, Helena Corrêa. *Roteiro para a implantação de Arquivos Municipais*. São Paulo: [S. n.], 1989. 47 p. Datilografado.

CAMARGO, José Benedito dos Santos. *Aspectos da Câmara Municipal*. Ribeirão Preto: Câmara Municipal, 1974. 93 p.

CAMPOS, Maria Christina S. de Souza. A associação da fotografia aos relatos orais na reconstrução histórico-sociológica da memória familiar. In: LANG, Alice Beatriz da

S. G. (Org). *Reflexões sobre a pesquisa sociológica*. São Paulo: CERU, 1992. p. 97-116. (Textos CERU. Série 2, n. 3).

CARNEIRO, Hélio. Fotografia: a memória eternizada, *Revista Geográfica Universal*, Rio de Janeiro, n. 191, p. 40-52, out. 1990.

CARTULÁRIO. In: CAMARGO, Ana Maria de Almeida; BELLOTTO, Heloísa Liberalli. (Coord.). *Dicionário de terminologia arquivística*. São Paulo: Associação dos Arquivistas Brasileiros - Núcleo Regional de São Paulo; Secretaria de Estado da Cultura - Departamento de Museus e Arquivo, 1996. p. 65.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Tradução Maria de Lourdes Menezes. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. 345 p.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2001. 283 p.

CLASSIFICAÇÃO. In: CAMARGO, Ana Maria de Almeida; BELLOTTO, Heloísa Liberalli. (Coord.). *Dicionário de terminologia arquivística*. São Paulo: Associação dos Arquivistas Brasileiros - Núcleo Regional de São Paulo; Secretaria de Estado da Cultura - Departamento de Museus e Arquivo, 1996. p. 16.

COSTA, João Emboaba da. *Álbum comemorativo do 1.º centenário da fundação da cidade de Ribeirão Preto (1856-1956)*. São Paulo: Schmidt, 1956. 131 p.

CRIPPA, Giulia. Uma história da “Arte da Memória” como atividade humanista para o armazenamento, a recuperação e disseminação da informação. [S. n.], [S. l.], 14 p. 2004. No prelo.

DE DECCA, Edgard Salvadori. As desavenças da história com a memória. In: SILVA, Zélia Lopes da (Org.). *Cultura e história em debate*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1995. p. 59-69.

DESCRITOR. In: CAMARGO, Ana Maria de Almeida; BELLOTTO, Heloísa Liberalli. (Coord.). *Dicionário de terminologia arquivística*. São Paulo: Associação dos Arquivistas Brasileiros - Núcleo Regional de São Paulo; Secretaria de Estado da Cultura - Departamento de Museus e Arquivo, 1996. p. 23.

DIPLOMÁTICA. In: CAMARGO, Ana Maria de Almeida; BELLOTTO, Heloísa Liberalli. (Coord.). *Dicionário de terminologia arquivística*. São Paulo: Associação

dos Arquivistas Brasileiros - Núcleo Regional de São Paulo; Secretaria de Estado da Cultura - Departamento de Museus e Arquivo, 1996. p. 24.

DOSSIÊ. In: CAMARGO, Ana Maria de Almeida; BELLOTTO, Heloísa Liberalli. (Coord.). *Dicionário de terminologia arquivística*. São Paulo: Associação dos Arquivistas Brasileiros - Núcleo Regional de São Paulo; Secretaria de Estado da Cultura - Departamento de Museus e Arquivo, 1996. p. 32.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1993. 362 p. (Série Ofício de Arte e Forma).

DUCROT, Ariane. A Classificação dos Arquivos Pessoais e Familiares. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 151-168. 1998.

DURANTI, Luciana. Registro documentais contemporâneos como provas de ação. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, p. 49-64. 1994.

EMBOABA, Osmani. *História da fundação de Ribeirão Preto*. São Paulo, FFCLH/USP, 1955. 112 p.

FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1991. 298 p. (Texto & Arte, n. 3).

FARGE, Arlette. I gesti della raccolta. In: \_\_\_\_\_. *IL PIACERE Dell' Archivio*. Verona: Essedue Edizioni, 1991. p. 51-65.

FARIA, Rodrigo Santos de. *Ribeirão Preto, uma cidade em construção (1895-1930): o moderno discurso da higiene, beleza e disciplina*. 2003. 279 f. Dissertação (Mestrado em História)—Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Miriam Moreira (Org.). *Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas: Papirus, 1998. 319 p.

FILLIPPI, Patrícia de; LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Como tratar coleções de fotografias*. São Paulo: Arquivo do Estado; Imprensa Oficial do Estado, 2002. v. 4, 100 p. (Projeto como fazer, n. 4).

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. 236 p.

FRAIZ, Priscila. A dimensão autobiográfica dos arquivos pessoais: o arquivo de Gustavo Capanema. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 59-87. 1998.

FREUND, Gisele. *La fotografia como documento social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1976. 207 p. (Colección Punto y Línea).

GARCIA, Maria Madalena Arruda de Moura Machado. Os Documentos Pessoais no Espaço Público. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 175-187. 1998.

GÊNERO DOCUMENTAL. In: CAMARGO, Ana Maria de Almeida; BELLOTTO, Heloísa Liberalli. (Coord.). *Dicionário de terminologia arquivística*. São Paulo: Associação dos Arquivistas Brasileiros - Núcleo Regional de São Paulo; Secretaria de Estado da Cultura - Departamento de Museus e Arquivo, 1996. p. 41.

GONÇALVES, Janice. *Como classificar e ordenar documentos de arquivo*. São Paulo: Arquivo do Estado, 1998. 38 p. (Projeto como fazer, n. 2).

GUIÃO, João Rodrigues. *O município e a cidade de Ribeirão Preto na comemoração do 1.º centenário da independência nacional (1822-1922)*. Ribeirão Preto: Casa Selles, 1923.

GUIMARÃES, José Augusto Chaves. O Arquivo Público e as relações Estado-Sociedade. *Cadernos da FFC-UNESP*, Marília, v. 7, n. 12, p. 19-28. 1998a.

\_\_\_\_\_. O caráter instrumental da Diplomática para o tratamento temático de documentos na área jurídica. *Cadernos da FFC-UNESP*, Marília, v. 7, n. 12, p. 99-105. 1998b.

HEREDIA HERRERA, Antonia. *Archivística general: teoría y práctica*. Sevilha: Diputación de Sevilha, 1991. 512 p.

HOMULOS, Peter. Museums to Libraries: a family of collecting institutions. *Art Libraries Journal*, [S. l.], v. 15, n. 1, p. 11-13. 1990.

INDEXAÇÃO. In: CAMARGO, Ana Maria de Almeida; BELLOTTO, Heloísa Liberalli. (Coord.). *Dicionário de terminologia arquivística*. São Paulo: Associação dos

Arquivistas Brasileiros - Núcleo Regional de São Paulo; Secretaria de Estado da Cultura - Departamento de Museus e Arquivo, 1996. p. 43.

INVENTÁRIO. In: CAMARGO, Ana Maria de Almeida; BELLOTTO, Heloísa Liberalli. (Coord.). *Dicionário de terminologia arquivística*. São Paulo: Associação dos Arquivistas Brasileiros - Núcleo Regional de São Paulo; Secretaria de Estado da Cultura - Departamento de Museus e Arquivo, 1996. p. 45.

JARDIM, José Maria. A invenção da memória nos arquivos públicos. *Ciência da Informação*, Brasília, DF, v. 25, n. 2, p. 209-216, maio/ago. 1996.

JENKINS, Keith. *A história repensada*. São Paulo: Contexto, 2001. 120 p.

KOSSOY, Boris. *A fotografia como fonte histórica: introdução à pesquisa e interpretação das imagens do passado*. São Paulo: Museu da Indústria, Comércio e Tecnologia de São Paulo, 1980. 51 p. (Coleção Museu & Tecnologia, n. 4).

\_\_\_\_\_. Estética, memória e ideologias fotográficas: decifrando a realidade interior das imagens do passado. *Acervo Revista do Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1/2, p. 13-24, jan./dez. 1993.

\_\_\_\_\_. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 3. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2002. 149 p.

\_\_\_\_\_. *São Paulo, 1900*. Imagens de Guilherme Gaensly. São Paulo: Kosmos, 1988. 154 p.

LACERDA, Aline Lopes de. Os sentidos da imagem: fotografias em arquivos pessoais. *Acervo: Revista do Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1/2, p. 41-54, jan./dez. 1993.

LAGES, José Antônio. *Ribeirão Preto: da Figueira à Barra do Retiro*. Ribeirão Preto: VGA, 1996. 264 p.

LE GOFF, Jacques (Org.). *A história nova*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1990. 318 p.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução Bernardo Leitão et al. 3. ed., Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1994. 553 p. (Coleção Repertórios).

LEITE, Miriam L. Moreira; VON SIMSON, Olga R. de Moraes. Imagem e linguagem: reflexões de pesquisa. In: LANG, Alice Beatriz da S. G. (Org). *Reflexões sobre a pesquisa sociológica*. São Paulo: CERU, 1992. p. 117-140. (Textos CERU. Série 2, n. 3).

LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. 2. ed. rev. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2000. 192 p. (Texto & Arte, n. 9).

LIMA, Solange Ferraz de. Espaços projetados: as representações da cidade de São Paulo nos álbuns fotográficos do início do século. *Acervo Revista do Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1/2, p. 99-110, jan./dez. 1993.

\_\_\_\_\_. *São Paulo na virada do século: as imagens da razão urbana: a cidade nos álbuns fotográficos de 1887 a 1910*. 1995. 286 f. Dissertação (Mestrado em História Social)–Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

LOBO, Lúcia Lahmeyer; BRANDÃO, Ana Maria de Lima; LISSOVSKY, Maurício. A fotografia como fonte histórica: a experiência do Cpdoc. *Acervo Revista do Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, p. 39-52, jan./dez. 1987.

LOBO-DA-TASMANIA. In: GRANDE Enciclopédia Delta Larousse. Rio de Janeiro: Delta, 1972. v. 9, p. 4.069.

LODOLINI, Enio. El problema fundamental de la Archivística: la ordenación del archivo: los llamados “métodos de ordenación”. In: \_\_\_\_\_. *Archivística: principios y problemas*. Madrid: Asociación Española de Archiveros, Bibliotecarios, Museólogos y Documentalistas, 1993a. p. 115-124.

LODOLINI, Enio. Problemas de la aplicación del principio de ordenación según el método histórico: apêndice: la ordenación del archivo: nuevas discusiones. In: \_\_\_\_\_. *Archivística: principios y problemas*. Madrid: Asociación Española de Archiveros, Bibliotecarios, Museólogos y Documentalistas, 1993b. p. 173-204.

LOPES, Luis Carlos. *A informação e os arquivos: teoria e práticas*. Niterói: EDUFF; São Carlos: EDUFSCar, 1996. 142 p.

MACHADO, Helena Corrêa; CAMARGO, Ana Maria de Almeida. *Como implantar arquivos públicos municipais*. São Paulo: Arquivo do Estado; Imprensa Oficial do Estado, 2002. 88 p. (Projeto como fazer, n. 3).



MARINO, Divo. *Projeto Arquivo*. Ribeirão Preto: Secretaria Municipal da Cultura, 1991. 27 f. Dossiê Divo Marino, Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto.

MATTAR, Eliana. (Org.). *Acesso à informação e política de arquivos*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2003. 135 p.

MAUAD, Ana Maria. Imagem e auto-imagem do Segundo Reinado. In: NOVAES, Fernando A. (Coord.). *História da Vida Privada no Brasil; 2: império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 181-231.

MCGARRY, Kevin. *O Contexto dinâmico da informação: uma análise introdutória*. Brasília, DF: Briquet de Lemos, 1999. 206 p.

MIGUEL, Maria Lúcia Cerutti. A Fotografia como documento: uma instigação à leitura. *Acervo Revista do Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1/2, p. 121-132, jan./dez. 1993.

MIRANDA, José Pedro. A respeito do autor. *Revista Focalizando Municípios*, Ribeirão Preto, v. 1, n. 2, p. 3, maio/jun. 1986.

\_\_\_\_\_. *Breve Histórico do café em Ribeirão Preto*: memória monográfica n. 1. Ribeirão Preto: [S.n.], 1980. 20 p. Datilografado.

\_\_\_\_\_. *Discurso proferido por José Pedro Miranda*: solenidade de entrega do título de cidadão ribeirão-pretano. Ribeirão Preto: Câmara Municipal; Center Cópias Express, 1999. 8 p.

MIRANDA, José Pedro. *Ribeirão Preto de ontem e de hoje*. Ribeirão Preto: El Dorado, 1971. 145 p.

\_\_\_\_\_. Um estudo sobre e historiografia de Ribeirão Preto. In: RIBEIRÃO Preto: a cidade como fonte básica de pesquisa. Ribeirão Preto: Assessoria Cultural-USP, 1984. p. 123-128. Datilografado.

MOREIRO GONZÁLES, José Augusto; ARILLO, Jesús Robledano. *O conteúdo da imagem*. Curitiba: UFPR, 2003. 134 p. (Série Pesquisa, n. 86).

MURGUIA, Eduardo Ismael. O Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS): o documento audiovisual e suas determinações históricas. *Revista Studium*,

Campinas, v. 13, p. 1-2. 2003. Disponível em:  
<<http://www.studium.iar.unicamp.br/13/mis/index.html>>. Acesso em: 28 set. 2003.

NOGUEIRA, Mário B. *Almanaque português de fotografia*. 3. ed. Lisboa: Betrand, 1958. 534 p.

OLIVEIRA, Daíse Aparecida. Arquivo e documento. *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, p. 113-148. 1992.

PAVONE, Claudio. Será que é tão simples que o arquivo reflita a instituição? *RAS* XXX, v. 1, p. 145-149, 1970. Tradução de Giulia Crippa. Datilografado.

PINTO, Luciana Suarez Galvão. *Ribeirão Preto: a dinâmica da economia cafeeira de 1870 a 1930*. 2000. 199 f. Dissertação (Mestrado em Economia)–Faculdade de Economia, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2000.

PRADO JÚNIOR, Martinho. Municípios Paulistas: municípios de São Simão e Ribeirão Preto. In:\_\_\_\_\_. *Martinho Prado Júnior – in memoriam*. São Paulo: [S. n.], 1943. p. 334-349.

PRINCÍPIO DE PROVENIÊNCIA. In: CAMARGO, Ana Maria de Almeida; BELLOTTO, Heloísa Liberalli. (Coord.). *Dicionário de terminologia arquivística*. São Paulo: Associação dos Arquivistas Brasileiros - Núcleo Regional de São Paulo; Secretaria de Estado da Cultura - Departamento de Museus e Arquivo, 1996. p. 61.

REGISTRO, Tania Cristina. (Coord.). *Diagnóstico do acervo fotográfico do Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto*. Ribeirão Preto: Arquivo Público e Histórico, 2003. 78 p.

RIBEIRÃO PRETO. Lei Complementar n. 130, de 2 de julho de 1992. Dispõe sobre o Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto Ribeirão Preto, integrante da estrutura Administrativa da Secretaria Municipal da Cultura, e dá outras providências. *Câmara Municipal de Ribeirão Preto*, Ribeirão Preto. Disponível em:  
<<http://www.camararibeiraopreto.sp.gov.br/CAMARA/leis/1992/lc/lc130.pdf>>. Acesso em: 7 jun. 2004. Lei publicada no Diário Oficial de quarta-feira, 22 de julho de 1992, ano XX, n. 4.111, p. 6-8, e disponibilizada pela Câmara Municipal de Ribeirão Preto.

ROUSSEAU, Jean-Yves; COUTURE, Carol. *Os fundamentos da disciplina arquivística*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998. 356 p.

SANTOS, Plínio Travassos dos. *Ribeirão Preto: histórico para a história*. Ribeirão Preto: [S. n.], 1948. 209 p. Datilografado.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico*. Campinas: Papyrus, 1996. 215 p.

SCHELLENBERG, Theodore Roosevelt. Arranjo de papéis ou arquivos privados. In: \_\_\_\_\_. *Arquivos modernos: princípios e técnicas*. 2. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2002a. p. 269-288.

SCHELLENBERG, Theodore Roosevelt. Princípios de arranjo de arquivos. In: \_\_\_\_\_. *Arquivos modernos: princípios e técnicas*. 2. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2002b. p. 239-267.

SCHELLENBERG, Theodore Roosevelt. Princípios de classificação. In: \_\_\_\_\_. *Arquivos modernos: princípios e técnicas*. 2. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2002c. p. 83-96.

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA DA CIDADE DE SÃO PAULO. *O acervo fotográfico do Departamento do Patrimônio Histórico: processamento técnico e informatização*. São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1992. 80 p.

SETTIS, Salvatore. Warburg continuatus: descrição de uma biblioteca. In: BARATIN, Marc; JACOB, Christian. (Dir.). *O poder das bibliotecas: a memória dos livros no Ocidente*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000. p. 108-154.

SILVA, Adriana Capretz Borges da. *Imigração e urbanização: o núcleo colonial Antônio Prado em Ribeirão Preto*. 2002. 153 f. Dissertação (Mestrado em Engenharia Urbana)–Centro de Ciências Exatas e Tecnologia, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2002.

SILVA, Armando Malheiro da et al. *Arquivística: teoria e prática de uma Ciência da Informação*. Porto: Edições Afrontamento, 1999. 254 p.

SILVA, Armando Malheiro da; RIBEIRO, Fernanda. *Das “ciências” documentais à Ciência da Informação: ensaio epistemológico para um novo modelo curricular*. Porto: Edições Afrontamento, 2002. 174 p.

SILVA, Maria Leonilda R. da. A imagem na arquivologia e na história. *Revista da Associação dos Arquivistas Brasileiros*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 47-55, jul./dez. 1998.

SMIT, Johanna. Análise da Imagem: um primeiro plano. In: SMIT, Johanna (Org.). *Análise documentária: análise da síntese*. Brasília: MCT/CNPq/IBICT, 1987. p.99-111.

SMIT, Johanna. Arquivologia, Biblioteconomia e Museologia: o que agrega estas atividades profissionais e o que as separa? *Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação*, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 27-36. 2000.

\_\_\_\_\_. Eu, Bibliotecário, RG XXXXX e CPF YYYYY, trabalho em Arquivo ou Museu ... Algum Problema? *Palavra-Chave*, São Paulo, n. 8, p. 12-13. 1994.

\_\_\_\_\_. O documento audiovisual ou a proximidade entre as 3 marias. *Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação*, São Paulo, v. 26, n. 1/2, p. 81-85, jan./jun. 1993.

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1981. 199 p.

TESSITORE, Viviane. Arranjo: estrutura ou função? *Arquivo: Boletim Histórico e Informativo*, São Paulo, v. 10, n. 1, p. 19-28, jan./jun. 1989.

TIPO DOCUMENTAL. In: CAMARGO, Ana Maria de Almeida; BELLOTTO, Heloísa Liberalli. (Coord.). *Dicionário de terminologia arquivística*. São Paulo: Associação dos Arquivistas Brasileiros - Núcleo Regional de São Paulo; Secretaria de Estado da Cultura - Departamento de Museus e Arquivo, 1996. p. 74.

TRATAMENTO DOCUMENTAL. In: CAMARGO, Ana Maria de Almeida; BELLOTTO, Heloísa Liberalli. (Coord.). *Dicionário de terminologia arquivística*. São Paulo: Associação dos Arquivistas Brasileiros - Núcleo Regional de São Paulo; Secretaria de Estado da Cultura - Departamento de Museus e Arquivo, 1996. p. 75.

TRIGO, Thales. *Equipamento fotográfico: teoria e prática*. São Paulo: SENAC/São Paulo, 1998. 149 p.

TUON, Liamar Izilda. *O cotidiano cultural em Ribeirão Preto: 1890-1920*. 1997. 162 f. Dissertação (Mestrado em História)–Faculdade de História, Direito e Serviço Social, Universidade Estadual Paulista, Franca, 1997.

TURAZZI, Maria Inez. Uma cultura fotográfica: introdução. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 27, p. 7-15. 1998.

VALADÃO, Valéria Campos Verdes. *Memória arquitetônica de Ribeirão Preto: planejamento urbano e política de preservação*. 1997. 325 f. Dissertação (Mestrado em História)—Faculdade de História, Direito e Serviço Social, Universidade Estadual Paulista, Franca, 1997.

WALKER, Thomaz; BARBOSA, Aguinaldo de Souza. *Dos coronéis a metrópole: fios e tramas da sociedade e da política em Ribeirão Preto no século XX*. Ribeirão Preto: Palavra Mágica, 2000. 222 p.