



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Câmpus de Marília

Elisa Maria Lopes Chaves

Entre a imagem e a invisibilidade: descrição arquivística para acervos de fotografias

Marília
2025

Elisa Maria Lopes Chaves

Entre a imagem e a invisibilidade:

descrição arquivística para acervos de fotografias

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação como parte das exigências para a obtenção do título de Doutor em Ciência da Informação pela Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Campus de Marília.

Área de Concentração: Produção e Organização da Informação.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Leandra Bizello.

Coorientador: Prof. Dr. Isidoro Gil Leiva.

Marília
2025

FICHA CATALOGRÁFICA

C512e

Chaves, Elisa Maria Lopes

Entre a imagem e a invisibilidade : descrição arquivística para acervos de fotografias / Elisa Maria Lopes Chaves. -- Marília, 2025
308 f. : il., tabs.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP),
Faculdade de Filosofia e Ciências, Marília

Orientadora: Maria Leandra Bizello

Coorientador: Isidoro Gil Leiva

1. Arquivos pessoais. 2. Acervos de fotografias. 3. Arquivos de
mulheres. 4. Fotografias. 5. Descrição arquivística. I. Título.

Impacto potencial desta pesquisa

A presente pesquisa sobre arquivos de mulheres fotógrafas, ao debruçar-se sobre as questões de gênero, acesso e visibilidade dos acervos, vai ao encontro da Agenda 2030 elaborada pela Organização das Nações Unidas (ONU). A Agenda propõe um plano global com o objetivo de alcançarmos até 2030 melhores condições de vida e igualdade entre os povos e nações. Na Assembleia Geral das Nações Unidas, em 2015, ficaram estabelecidos os 17 objetivos de desenvolvimento sustentável, no documento é “Transformando nosso mundo: a Agenda 2030 para o desenvolvimento sustentável” as questões sobre gênero são tratadas no objetivo 5 do documento: “Alcançar a igualdade de gênero e empoderar todas as mulheres e meninas” entre os objetivos principais constam: acabar com a discriminação contra as mulheres/meninas; eliminar a violência sofrida por elas, na esfera pública e privada; reconhecer e valorizar o trabalho doméstico e prestar assistência; garantir a participação efetiva de mulheres em cargos de liderança nos níveis políticos, econômicos e públicos; garantir igualdade nos recursos econômicos, aumentar tecnologias de informação com intuito de empoderamento das mulheres e por fim, promover e fortalecer políticas sólidas e legislação para promoção da igualdade de gênero e empoderamento, em todos os níveis de mulheres e meninas (ONU, 2015, p. 24-25).

São propostas que, por vezes, constam apenas no papel e precisam de acompanhamento das políticas públicas dos países no avanço das propostas. No entanto, assim como mencionado ao longo do texto, ampliar as ferramentas para visibilidade dos acervos a partir da perspectiva de gênero, propor e planejar ações de igualdade são urgentes e necessárias e o primeiro passo para que vejamos mudança no cenário atual e um futuro mais profícuo na história das mulheres e dar visibilidade aos acervos institucionalizados. A pesquisa, em consonância com a Agenda, por meio do diagnóstico de uma invisibilidade de acervos de mulheres, no caso específico, de mulheres fotógrafas, visa dar luz a espaços mais inclusivos e plurais.

Potential impact of this research

This research on archives of women photographers, by addressing issues of gender, access and visibility of collections, is in line with the 2030 Agenda developed by the United Nations (UN). The agenda proposes a global plan with the objective of achieving better living conditions and equality among peoples and nations by 2030. The 17 sustainable development goals were established at the United Nations General Assembly in 2015. In the document “Transforming our world: the 2030 Agenda for sustainable development”, gender issues are addressed in goal 5 of the document: “Achieve gender equality and empower all women and girls”. The main goals include: ending discrimination against women/girls; eliminating violence suffered by them in the public and private spheres; recognizing and valuing domestic work and providing assistance; ensuring the effective participation of women in leadership positions at political, economic and public levels; ensure equality in economic resources, increase information technologies with the aim of empowering women and finally, promote and strengthen solid policies and legislation to promote gender equality and empowerment, at all levels of women and girls (UN, 2015, p. 24-25).

These proposals are sometimes only on paper and need to be monitored by the countries' public policies to advance the proposals. However, as mentioned throughout the text, expanding the tools for visibility of collections from a gender perspective, proposing and planning equality actions are urgent and necessary and the first step towards seeing changes in the current scenario and a more fruitful future in women's history and giving visibility to institutionalized collections. Research in line with the agenda through the diagnosis of the invisibility of women's personal archives, in the specific case of women photographers, aims to shed light on more inclusive and plural spaces.

Impacto potencial de esta investigación

Esta investigación sobre archivos de mujeres fotógrafas, al abordar cuestiones de género, acceso y visibilidad de las colecciones, está en línea con la Agenda 2030 elaborada por las Naciones Unidas (ONU). La Agenda propone un plan global con el fin de lograr mejores condiciones de vida e igualdad entre los pueblos y las naciones para el año 2030. En la Asamblea General de las Naciones Unidas en el año 2015 se establecieron los 17 objetivos de desarrollo sostenible, en el documento “Transformar nuestro mundo: la Agenda 2030 para el desarrollo sostenible” las cuestiones de género se abordan en el objetivo 5 del documento: “Lograr la igualdad entre los géneros y empoderar a todas las mujeres y las niñas” entre los principales objetivos están: poner fin a la discriminación contra las mujeres/niñas; eliminar la violencia que padecen, en el ámbito público y privado; reconocer y valorar el trabajo doméstico y brindar asistencia; garantizar la participación efectiva de las mujeres en puestos de liderazgo a nivel político, económico y público; garantizar la igualdad en los recursos económicos, aumentar las tecnologías de la información con el objetivo de empoderar a las mujeres y, por último, promover y fortalecer políticas y legislación sólidas para promover la igualdad de género y el empoderamiento, en todos los niveles, de las mujeres y las niñas (ONU, 2015, págs. 24-25).

Estas son propuestas que por ahora sólo quedan en el papel y requieren de un seguimiento de las políticas públicas de los países para avanzar en las propuestas, sin embargo, como se menciona a lo largo del texto y en las políticas de adquisición de recursos documentales, se ampliarán las herramientas para la visibilización de los fondos desde una perspectiva de género. Desde esta perspectiva, proponer y planificar acciones de igualdad es urgente y necesario y el primer paso para ver un cambio en el escenario actual y un futuro más fructífero en la historia de las mujeres y dar visibilidad a estas colecciones. La investigación online con la Agenda a través del diagnóstico de la invisibilidad de los archivos personales de las mujeres, en este caso específico de las mujeres fotógrafas, pretende dar lugar a espacios más inclusivos y plurales.

Elisa Maria Lopes Chaves

Entre a imagem e a invisibilidade:
descrição arquivística para acervos de fotografias

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Ciência da Informação.

Área de concentração: Produção e Organização da Informação

Linha de pesquisa: Produção da Informação

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Maria Leandra Bizello
UNESP – FFC - Câmpus de Marília
Orientadora

Prof. Dr. Isidoro Gil Leiva
Universidad de Murcia (Espanha)
Coorientador

Prof.^a Dr.^a Sonia Maria Troitino Rodriguez
UNESP – FFC - Câmpus de Marília - Titular

Prof.^a Dr.^a Patricia Ladeira Penna Macêdo
UNIRIO - Titular

Prof.^a Dr.^a Telma Campanha de Carvalho Madio
FFC - Unesp-Marília - Titular

Prof. Dr. Renato Crivelli Duarte
UNIRIO - Titular

Prof.^a Dr.^a Marcia Cristina de Carvalho Pazin
UNESP – FFC - Câmpus de Marília -Suplente

Prof.^a Dr.^a Georgete Medleg Rodrigues
UNB - Suplente

Prof.^a Dr.^a Maria Celina Soares de Mello e Silva
MAST - Suplente

Marília, 26 de maio de 2025.

AGRADECIMENTOS

As pessoas e instituições que corroboram com a finalização desta tese, apesar do desafiador período da pandemia de coronavírus, principalmente entre os anos de 2020 e 2022.

À minha orientadora Leandra e à banca de qualificação e defesa pelas contribuições das professoras Sonia Maria Troitino Rodriguez, Patricia Ladeira Penna Macêdo, Telma Campanha de Carvalho Madio e do professor Renato Crivelli Duarte.

A Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP) que conseguiu permanecer com suas atividades apesar de todas as dificuldades enfrentadas pela pandemia.

Ao coorientador e professores e professoras do Programa de Pós-Graduação de Ciência da Informação, da Faculdade de Filosofia e Ciências - Câmpus de Marília, da UNESP.

Agradeço aos meus colegas de profissão, historiadores/as, documentalistas, bibliotecários/as, museólogos/as, que apesar das adversidades no desempenho de suas funções, permitem que possamos acessar os acervos das instituições de pesquisa e culturais.

As instituições que me atenderam para a pesquisa, todas citadas ao longo do texto, com destaque para o Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS/SP), Cinemateca Brasileira e principalmente o Instituto Moreira Salles (IMS).

E, por fim, aos amigos, amigas e familiares que tornaram o percurso para a finalização desse projeto possível.

RESUMO

Esta tese busca refletir sobre a carência e invisibilidade de fontes documentais das trajetórias de fotografas em instituições de salvaguarda de acervo. O que se reflete muitas vezes nessas instituições é a prática de hierarquizar, que legitima e naturaliza as ausências e a invisibilidade das mulheres. Dentre as possibilidades e contribuições para promover mudança desse cenário, se dá na compreensão desse panorama, a inclusão dos acervos de mulheres nas instituições arquivísticas e de salvaguarda documental, bem como a disponibilização e difusão dos acervos institucionalizados. O reconhecimento do problema ocorreu na pesquisa dos acervos (arquivos e coleções) de fotografas, onde verificamos que esses acervos são disponibilizados principalmente pelo Instituto Moreira Salles (IMS). O IMS hoje possui o maior acervo de mulheres fotografas disponibilizado, mas, em comparação ao número de acervos de homens disponibilizados, ainda há uma grande disparidade. Propomos um guia de fundos e coleções das fotografas do IMS por meio da descrição arquivística, utilizando a Norma Brasileira de Descrição Arquivística (NOBRADE) e da descrição das informações sobre as produtoras desses acervos, com a utilização da Norma Internacional de Registro de Autoridade Arquivística para Entidades Coletivas, Pessoas e Famílias (ISAAR(CPF)). Utilizando normas arquivísticas como ferramentas de disseminação desses acervos através da descrição e da disponibilização de informações sobre os acervos das fotografas, torna-se possível ampliar as possibilidades de diálogos sobre questões de gênero, práticas arquivísticas inclusivas, por vezes incipientes, mas também desafiadoras, com grande potencial para suscitar reflexões de interesse acadêmico, político, cultural e social.

Palavras-chave: arquivos pessoais. acervos de fotografas. arquivos de mulheres. fotografas. descrição arquivística.

ABSTRACT

This thesis seeks to reflect on the lack and invisibility of documentary sources on the trajectories of female photographers in institutions that safeguard collections. What is often reflected in these institutions is the practice of hierarchization, which legitimizes and naturalizes the absence and invisibility of women. Among the possibilities and contributions to promote change in this scenario is the inclusion of women's collections in archival and documentary preservation institutions, as well as the availability and dissemination of institutionalized collections. The problem was recognized in research on the collections (archives and collections) of female photographers, where we found that these collections are mainly made available by the Moreira Salles Institute (IMS). The IMS currently has the largest collection of female photographers available, but compared to the number of male collections available, there is still a large disparity. We propose a guide to the IMS's collections of female photographers through archival description, using the Brazilian Standard for Archival Description (NOBRADE) and the description of information about the producers of these collections, using the International Standard for Archival Authority Records for Corporate Bodies, Persons, and Families (ISAAR(CPF)). Using archival standards as tools for disseminating these collections through the description and availability of information about the photographers' collections, it becomes possible to expand the possibilities for dialogue on gender issues and inclusive archival practices, which are sometimes incipient but also challenging, with great potential to provoke reflections of academic, political, cultural, and social interest.

Keywords: archival description. women's archives. photographers' collections. personal archives. photographers.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - The Kodak girl (A garota Kodak), 1911	87
Figura 2 - Kodak Vanity	88
Quadro 1 - Fotógrafas mulheres com acervos custodiados pelo IMS	140
Quadro 2 - Estágio de processamento técnico dos acervos das fotógrafas no IMS	143
Quadro 3 - Modelo descritivo para o guia de fundos e coleções	155

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Levantamento de arquivos e coleções pessoais de mulheres em instituições de salvaguarda 130

Tabela 2 - Levantamento de arquivos e coleções pessoais de mulheres fotógrafas em instituições de salvaguarda 132

Tabela 3 - Arquivos e coleções pessoais disponibilizados na base de dados externa do IMS 137

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

APESP	Arquivo Público do Estado de São Paulo
AEL	Arquivo Edgard Leuenroth
AGCRJ	Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro
AHM/SP	Arquivo Histórico Municipal de São Paulo
FB	Arquivo Histórico Wanda Svevo, da Fundação Bienal
AN	Arquivo Nacional
CPF/SESC	Centro de Pesquisa e Formação, do Serviço Social do Comércio
CFEMEA	Centro Feminista de Estudos e Assessoria
CNDM	Conselho Nacional da Condição da Mulher
CIA	Conselho Internacional de Arquivos
CONARQ	Conselho Nacional de Arquivos
ECA/USP	Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo
FCCB	Foto Cine Clube Bandeirante
FGV/CPDOC	Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, da Fundação Getúlio Vargas
Fiocruz	Fundação Oswaldo Cruz
FUNDAR	Fundação Darcy Ribeiro
IEB/USP	Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo
IMS	Instituto Moreira Salles
ISAD(G)	Norma Geral Internacional de Descrição Arquivística
ISAAR(CPF)	Norma Internacional de Registro de Autoridade Arquivística para Entidades Coletivas, Pessoas e Famílias
LGBTQIA+	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexual/Transgêneros/Trans, Travesti, Queer, Intersexuais (+ Assexuais, Aliados, Pansexuais, Polisssexuais, Não-binário...)
MAC/USP	Museu de Arte Contemporânea, da Universidade de São Paulo
MAM	Museu de Arte Moderna
MIS/SP	Museu da Imagem e Som
MoMa	The Museum of Modern Art
NOBRADE	Norma Brasileira de Descrição Arquivística
Pagu	Núcleo de Estudos de Gênero
RAM	Rede de Arquivos de Mulheres
REDOR	Rede Feminista do Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisas sobre a Mulher e Relações de Gênero
RIEB	Revista do Instituto de Estudos Brasileiros
SEGIB	Secretaria Geral Ibero-Americana
UFSC	Universidade Federal de Santa Catarina

UNESP	Universidade de São Paulo
UNICAMP	Universidade Estadual de Campinas
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	14
1.1. Problema de pesquisa e hipóteses	25
1.2. Justificativa de pesquisa	26
1.3. Objetivos	27
1.4. Metodologia de pesquisa	28
2. ARQUIVOS PESSOAIS	34
2.1. Arquivos pessoais de mulheres	44
2.2. Iniciativas no âmbito dos arquivos pessoais de mulheres	47
3. DOCUMENTOS FOTOGRÁFICOS EM ARQUIVOS	57
3.1. Breve história da fotografia	57
3.2. História da fotografia no Brasil	60
3.3. A fotografia no arquivo	63
4. MULHERES NA FOTOGRAFIA, MULHERES FOTÓGRAFAS E A QUESTÃO DE GÊNERO	72
4.1. O conceito de gênero e o feminismo no Brasil	72
4.2. Mulheres na fotografia	79
4.3. Mulheres na fotografia no Brasil	95
4.4. Mulheres fotógrafas	104
5. AS FONTES SOBRE MULHERES NAS INSTITUIÇÕES ARQUIVÍSTICAS	110
5.1. A Mulher no arquivo: invisibilidade	110
5.2. A Mulher no arquivo: visibilidade	119
6. INSTITUIÇÕES ARQUIVÍSTICAS E ACERVOS DE MULHERES FOTÓGRAFAS	130
6.1. O acervo fotográfico do Instituto Moreira Salles	132
6.2. Arquivos e coleções pessoais de mulheres fotógrafas do Instituto Moreira Salles	136
6.3. Organização do acervo fotográfico do Instituto Moreira Salles	142
7. CONSTRUINDO UM INSTRUMENTO DE PESQUISA SOBRE MULHERES FOTÓGRAFAS	146
7.1 Padrões descritivos	146
7.1.1. ISAD(G)	148
7.1.2. NOBRADE	149
7.1.3. Sepiades	151
7.1.4. ISAAR(CPF)	153

7.2 Proposta descritiva do guia de fundos e coleções	154
8. GUIA DE FUNDOS E COLEÇÕES DAS FOTÓGRAFAS DO IMS	158
8.1 Modelos descritivos baseado na NOBRADE	160
8.1.1. Alice Brill	161
8.1.2. Anna Mariani	166
8.1.3. Claudia Andujar	170
8.1.4. Dulce Soares	173
8.1.5. Gioconda Rizzo	176
8.1.6. Hildegard Rosenthal	179
8.1.7. Lily Sverner	182
8.1.8. Madalena Schwartz	190
8.1.9. Maureen Bisilliat	194
8.1.10. Stefania Bril	199
8.2. Modelos descritivos baseados na ISAAR(CPF)	204
8.2.1. Alice Brill	205
8.2.2. Anna Mariani	214
8.2.3. Claudia Andujar	219
8.2.4. Dulce Soares	227
8.2.5. Gioconda Rizzo	230
8.2.6. Hildegard Rosenthal	233
8.2.7. Lily Sverner	237
8.2.8. Madalena Schwartz	243
8.2.9. Maureen Bisilliat	248
8.2.10. Stefania Bril	255
9. CONSIDERAÇÕES FINAIS	260
REFERÊNCIAS	266
APÊNDICES	286
APÊNDICE A: Iniciativas nos âmbitos de visibilizar arquivos e fontes de mulheres	286
APÊNDICE B: Elementos considerados essenciais para a descrição da Sepiades	290
ANEXOS	292
ANEXO A: Elementos de descrição da NOBRADE	292
ANEXO B: Elementos de descrição da ISAAR(CPF)	294

INTRODUÇÃO

O tema escolhido para esta pesquisa começou a se delinear com as pesquisas realizadas no mestrado, aliadas à experiência acadêmica e profissional de estudo e prática nos arquivos.

Em 2018, defendi minha dissertação com o título *Descrição arquivística de documentos fotográficos em sistemas informatizados* na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Desta forma, debruicei-me sobre os documentos fotográficos preservados em instituições arquivísticas brasileiras que utilizavam a base de dados AtoM¹ para a difusão de seus acervos e, dessa maneira, comecei a notar a ausência de arquivos pessoais de mulheres, documentos sobre mulheres e, entre elas, de mulheres fotógrafas, nas instituições.

No ano anterior, em 2017, participei de dois eventos que me sensibilizaram quanto à temática da presença das mulheres nos arquivos, e especialmente das mulheres fotógrafas. O primeiro evento foi o I Seminário Internacional *Histórias da Fotografia: mulheres fotógrafas, mulheres fotografadas (Fotografia e gênero na América Latina)*,² organizado pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP), e o segundo evento foi o I Seminário Internacional *Arquivos, Mulheres e Memórias*, realizado pelo Centro de Pesquisa e Formação do Serviço Social do Comércio (SESC) e pelo Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo (IEB/USP).³ Ambos os eventos me fizeram refletir sobre a “ausência” de arquivos de mulheres, e sobre as mulheres nas instituições de salvaguarda de acervos e, principalmente, do acervo que as mulheres fotógrafas produziram e se estavam preservados.

Sobre a invisibilidade de arquivos sobre mulheres, em agosto de 2020, a partir do *webinar* realizado pelo Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC/FGV), denominado *Arquivos de mulheres e*

¹ O AtoM é um *software* livre baseado nas normas de descrição arquivística, principalmente da Norma Geral de Descrição Arquivística - ISAD (G) criada pelo Conselho Internacional de Arquivos. É utilizado como ferramenta *on-line* para descrição arquivística, como plataforma de acesso.

² Este evento culminou na publicação: ZERWES, Erika; COSTA, Helouise (Org). **Mulheres Fotógrafas / Mulheres Fotografadas: fotografia e gênero na América Latina**. São Paulo: Intermeios, 2021.

³ Este evento culminou na publicação: SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. Mulheres, Arquivos e Memórias. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros - RIEB**. n. 71. dez./2018. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/152625>>. Acesso em: 3 mar. 2024.

*memória audiovisual*⁴ foram apresentadas as experiências com o acervo do CPDOC, além de outras experiências internacionais. Da experiência internacional, destaca-se a pesquisa elaborada pelo Conselho de Cultura Galego (Espanha), de março de 2019, sobre a ausência de arquivos pessoais de mulheres e a “inexistência” da presença feminina na prática arquivística nas instituições.

A pesquisa intitulada *Un estudio revela el incumplimiento de las leyes de igualdad, transparencia y de archivos en estos depósitos públicos*,⁵ elaborada pelo Conselho de Cultura Galego,⁶ revelou a “inexistência” da presença feminina nos critérios de organização arquivística, como ordenação e classificação, descumprindo a legislação que trata de “Igualdade, Arquivos e Transparência”.⁷

O descumprimento refere-se à ausência de descritores e etiquetas de gênero, linguagem discriminatória e à dificuldade de acesso gratuito às informações nos sites institucionais (Europa Press, 2019).

A pesquisa revelou que, além do menor número de acervos de mulheres nos arquivos, também se constatou que a massa documental, em muitos casos, é centrada nos homens; os dados sobre mulheres, quando existem, muitas vezes são fragmentados e/ou dispersos.

Outro ponto revelado pela pesquisa foi o elevado número de mulheres que trabalham nas instituições arquivísticas, em comparação ao número de homens. Por meio da pesquisa, foi diagnosticado que a maioria dos profissionais que trabalham em arquivos são mulheres, representando cerca de 80% desses profissionais. Ainda assim, o expressivo número de mulheres que trabalham nos arquivos não reflete o número de acervos ou de pesquisas sobre a temática feminina.

⁴ CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL - CPDOC - FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS - FGV. **Arquivos de mulheres e memória audiovisual**. 29 jun. 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lrGNPbsuL0I&t=1s>>. Acesso em: 24 jun. 2024.

Parte do seminário *on-line* “Do ponto de vista do antropólogo: os arquivos pessoais e a preservação da memória das Ciências Sociais no Brasil”.

⁵ SEM AUTOR. **Un estudio revela el incumplimiento de las leyes de igualdad, transparencia y de archivos en estos depósitos públicos**. Europa Press, Santiago de Compostela, 21 mar. 2019. Disponível em: <<https://www.20minutos.es/noticia/3593666/0/estudio-revela-incumplimiento-leyes-igualdad-transparencia-a-archivos-estos-depositos-publicos/>>. Acesso em: 24 jun. 2024.

⁶ Galiza é uma Comunidade Autônoma na Espanha, o estudo se refere a esta região da Espanha.

⁷ ESPANHA. **Lei nº 19/2013**, de 9 de dezembro de 2013. Legislação que trata de *Transparencia, acceso a la información pública y buen gobierno*. Disponível em: <<https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2013-12887>>. Acesso em: 24 jun. 2024.

Isto posto, as conclusões da pesquisa do Conselho de Cultura Galego consideram que o tratamento arquivístico pressupõe a inserção de critérios para a organização da informação e da representação do conteúdo informacional que indiquem a “presença feminina” em seus documentos. Para tentar minimizar a dispersão ou a fragmentação de documentos sobre mulheres nas instituições.

As resoluções do Estudo Galego apontaram para a urgência de um Plano de Arquivos da Galícia que incluísse “uma perspectiva de gênero e feminista” em sua elaboração. Deste modo, foi proposta a necessidade de incorporação da perspectiva de gênero nas ferramentas de busca e de difusão do patrimônio documental, especialmente nos instrumentos de organização e de descrição dos fundos documentais (Espanha, 2019).

Sobre os arquivos de mulheres no Brasil, há uma rede específica de estudos sobre o assunto, a Rede de Arquivos de Mulheres (RAM),⁸ que promove debates, eventos e produções atuantes, promovendo a visibilidade das discussões sobre Arquivos e Mulheres. A rede surge “de uma demanda pela criação de estratégias para equilibrar e assegurar a presença de diferentes perfis nos acervos das instituições, como a diversidade étnico-racial, de gênero, sexualidade e de classe” (Sobre Nós, RAM, s.d.).⁹ Também há uma produção científica nacional sobre essa temática, que será abordada ao longo desta pesquisa.

Além da carência de fontes, a invisibilidade também ocorre, pois existem arquivos de mulheres anexados aos arquivos de titulares homens. Um exemplo muito comum em instituições de guarda de acervo arquivístico privado são os arquivos de casal ou de família.

No CPDOC/FGV, quatro arquivos de mulheres, dos 11 arquivos depositados na instituição, chegaram como anexos dos arquivos de homens, de quem essas mulheres eram esposas ou mães (Monteiro, *et al.*, 2019, p. 78).¹⁰

O Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP)¹¹ possui arquivos pessoais de casais que vêm sendo tratados individualmente, por exemplo, para o arquivo do casal Lídia Besouchet e Newton Freitas, existem o fundo Lídia Besouchet e o fundo Newton Freitas (Ribas, 2021, p. 1).

⁸ Rede de Arquivos de Mulheres (RAM). Disponível em: <<https://redearquivosdemulh.wixsite.com/website-2>>. Acesso em: 3 mar. 2024.

⁹ Idem.

¹⁰ Arquivos de mulheres anteriormente anexados aos de homens: Delminda Aranha, Luiza Aranha, Hermínia Collor e Hilda Machado.

¹¹ Arquivos dos casais no IEB/USP: João Guimarães Rosa e Aracy de Carvalho Guimarães Rosa; Osman Lins e Julieta de Godoy Ladeira; Lídia Besouchet e Newton Freitas; Emilie Chamie e Mário Chamie; e Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza.

Sobre a constituição de acervos de casais, especificamente no campo profissional da fotografia, “era comum que esposas e filhas de fotógrafos trabalhassem como assistentes de seus maridos e progenitores, podendo assumir o gerenciamento dos negócios depois da morte destes” (Zerwes; Costa, 2021, p. 55). Citamos o caso de Elvira Pastore (1876 - 1972), esposa de Vincenzo Pastore (1865 - 1918), fotógrafo,¹² que atuou como assistente do marido e tentou manter seu estúdio depois de sua morte.

Elvira, além de trabalhar no estúdio do marido, também foi responsável pela preservação de seu acervo. Reuniu o acervo de Vincenzo que possuía, além de documentos fotográficos, documentos textuais. O acervo fotográfico foi doado ao Instituto Moreira Salles (IMS) em 1997.¹³

Apenas a pesquisa no acervo disponibilizado por Vincenzo no IMS não traz informações sobre a presença de Elvira. Só foi possível identificar a presença profissional de Elvira por meio de pesquisa sobre o titular e assim podemos remontar a presença feminina no campo da fotografia, acrescentando que o acervo de Vincenzo só está preservado graças à conservação do acervo por Elvira. Esse é um breve exemplo da constituição dos arquivos e coleções pessoais e da forma como são, ou não, institucionalizados.

A partir da perspectiva de compreensão da invisibilidade de arquivos de mulheres, vamos nos deter às profissionais de fotografia, por meio de um mapeamento nas principais instituições de guarda, e identificar, nas mesmas instituições, quais são e como estão esses acervos, e compará-los quantitativamente ao número de arquivos de homens e identificar as disparidades.

A pesquisa focada em arquivos pessoais, sob a perspectiva de gênero, se dá, pois as fontes sobre mulheres são mais perceptíveis neste tipo de acervo. Historicamente, as mulheres foram excluídas do ambiente público, devido à priorização dos homens, sendo relegadas ao ambiente doméstico,¹⁴ o que pode explicar que comumente encontramos com mais facilidade fontes sobre mulheres nos arquivos privados pessoais.

No Brasil, a legislação que poderia abarcar as questões específicas sobre a problemática dos arquivos pessoais de mulheres não o faz de forma clara. Desta forma, os arquivos privados que possuem interesse público e social são abordados na legislação que trata da “declaração de interesse público e social de arquivos privados”. A lei n.º 8.159 (1991)

¹² Vincenzo Pastore nasceu na Itália e mudou-se com sua esposa Elvira Pastore para São Paulo em 1899.

¹³ Voltaremos a esse tema na seção 5.4 *Mulheres na Fotografia no Brasil*.

¹⁴ Ao longo da pesquisa, analisamos quais mulheres foram relegadas ao ambiente doméstico.

que “dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados e dá outras providências”, regulamentada pelo Decreto n.º 4.073 (2002) que “regulamenta a Lei n.º 8.159, de 1991 (...)”, atualizada pelo Decreto n.º 10.148 (2019), e, por fim, disciplinada pela Resolução n.º 47 do Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ, 2021)¹⁵ e a Lei n.º 12.527, (2011)¹⁶ que “regula o acesso a informações”, são leis que não incluem questões no que se refere à mudança e inclusão de arquivos até então excluídos do patrimônio arquivístico nacional, como de mulheres, negros, povos indígenas, LGBTQIA+, entre outros.

No site do Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ),¹⁷ ao pesquisarmos¹⁸ os arquivos de mulheres declarados como de interesse público e social, apenas um arquivo de mulher é declarado, do total de 27 arquivos privados declarados. Desses 27, 13 são arquivos pessoais de homens e 13 são arquivos privados institucionais.

A entrada do único arquivo pessoal de mulher declarado como de interesse público e pessoal se deu a princípio por fazer parte do então arquivo de Darcy Ribeiro, ou seja, de um homem. O arquivo de Berta Gleizer Ribeiro não foi declarado pela validade do seu arquivo em si. Deste modo, indica-se que, até o momento, desde que a declaração de interesse público e social foi instituída em 2002, a primeira declaração foi dada em 2004. Passados mais de 20 anos, nenhum arquivo pessoal de mulher foi declarado como de interesse público e social, por sua relevância em si (Chaves, 2023, p. 173-174).

Consideramos relevante salientar que no arquivo de Darcy algumas pastas continham a inscrição “organizados por Berta”. As indicações e depoimentos da importância de Berta na organização desse acervo são vastas. Berta auxiliou Darcy em suas pesquisas, sendo também responsável pela organização de seus documentos. Mesmo após separados, Berta teria continuado a guardar documentos que a ele diziam respeito, como reportagens e entrevistas (Heymann, 2012, p. 273).

A interferência de Berta também é perceptível pela ausência: os documentos minguam entre 1976 e 1982, ou seja, entre a época da separação do casal e o período em que Darcy assumiu a vice-governadoria do estado do Rio de Janeiro.

¹⁵ O CONARQ é um órgão colegiado instituído no âmbito do Arquivo Nacional e tem por finalidade definir a política nacional de arquivos públicos e privados.

¹⁶ “Regula o acesso a informações previsto no inciso do art. 5º, no inciso II do § 3º. do art. 37 e no § 2º. do art. 216 da Constituição Federal; altera a Lei n.º 8.112, de 11 de dezembro de 1990; revoga a Lei nº 11.111, de 5 de maio de 2005, e dispositivos da Lei n.º 8.159, de 8 de janeiro de 1991; e dá outras providências”.

¹⁷ BRASIL. CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS (CONARQ). **Arquivos declarados**. Disponível em: <<https://www.gov.br/conarq/pt-br/servicos-1/declaracao-de-interesse-publico-e-social/arquivos-declarados>>. Acesso em: 13 ago. 2024.

¹⁸ Última atualização da pesquisa no site do CONARQ se deu em março/2025.

Essa rarefação, que coincide com o retorno de Darcy do exílio, é indicativa da importância de pessoas que o assessoraram na tarefa de constituição de “sua” memória documental (Heymann, 2012, p. 274).

Ao analisarmos a relação de Berta com o arquivo de Darcy, concluímos que seguramente parte dos documentos do titular não estaria preservada se não fosse o trabalho pessoal de Berta Ribeiro. Ao mesmo tempo, o arquivo de Berta a princípio não foi considerado um acervo relevante, sendo avaliado como parte do acervo de Darcy. No entanto, observa-se que a presença de Berta na constituição e preservação do arquivo de Darcy foi essencial.

Entendemos, a partir do exemplo do arquivo de Berta, que a formação e o reconhecimento da importância de arquivos pessoais de mulheres dependem de incentivo ativo dos profissionais, pesquisadores e instituições. Da mesma forma que a legislação carece de mecanismos para incluir esses acervos, a ausência de estímulo e de políticas mais inclusivas se manifesta na escassez de arquivos pessoais de mulheres declarados como de interesse público e social.

Para termos a dimensão de acervos de mulheres fotógrafas institucionalizados, foram pesquisadas as organizações conhecidas pela preservação de arquivos pessoais e documentos fotográficos, principalmente da região Sudeste, para chegarmos ao recorte de organizações que preservam esses acervos. A seleção visa qualificar a amostra de acervos que seriam descritos por meio de normas arquivísticas.

Desta forma, a pesquisa selecionou um arquivo nacional, o arquivo estadual e municipal de São Paulo e cinco instituições escolhidas por potencialmente preservarem acervos fotográficos, artísticos e/ou pessoais, ainda em São Paulo. A seleção apontou para as instituições: Arquivo Nacional (AN) (Brasil), Arquivo Público do Estado de São Paulo (APESP), Arquivo Histórico Municipal (AHM/SP), Cinemateca Brasileira, Instituto Moreira Salles (IMS), Museu da Imagem e Som (MIS/SP), Arquivo Histórico Wanda Svevo, da Fundação Bienal (FB) e Arquivo Edgard Leuenroth (AEL), da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Ao priorizarmos a pesquisa em arquivos e coleções pessoais de profissionais de fotografia sob a perspectiva de gênero, constatou-se que a instituição a ter sob sua custódia um acervo considerável, ou seja, com mais de uma mulher fotógrafa, é o Instituto Moreira Salles. Por este motivo, serão analisados nesta pesquisa os arquivos e coleções pessoais de mulheres fotógrafas preservadas no IMS.

O IMS, segundo informações do site,¹⁹ é uma instituição cultural, no entanto, possui arquivos e coleções preservados nas áreas de Fotografia, Iconografia, Literatura e Música, uma biblioteca dedicada à Fotografia e espaços expositivos.

O acervo a ser trabalhado do IMS está preservado na *Coordenadoria de Fotografia*, nela estão os arquivos e coleções das fotografias. Delimitar que trabalharemos com os arquivos e coleções produzidos pelas fotografias não é uma tarefa simples. Assim, consideramos o que a instituição considera como “arquivos/coleções”, expressão dada pela instituição nas bases de dados, por exemplo, das fotografias institucionalizadas no IMS para esta pesquisa, ou seja, mulheres que tinham como atividade a fotografia e produziram acervos a partir desta finalidade, e vamos nomeá-los de “acervos”.

De acordo com Camargo e Bellotto (1996, p. 1), acervo é a “totalidade dos documentos conservados num arquivo” e, de acordo com DIBRATE²⁰ (2005, p. 19), acervo é “documentos de uma entidade produtora ou de uma entidade custodiadora”. Assim, vamos utilizar a palavra “acervo” para nos referirmos aos arquivos e coleções das fotografias.

De acordo com Bellotto (2014, p. 39), o que define um documento²¹ arquivístico é a função pela qual o documento é criado e não o suporte do qual o documento é constituído. Sendo assim, entendemos que as fotografias,²² os negativos,²³ os diapositivos,²⁴ os contatos,²⁵ ou seja, documentos que constituem como linguagem a imagem, podem constituir arquivos, desta forma são considerados documentos.

Considerando que nosso trabalho está vinculado ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação, levaremos em consideração a metodologia arquivística utilizada nos arquivos e coleções institucionalizadas pelo IMS. A partir da verificação dos acervos

¹⁹ **Sobre o IMS.** Disponível em: <<https://ims.com.br/sobre-o-ims/>>. Acesso em: 10 jun. 2025.

²⁰ Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística (Arquivo Nacional - Brasil).

²¹ Documento é a unidade de registro de informações, independente do suporte e/ou formato (DIBRATE, 2005, p. 72).

²² Fotografia: “Imagem produzida pela ação da luz sobre um material fotossensível. Normalmente chamamos de fotografia as imagens produzidas com o auxílio de instrumentos ópticos” (FOTOGRAFIA, Vasquez, 2025).

²³ Negativo: “Matriz fotográfica que apresenta as cores ou os tons invertidos em relação ao tema original” (MATRIZ-NEGATIVO, Enciclopédia Itaú Cultural, 2025).

²⁴ Diapositivo: “Imagem fotográfica positiva sobre suporte transparente. Existem os diapositivos em preto-e-branco, mas são raros, de tal forma que o vocábulo cromo é utilizado no Brasil como sinônimo de diapositivo, são usadas igualmente a forma inglesa, slide, e sua versão abreviada, eslaide” (DIAPOSITIVO, Enciclopédia Itaú Cultural, 2025).

²⁵ Cópia por contato: “cópia obtida pela justaposição de uma folha de papel sensibilizado a um documento original ou negativo fotográfico” (Camargo; Bellotto, 1996, p. 20).

institucionalizados de mulheres fotógrafas, ainda que em menor número no IMS, analisamos as formas de ingresso, processamento técnico e disponibilização do acervo na instituição.

O IMS possui duas bases de dados *on-line*, uma externa disponível no site da instituição, onde estão disponibilizados acervos com um nível maior de organização, e uma interna, disponível nas unidades do IMS, onde é possível pesquisar os arquivos e coleções ainda em estado de organização mais incipiente, ou em andamento.

A base de dados externa prioriza a catalogação das imagens, nela os arquivos e coleções estão identificados e as imagens tratadas de alguns conjuntos documentais com estado de organização mais avançado estão disponíveis. Ao contatar a instituição, verificou-se que não existem instrumentos de pesquisa, tais como guias, inventários e catálogos. No entanto, há uma base de acesso interno, com alguns conjuntos documentais em fase de organização, não disponíveis *on-line*, pois estão em uma intranet devido a questões de direito autoral e, em sua maioria, ainda em tratamento técnico.

Como a base de dados externa funciona como uma espécie de banco de imagens, faltam informações sobre os titulares, tipologias e sobre o processamento do arquivo. Essas informações também não estão disponíveis na base de dados interna da instituição, acessível nas unidades do IMS.

Dito isso, essa pesquisa optou por realizar um levantamento dos acervos, por meio de um instrumento de pesquisa, como um “guia de fundos”, com informações sobre os arquivos e coleções de mulheres fotógrafas disponibilizados pelo IMS.

A construção do *Guia de fundos e coleções das fotógrafas do IMS* visa disponibilizar as informações coletadas por meio de pesquisa no acervo da seção Fotografia do IMS²⁶ e reunir num único instrumento as informações sobre os acervos produzidos pelas fotógrafas, considerando os preceitos arquivísticos por meio de normas de descrição. Também apresentamos a descrição das fotógrafas (produtoras) dos acervos.

Desta forma, não se propõe a ser um instrumento de organização desses arquivos e coleções, mas uma primeira ferramenta para difundir o acervo das mulheres que está sendo tratado e preservado pela instituição. Contudo, esse *Guia de fundos e coleções*, ancorado nas normativas arquivísticas, tais como a Norma Brasileira de Descrição Arquivística (NOBRADE) e a Norma Internacional de Registro de Autoridade Arquivística para Entidades Coletivas,

²⁶ A Coordenadoria de Fotografia do IMS tem suas seções: a seção Fotografia, com arquivos e coleções, e a seção Fotografia Contemporânea.

Pessoas e Famílias (ISAAR(CPF)), objetiva, por meio dos campos preconizados na norma, garantir o acesso à informação junto aos princípios arquivísticos de organização e difusão da informação. Considerando os elementos que serão úteis não apenas aos documentalistas, mas também aos pesquisadores internos e externos e interessados.

A proposta dos instrumentos de descrição para difusão dos acervos das fotografias parte da preocupação da invisibilidade refletida nos arquivos de mulheres fotógrafas que não será reorientada sem ações que pensem na descrição dos arquivos já institucionalizados. No entanto, enquanto esse processo de visibilidade, ou maior igualdade aos acervos produzidos por homens, não ocorre, é necessário visibilizar os documentos e acervos de mulheres fotógrafas já institucionalizados, tanto no IMS, quanto nas demais instituições de salvaguarda.

Deste modo, o tratamento técnico do acervo possibilita a compreensão e uso dos documentos como uma importante ferramenta para a valorização e afirmação da memória das mulheres. Essas ferramentas possibilitam ampliar as pesquisas e a difusão nesses acervos, possibilitando o diálogo sobre gênero, e nos arquivos, às práticas arquivísticas inclusivas, por vezes incipientes, mas também desafiadoras, com grande potencial em suscitar reflexões de interesse acadêmico, político, cultural e social.

Entendemos a ausência como a “falta de presença”. A ausência torna-se perceptível apenas quando há consciência de sua existência ou da expectativa de sua presença (Usillos, 2012, p. 20, tradução nossa).

A alternativa para diminuir a ausência, ainda que incipiente, é vislumbrar um horizonte mais igualitário com relação aos acervos de homens e mulheres. Para identificar atividades na prática arquivística e institucional que possam ser realizadas na tentativa de mitigar a carência por acervos de mulheres.

Com a proposta de elaboração do *Guia de fundos e coleções*, esta pesquisa se apresenta dividida em seções ao longo do texto.

Na seção 2, denominada *Arquivos pessoais*, possui um breve histórico sobre como os principais teóricos da Arquivologia na Europa, Estados Unidos e Brasil têm conceituado o que é arquivo e principalmente a conceituação, quando existente, dos arquivos pessoais.

A seção secundária 2.1. *Arquivos pessoais de mulheres*, possui um breve histórico sobre como as principais teóricas brasileiras da Arquivologia têm tratado o tema dos arquivos pessoais e desta forma caracterizar os arquivos pessoais de mulheres de maneira a

entender o porquê de muitas vezes as fontes sobre mulheres estarem nos arquivos pessoais. O texto traz uma breve análise da constituição de arquivos de mulheres em outras partes do mundo, principalmente Estados Unidos e Europa.

A seção 3, denominada *Documentos fotográficos em arquivos*, por meio das subseções, faz um breve histórico para contextualização dos primórdios do processo fotográfico e um panorama sucinto no Brasil.

A seção terciária 3.3. *A fotografia no Arquivo* visa discutir como os principais teóricos têm tratado a questão das fotografias como documento fotográfico e qual a situação e tratamento técnico dado às fotografias quando institucionalizadas nos arquivos. Esse contexto permite compreender melhor a próxima seção sobre Mulheres na Fotografia.

A seção 4, denominada *Mulheres na fotografia, mulheres fotógrafas e a questão de gênero*, discorre sobre a presença das mulheres fotógrafas no campo profissional e até mesmo artístico da fotografia. Enfatiza-se a dificuldade das mulheres em acessar o campo profissional da fotografia para além do âmbito doméstico, como extensão da casa. Frequentemente relegadas a papéis de assistentes ou a atividades nos bastidores, muitas vezes por serem esposas e filhas de fotógrafos, sua atuação profissional autônoma enfrentava barreiras significativas.

Para compreensão desse universo, tratamos das questões de gênero e feminismo no Brasil para contextualizarmos a subseção sobre *Mulheres na Fotografia* e *Mulheres na Fotografia no Brasil*. As subseções visam trazer desde a discussão do conceito de gênero, importante elemento de compreensão nesta pesquisa para entendermos a invisibilidade de fontes sobre mulheres preservadas nas instituições de salvaguarda, por fim, a subseção *Mulheres fotógrafas* traz uma discussão a partir de um debate realizado sobre o tema, com algumas profissionais de fotografia e o modo como se enxergavam, e se elas se consideravam fotógrafas e o papel da mulher no campo profissional da fotografia.

Seção 5, denominada *As fontes sobre mulheres nas instituições arquivísticas*, está subdividida em duas seções secundárias 5.1. *A Mulher no arquivo: invisibilidade* traz um panorama da invisibilidade dos arquivos de mulheres, que se dá historicamente devido ao papel vinculado à mulher ao longo da história, subordinada, de modo geral, à esfera privada, aprisionando-a a papéis familiares e privados, e com pouco acesso ao público e à esfera profissional e acadêmica. No entanto, pontuando que para as mulheres negras, e até mesmo de baixa renda, a esfera privada x pública não se coloca da mesma forma, já que muitas

tinham que cumprir com suas tarefas domésticas e trabalhavam fora de casa, assumindo uma dupla jornada de trabalho.

A seção secundária 5.2. *A Mulher no arquivo: visibilidade* tenta mostrar que, apesar dos levantamentos trazidos na seção anterior, existe um movimento conduzido pela entrada das mulheres no mercado de trabalho e, depois, na universidade a partir da década de 1970 e da contribuição da história das mulheres que levou ao interesse pela história dos comuns. Além disso, pontua as atividades das profissionais que trabalham em arquivos, museus e bibliotecas influenciadas pelo feminismo que começaram a questionar essa invisibilização.

A seção 6, denominada *Instituições arquivísticas e acervos de mulheres fotógrafas*, apresenta a pesquisa realizada em instituições de salvaguarda de arquivos pessoais e fotográficos para identificar a presença de arquivos e coleções de mulheres fotógrafas. Os resultados são apresentados em forma de tabela, com informações da quantidade de fundos e coleções privadas dentro de cada instituição; quantidade de titulares homens, mulheres e familiares e casais de cada instituição.

As subseções tratam do acervo fotográfico do IMS: *O acervo fotográfico do IMS*, *Arquivos e coleções pessoais de mulheres fotógrafas do IMS* e *Organização do acervo fotográfico do IMS*.

A seção dividida em subseções apresenta o acervo fotográfico que constitui parte do acervo custodiado pela instituição. Traz a pesquisa realizada da quantidade de acervos pessoais de mulheres, comparada ao número de acervos pessoais de homens. Apresenta as informações coletadas na instituição sobre o processo de organização dos dados dos acervos das fotógrafas no IMS.

A seção 7, denominada *Construindo um instrumento de pesquisa sobre mulheres fotógrafas*, faz a apresentação da proposta de um *Guia de fundos e coleções das fotógrafas do IMS*, identificando a importância da elaboração de instrumentos de pesquisa para divulgação do acervo e o uso das normas. Para isso, trazemos algumas normas arquivísticas para auxiliar na tarefa de produção do instrumento de pesquisa. As subseções trazem as normas utilizadas para a elaboração do instrumento de pesquisa, tais como a Norma Brasileira de Descrição Arquivística (NOBRADE) e a Norma Internacional de Registro de Autoridade Arquivística para Entidades Coletivas, Pessoas e Famílias (ISAAR(CPF)).

A subseção *Proposta descritiva do guia de fundos e coleções* apresenta, a partir das informações coletadas dos padrões descritivos apresentados, a análise dos dados para a construção da proposta de modelo descritivo para o *Guia de fundos e coleções*.

A seção 8, denominada *Guia de fundos e coleções das fotógrafas do IMS*, demonstra a proposta do guia, identificando por meio de dois modelos descritivos, o primeiro modelo descritivo a partir principalmente da NOBRADE e o segundo modelo descritivo utilizando a ISAAR(CPF).

Por fim, nas *Considerações finais*, delineamos a discussão sobre os principais pontos levantados ao longo da pesquisa.

Nos apêndices, possui material complementar de subsídio a este trabalho. O Apêndice *As Iniciativas nos âmbitos de visibilizar arquivos e fontes de mulheres* propõe demonstrar algumas iniciativas de instituições que não necessariamente possuem arquivos de mulheres para viabilizar ações de fontes sobre mulheres.

1.1. Problema de pesquisa e hipóteses

O problema de pesquisa parte da consideração da invisibilidade das mulheres ao longo da história e, conseqüentemente, também no campo da fotografia. Em instituições de salvaguarda de acervos, nota-se a carência de acervos produzidos por mulheres.

Essa invisibilidade foi verificada nas instituições de salvaguarda por meio da diferença quantitativa de acervos de homens fotógrafos em detrimento de acervos de mulheres fotógrafas institucionalizados. Deste modo, buscamos entender por que existem menos acervos de mulheres custodiados do que de homens e como tem se dado o processo de organização e difusão dos acervos de mulheres fotógrafas institucionalizados. Assim, verificamos se existem e quais são as instituições que têm se preocupado com a custódia desses acervos, considerando o recorte proposto.

Conseqüentemente, a institucionalização de acervos de mulheres fotógrafas pode dar mais visibilidade às fontes arquivísticas sobre mulheres, atraindo pesquisadores às instituições de salvaguarda e incentivando a pesquisa na produção fotográfica feita por mulheres.

Da mesma forma, dar visibilidade aos acervos de mulheres nos arquivos e coleções existentes nas instituições de salvaguarda pode aumentar a compreensão das mulheres no mercado fotográfico.

A hipótese para essa pesquisa é que, identificados os acervos pessoais de mulheres fotógrafas institucionalizados, a difusão dessas informações pode potencializar as pesquisas nesses acervos, entendendo que muitos arquivos hoje institucionalizados carecem de informações que tratem do conjunto documental como um todo e não apenas dos documentos fotográficos e/ou obras individualizadas.

1.2. Justificativa de pesquisa

A importância do referido tema se deve à baixa representatividade de acervos e de documentos de mulheres fotógrafas nas instituições de salvaguarda de acervos públicos e privados. Esta ausência não será reorientada sem ações que pensem uma nova forma de inclusão e de descrição dos acervos já institucionalizados.

Além da carência de arquivos e coleções de mulheres nos arquivos, também nos deparamos com a invisibilidade, com informações fragmentadas e dispersas sobre as mulheres, como a utilização de codinomes e pseudônimos. No campo profissional da fotografia, as primeiras mulheres que se profissionalizaram, muitas delas acabavam ficando nos bastidores dos estúdios de seus maridos, elaborando funções de apoio ao “trabalho principal” do fotógrafo.

Outro ponto relevante é “da desvalorização das mulheres por si mesmas” (Perrot, 2007, p. 17), assim é o caso de algumas mulheres fotógrafas que destruíram seus arquivos, como a fotógrafa Dulce Carneiro (1929-2018). A fotógrafa Dulce Carneiro, em 1990, ao se desiludir com a fotografia, vende seu material de trabalho e destrói todo seu arquivo de fotos e textos, a fim de apagar sua trajetória (Carneiro, Enciclopédia Itaú Cultural, 2024).

Buscando dar maior visibilidade aos arquivos e coleções institucionalizados de mulheres fotógrafas, mas nem sempre reconhecidos, a realização do tratamento técnico de preferência arquivístico, a preservação e a divulgação desses acervos se fazem urgentes. A partir dos acervos dessas profissionais, é possível potencializar pesquisas para além de suas obras, mas de seu ofício e suas motivações.

Portanto, a relevância dessa pesquisa se dá a partir da perspectiva de compreensão da invisibilidade de arquivos de mulheres fotógrafas por meio de um mapeamento nas principais instituições de guarda e identificar, nas mesmas instituições, das ações realizadas, ainda que incipientes, para um horizonte mais igualitário com relação aos acervos de homens e mulheres. De forma a identificar atividades na prática arquivística que possam ser realizadas na tentativa de mitigar a invisibilidade desses acervos.

A pesquisa sobre a institucionalização dos arquivos e coleções de mulheres fotógrafas em instituições de guarda de arquivos pessoais e fotográficos encontrou resultado quantitativo maior no acervo do IMS. Assim sendo, o universo da presente pesquisa compreende a custódia de acervos de mulheres fotógrafas no Instituto Moreira Salles, por ser a instituição com o maior número de acervos de mulheres fotógrafas preservados encontrados na pesquisa.

Após a identificação desses acervos, elaboramos a proposta de um modelo descritivo para o *Guia de fundos e coleções*, baseado principalmente na Norma Brasileira de Descrição Arquivística (NOBRADE), identificando os principais elementos de cada acervo e da Norma Internacional de Registro de Autoridade Arquivística para Entidades Coletivas, Pessoas e Famílias (ISAAR(CPF)) para apresentação das produtoras a fim de disponibilizá-los de forma padronizada.

Essas ferramentas possibilitam ampliar as pesquisas e difusão nesses acervos, propiciando o diálogo sobre a questão de gênero, e nos arquivos, as práticas arquivísticas inclusivas, por vezes incipientes, mas também desafiadoras, com grande potencial em suscitar reflexões de interesse acadêmico, político, cultural e social.

Por meio do tratamento técnico arquivístico compreende-se que o uso dos documentos pode ser uma importante ferramenta para a valorização e afirmação da memória das mulheres. Ao darmos visibilidade aos arquivos de mulheres, e sobre mulheres, nas instituições de salvaguarda de acervo, podemos romper com uma prática que, por meio de instituições hierarquizadas, legitima e naturaliza as ausências das mulheres e principalmente de grupos sociais como os das negras, lésbicas, transgêneros e travestis.

1.3. Objetivos

Considerando a invisibilidade dos acervos de mulheres fotógrafas institucionalizados, a pesquisa pretende analisar por que se dá a invisibilidade desses acervos. Deste modo, foi

realizada uma pesquisa quantitativa sobre a presença dos arquivos e coleções de mulheres fotógrafas por meio de um mapeamento dentro de uma seleção de instituições custodiadoras de arquivos pessoais e documentos fotográficos. Por meio da análise, foi possível verificar a institucionalização dos arquivos e coleções de fotógrafas, identificando inclusive as ausências.

Como objetivos específicos, foram analisados o tratamento dado aos acervos de fotógrafas disponíveis no IMS visando a difusão:

- a) Investigar o tratamento documental aplicado, descrição e difusão dada aos arquivos e coleções de mulheres fotógrafas, tendo como foco de estudo os acervos custodiados pelo Instituto Moreira Salles (IMS);
- b) Elaborar um *Guia de fundos e coleções* baseado na NOBRADE para identificação dos arquivos e coleções institucionalizados no IMS;
- c) Descrever os dados das fotógrafas (produtoras dos acervos) com acervos institucionalizados no IMS de forma padronizada por meio da ISAAR(CPF).

1.4. Metodologia de pesquisa

Este trabalho é constituído de uma pesquisa de abordagem quantitativa e qualitativa, de natureza exploratória e descritiva explicativa. Por se tratar de uma pesquisa explicativa, utilizamos como procedimentos metodológicos a pesquisa teórica, bibliográfica e documental, além de estudo de caso em instituições de salvaguarda de acervos pessoais e fotográficos brasileiros.

O processo de investigação iniciou-se com a pesquisa teórica e bibliográfica, com o intuito de constituir a literatura base para compor os aportes teóricos do trabalho. Foram realizadas, inicialmente, buscas em bases de dados como *Google Scholar*, *ResearchGate*, *Dialnet*, *Archivaria*, *Base de Dados em Ciência da Informação* (Brapci) e *Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações* (BDTD) para pesquisa de artigos de periódicos, teses e dissertações, além de bibliografia por meio de publicações.

Pesquisas em bases de dados específicas sobre fotografia e arte, tais como *Brasiliiana Fotográfica* e a *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*.

Também foram consultadas a bibliografia especializada com aprofundamento nos seguintes temas: arquivologia, arquivos pessoais, memória, história das mulheres, história da arte, história da fotografia, conceito de gênero e teóricas feministas.

Esse aporte bibliográfico contribui para o referencial teórico principalmente ao que diz respeito ao universo dos arquivos pessoais e fotográficos, assim como do histórico das mulheres fotógrafas para melhor compreensão sobre a profissão, produção documental e sua possível inserção nas instituições de guarda. Especificamente sobre a prática arquivística, a ênfase se deu na constituição de arquivos pessoais e nos documentos fotográficos e no percurso da descrição arquivística, objetivando-se a elaboração de um instrumento de pesquisa, como um *Guia de fundos e coleções*. Também foi essencial analisar os textos das teóricas feministas e o conceito de gênero a fim de uma melhor compreensão das questões que antecedem a invisibilidade das fontes sobre mulheres em instituições de guarda.

Foram utilizados o acervo sonoro do Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS/SP) e o audiovisual do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (FGV-CPDOC), compostos por entrevistas, depoimentos, debates sobre o tema, sobre as fotógrafas e sobre as instituições de salvaguarda citadas ao longo da pesquisa.

Num segundo momento, ao nos debruçarmos sobre os acervos de fotógrafas institucionalizados, a tentativa foi concentrar a pesquisa em uma amostra de instituições reconhecidas (municipal, estadual, nacional, privadas e acadêmicas) que poderiam custodiar acervos pessoais e fotográficos, concentradas no Sudeste.

Desta forma, por meio de um recorte, as instituições selecionadas foram: Arquivo Nacional (AN) (Brasil), Arquivo Público do Estado de São Paulo (APESP), Arquivo Histórico Municipal (AHM/SP), Cinemateca Brasileira, Instituto Moreira Salles (IMS), Museu da Imagem e Som (MIS/SP), Arquivo Histórico Wanda Svevo, da Fundação Bienal (FB) e Arquivo Edgard Leuenroth (AEL), da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Assim sendo, focamos a pesquisa em instituições que trabalham com acervos pessoais e fotográficos arquivísticos, não apenas obras artísticas e individuais, que é o caso de alguns museus que comumente preservam obras individuais, mas não seus acervos. Consideramos o Museu da Imagem e Som (MIS), pois ele realiza tratamento arquivístico da documentação, e o IMS que se constitui como uma instituição cultural e possui arquivos.

Generalizamos a busca por “instituições de salvaguarda”, pois muitas vezes a produção fotográfica acaba por ser custodiada em museus, centros de documentação e

memória, não apenas em arquivos, mas mesmo em algumas dessas instituições os documentos recebem tratamento arquivístico. Da mesma forma, a investigação não se restringiu aos arquivos pessoais, mas também a coleções pessoais que, em muitos casos, abrigam documentos fotográficos, entre outros documentos sobre mulheres fotógrafas. De outro modo, a pesquisa ficaria muito restrita aos arquivos em instituições arquivísticas e poucas informações poderiam ser analisadas.

Nas primeiras instituições públicas pesquisadas,²⁷ como o Arquivo Histórico Municipal de São Paulo, o Arquivo Público do Estado de São Paulo e o Arquivo Nacional, poucos arquivos e coleções de mulheres foram encontrados e nenhum de mulher fotógrafa, apesar dessas instituições constituírem nos seus acervos volumes significativos de documentos fotográficos, arquivos pessoais e possuírem arquivos e coleções de fotógrafos.

No Arquivo Histórico Municipal de São Paulo (AHM/SP), possui apenas um arquivo pessoal de mulher, e ao pesquisar neste acervo, verificou-se que ele é composto por cópias. No entanto, possui nove arquivos de titulares homens, não há acervos de fotógrafos.

O Arquivo Público do Estado de São Paulo (APESP) possui dois arquivos pessoais de mulheres e 25 arquivos pessoais de homens, incluindo acervos de fotógrafos.

O Arquivo Nacional (AN) (Brasil) possui um número maior de arquivos pessoais de mulheres, totalizando 12, mas ainda limitado, comparado ao número de arquivos pessoais de homens que totalizam 162. A instituição também possui 29 arquivos de famílias ou casais.

Entre as instituições que poderiam preservar arquivos de mulheres fotógrafas, além daquelas já mencionadas anteriormente, reconhecidas pela guarda de acervos pessoais e fotográficos, a pesquisa se concentrou na Cinemateca Brasileira, Instituto Moreira Salles (IMS), Museu da Imagem e Som (MIS/SP), Arquivo Histórico Wanda Svevo, da Fundação Bienal (FB) e Arquivo Edgard Leuenroth (AEL/UNICAMP). Dentre essas, apenas o IMS possui arquivos e coleções de mulheres fotógrafas.

Outras instituições, como o Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo (IEB/USP), e o Centro de Pesquisa e Documentação Histórica Contemporânea do Brasil, da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC/FGV), são reconhecidas pela preservação de arquivos pessoais, majoritariamente de profissionais da literatura e da política, respectivamente. Por essa razão, não foram incluídas na pesquisa.

²⁷ Na seção 7, *Instituições arquivísticas e acervos de mulheres fotógrafas*, será apresentado um quadro com as informações detalhadas.

Nessas instituições foram pesquisadas as bases de dados e instrumentos de pesquisa e resultou que, em sua maioria, não possuem arquivos pessoais de mulheres fotógrafas. Para algumas instituições, também foi necessário o contato oficial, por meio de e-mail, para dirimir dúvidas e pesquisar especificidades, como no caso do IMS. Cenário parecido com a Cinemateca Brasileira, em que também foi necessário o contato formal, pois a instituição não possui atualizadas no momento, suas bases de dados e instrumentos de pesquisa de forma acessível.

Além disso, foi verificado o site *Brasiliiana Fotográfica*.²⁸ A *Brasiliiana Fotográfica*, que também possui uma base de dados e, na aba “Acervo”, reúne os acervos fotográficos digitalizados das instituições: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro (AGCRJ), Arquivo Nacional (BR), Biblioteca Nacional (BR), Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha, Escola de Ciências Sociais (FGV/CPDOC), Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz), Fundação Joaquim Nabuco, Instituto Moreira Salles (IMS), *Leibniz-Institut fuer Laenderkunde* (O Instituto Leibniz de Geografia Regional),²⁹ Museu Aeroespacial (Força Aérea Brasileira) e Museu da República (BR). Segundo o site, o usuário pode acessar as imagens das instituições citadas em uma única plataforma, a busca é realizada por data, autor, assunto e local (Brasiliiana Fotográfica, 2024).

No entanto, ao pesquisar sobre acervos de mulheres fotógrafas na base de dados do site, não foram encontradas informações a respeito, mesmo aquelas que já estavam disponibilizadas no site do IMS. No entanto, é uma importante ferramenta sobre fotografia, pois dá acesso aos acervos fotográficos de diversas instituições e também de conteúdo sobre fotografia por meio de publicações sobre o tema. Também é possível pesquisar informações sobre as mulheres na fotografia por meio de uma série de artigos.

O objetivo da pesquisa nas instituições citadas foi encontrar os arquivos e coleções de mulheres fotógrafas institucionalizadas e, desta forma, entender a produção documental dessas mulheres como um todo, suas obras e sua produção por meio de suas fotografias, negativos, contatos, seus livros, seus documentos, anotações, rascunhos, mas que tratam os documentos a partir da lógica arquivística. Diferente dos documentos que são preservados

²⁸ A *Brasiliiana Fotográfica* foi fundada em 2015 pela Fundação Biblioteca Nacional e pelo Instituto Moreira Salles com o objetivo de dar visibilidade e fomentar reflexões no campo da Fotografia.

²⁹ Localizado na Alemanha, possui uma coleção com documentos sobre geografia e história, como pesquisadores/fotógrafos viajantes. **Leibniz-Institut fuer Laenderkunde**. Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?page_id=5158>. Acesso em: 6 ago. 2024.

em museus pela qualidade estética, artística, cultural e histórica e que consideram o documento individualmente como obra.

A partir da pesquisa nas instituições com as informações coletadas, foi possível ter um primeiro diagnóstico da situação dos arquivos e coleções pessoais de mulheres fotógrafas. Constituída a pesquisa, o levantamento se deu na representação de tabelas com as informações coletadas a fim de exemplificar a relação dos arquivos e coleções pessoais de mulheres fotógrafas.

Utilizaremos as expressões arquivo e coleção quando identificado o arquivo ou coleção a ser referido e para dar conta dos arquivos e coleções de mulheres fotógrafas do IMS trataremos por “acervos” de mulheres fotógrafas para nos referirmos ao conjunto documental das fotógrafas tratados nesta pesquisa, pois o IMS não se constitui como uma instituição necessariamente arquivística e, como veremos ao longo da pesquisa, para boa parte dessas profissionais os acervos preservados são constituídos pelos documentos fotográficos, compreendidos como fonte principal e primordial de sua atividade, com poucas exceções.

1. Primeira etapa: comparativo quantitativo entre o número de acervos pessoais de mulheres, comparado aos acervos de homens, e de família e casais.

A primeira parte da pesquisa se deu de forma exploratória a fim de buscar possíveis acervos de mulheres nas instituições arquivísticas selecionadas. Deste modo, não nos detemos a uma finalidade específica desses arquivos, ou seja, municipais, estaduais, universitários, públicos, privados, entre outros, mas que pudessem ter arquivos pessoais e documentos fotográficos.

A primeira parte da pesquisa se deu de forma exploratória qualitativa a fim de delimitar a pesquisa de arquivos de mulheres fotógrafas.

2. Segunda etapa: com os arquivos e coleções de mulheres identificados no IMS, procedemos à pesquisa de informações nesses acervos a fim de elaborarmos o *Guia de fundos e coleções*, por meio da NOBRADE.

A opção de utilizar arquivos e coleções se dá porque a própria instituição define como “arquivos e coleções”. Mas observamos um número maior de referências ao termo arquivo. Deste modo, vamos utilizar os termos arquivos e coleções, mas faremos o tratamento como arquivos.

Assim foram coletadas as informações principalmente da área de identificação, tais como: título, data, dimensão e suporte, nome da produtora. Além disso, informações biográficas, história arquivística, procedência, âmbito e conteúdo também são importantes a fim de contextualizar esses acervos para difusão.

Quando necessário, novas comunicações se fizeram necessárias, desta forma as instituições foram contatadas para verificação de práticas arquivísticas e políticas de acervos que não estão disponíveis ao público através de sites, instrumentos de pesquisa e bases de dados.

3. Por fim, elaboração de um modelo descritivo sobre as produtoras utilizando a norma ISAAR(CPF).

2. ARQUIVOS PESSOAIS

Uma das formas de legitimação da fonte documental é tratar os documentos como documentos arquivísticos, o que implica o tratamento dos documentos em seus respectivos fundos constituídos, respeitando sua proveniência e sua incorporação em instituições de arquivo, garantindo preservação e acesso. Define-se arquivo como “conjunto de documentos produzidos e acumulados por uma entidade coletiva, pública ou privada, pessoa ou família, no desempenho de suas atividades, independentemente da natureza do suporte” (DIBRATE, 2005, p. 27). A definição também trata o arquivo como sinônimo de fundo, e fundo é entendido como o “conjunto de documentos da mesma proveniência” (DIBRATE, 2005, p. 97), e o princípio da proveniência consiste no “princípio básico da arquivologia segundo o qual o arquivo produzido por uma entidade coletiva, pessoa ou família não deve ser misturado aos de outras entidades produtoras. Também chamado princípio do respeito aos fundos” (DIBRATE, 2005, p. 136).

Partindo dessa perspectiva, realizaremos uma análise histórica das definições de arquivo, com ênfase nas conceituações de arquivos pessoais, conforme apresentadas pelos principais teóricos da Arquivologia.

Para efeitos de periodização do desenvolvimento da Arquivologia, utilizamos a pesquisa de Schmidt (2012, p. 103-104):

Consideramos como o período da História dos Arquivos aquele compreendido desde a invenção da escrita até a Revolução Francesa (1789). A partir de então, inicia-se o que definimos como período pré-paradigmático, a Arquivologia Clássica, que se configura até o pós Segunda Guerra Mundial, meados da década de 1940. Neste tempo, a reorganização da ordem mundial demanda novos usos dos arquivos, momento em que a Arquivologia Moderna tem suas teorias e métodos ampliados e que vão se construindo até o final da década de 1980, fase que definimos como transição e início para a Arquivologia Contemporânea.

Começaremos a análise a partir do período compreendido pela Arquivologia clássica, que tem início com a Revolução Francesa e termina após a Segunda Guerra Mundial (Schmidt, 2012, p. 103). Para muitos teóricos, o período é caracterizado por grandes mudanças políticas, administrativas, sociais e econômicas. Neste momento histórico, os documentos passam a ter maior importância para a produção de conhecimento histórico, pois o Estado torna-se responsável pela construção da história nacional. O conceito de

arquivo na arquivologia clássica é principalmente associado aos teóricos holandeses, Jenkinson e Casanova, conforme Abreu (2016, p. 26-27).

Ao considerarmos os manuais clássicos da área, o *Manual de Arranjo e Descrição de Arquivos*³⁰ da Associação dos Arquivistas Holandeses se destaca como o primeiro manual de Arquivologia e, até então, uma das mais importantes publicações técnicas sobre o tema. Sua publicação original data de 1898, e sua versão em português foi disponibilizada pelo Arquivo Nacional em 1960.

Inicialmente, o manual define arquivo com base unicamente em documentos produzidos e recebidos de maneira oficial, restringindo-se ao domínio administrativo e, portanto, aos documentos oficiais de arquivos públicos. Em contrapartida, o manual identifica que as estruturas administrativas de entidades privadas também podem gerar arquivos, pois desenvolvem atividades que produzem e recebem documentos em suas operações, assemelhando-se às entidades públicas. São mencionadas como exemplos as pessoas jurídicas de direito civil, como conventos, hospitais, confrarias, entre outros.

Contudo, não considera a mesma premissa para o que eles chamaram de “arquivos de famílias”:

Constituem estes, por via de regra, um aglomerado de papéis e escritos, que os vários membros de determinada família, ou os habitantes de uma casa ou castelo, na qualidade de pessoas privadas ou a títulos diversos, algumas vezes mesmo como colecionadores de curiosidades reuniram e conservaram. Os documentos de um arquivo de família não formam «um todo»; foram, não raro, agrupados segundo os mais estranhos critérios e falta-lhes a conexão orgânica de um arquivo no sentido em que o define o presente Manual. As regras para o arquivo em sua acepção própria, não se aplicam, pois, aos arquivos de família (Muller; Feith; Fruin, 1973, p. 17).

A análise da concepção de “arquivo de família” no *Manual de Arranjo e Descrição de Arquivos* revela uma interpretação sob a ótica de coleção, em contraposição à de arquivo. Segundo a definição do DIBRATE (2005, p. 52), uma coleção consiste em um “conjunto de documentos com características comuns, reunidos intencionalmente”. Para o “manual dos holandeses”, a conclusão é de que as regras para o arquivo não se aplicam aos “arquivos de família”.

Em decorrência disso, o manual estabelece que as normas arquivísticas não se aplicam aos “arquivos de família”. Este ponto do Manual ilustra uma referência a acervos

³⁰ Vamos nos referir ao manual nas próximas referências como “manual holandês”.

privados, contudo, qualificados como coleções e não como arquivos. Embora mencione acervos privados, o Manual não os caracteriza como arquivos em sua essência.

Segundo Macedo (2018, p. 101), o primeiro manual que reconhece os arquivos pessoais como parte das práticas arquivísticas é de autoria de Casanova.

O arquivista italiano Eugenio Casanova, em seu manual intitulado *Archivistica*, publicado em 1928, define arquivos como “conjunto ordenado de documentos de uma entidade ou indivíduo, constituído no decurso da sua atividade e conservado para a consecução de fins políticos, jurídicos e culturais dessa entidade ou indivíduo” (Casanova, 1928, p. 19, tradução nossa).³¹

A definição de arquivo apresentada por Casanova, em seus escritos, engloba a produção documental tanto por instituições quanto por pessoas no exercício de seus atos e atividades. No entanto, observa-se a ausência de uma avaliação específica sobre arquivos pessoais.

Hilary Jenkinson, em seu manual inglês intitulado *Manual of archive administration*, edição de 1937 (1ª edição publicada em Oxford, 1922), definiu arquivos como:

Primeiro, definimos um documento como abrangendo, para nosso propósito, manuscrito, texto datilografado e material impresso, com qualquer outra evidência material que faça parte dele ou esteja anexada a ele. Um documento que se pode dizer pertence à classe dos Arquivos é aquele que foi elaborado ou utilizado no curso de uma transação administrativa ou executiva (pública ou privada) da qual ele próprio fez parte; e posteriormente preservado sob sua própria custódia para sua própria informação pela pessoa ou pessoas responsáveis por essa transação e seus sucessores legítimos (Jenkinson, 1937, p. 11, tradução nossa).³²

A perspectiva de Jenkinson sobre arquivos, em seus escritos, circunscreve-se aos documentos gerados por indivíduos no exercício de suas funções e atividades institucionais. Observa-se, no entanto, uma ausência de avaliação ou discussão acerca dos arquivos pessoais.

³¹ Original: “L’archivio è la raccolta ordinata degli atti di un ente o individuo, costituitasi durante lo svolgimento della sua attività e conservata per il conseguimento degli scopi politici, giuridici e culturali di quell’ente o individuo” (Casanova, 1928, p. 19).

³² Original: “We may now attempt a definition which shall cover all the possibilities mentioned above. First, we have defined a document as covering for our purpose, manuscript, type-script, and printed matter, with any other material evidence which forms part of it or is annexed to it. A document which may be said to belong to the class of Archives is one which was drawn up or used in the course of an administrative or executive transaction {whether public or private} of which itself formed a part ; and subsequently preserved in their own custody for their own information by the person or persons responsible for that transaction and their legitimate successors” (Jenkinson, 1937, p. 11).

De acordo com Schmidt (2012, p. 104), a Arquivologia Moderna se configura após a Segunda Guerra Mundial (meados da década de 1940), momento em que tem suas teorias e métodos ampliados e edificados até a década de 1980. Nesse período, de acordo com Schmidt (2012, p. 152), vivenciava-se, no campo arquivístico, a dualidade entre a visão europeia, de caráter cultural e histórico, e símbolo da Arquivologia Clássica, e uma nova perspectiva estadunidense pós-Segunda Guerra Mundial, que via o arquivo como serviço administrativo.

Como representante das teorias do período, temos Schellenberg. O autor, em seu livro *Arquivos Modernos: princípios e técnicas* (2006), entende arquivo como:

Os documentos de qualquer instituição pública ou privada que haja sido considerado de valor, merecendo preservação permanente para fins de referência e de pesquisa e que tenham sido depositados ou selecionados para depósito, num arquivo de custódia permanente (Schellenberg, 2006, p. 42).

Schellenberg, no trecho citado, limita sua análise aos arquivos privados, sem abordar os documentos pessoais.

A obra em questão revela uma tendência de referir-se a arquivos privados como "coleções". Schellenberg (2006, p. 320) sugere uma ligação dessa nomenclatura ao destacar, na introdução do capítulo sobre "arranjo de papéis ou arquivos privados", a influência histórica de bibliotecários nas metodologias de tratamento de papéis privados nos Estados Unidos.

Na perspectiva de Schellenberg (2006, p. 320), arquivos privados são “coleções de documentos produzidos por entidades de várias espécies, instituições culturais, comerciais, igrejas etc., que muitas vezes consistem em peças que têm uma relação orgânica entre si”.

Para Cook (1998, p. 133), a exclusão da análise dos arquivos pessoais pelos primeiros teóricos dos arquivos, tais como a Associação de Arquivistas Holandeses, Hilary Jenkinson, Eugenio Casanova e Theodore Schellenberg, ocorre pelo fato de que, tradicionalmente, os arquivos eram criados pelo Estado e para servir ao Estado. Apesar de Cook admitir uma certa ruptura nesse padrão por parte de Schellenberg, consideramos essa afirmação imprecisa, visto que o próprio Schellenberg, na obra que estamos referenciando, declara:

Um arquivo, seja instituição oficial ou privada, é criado com o objetivo de preservar os expedientes da organização a que serve. Via de regra, o arquivo não conta com grande capacidade de aquisição de material por compra ou por doação. Normalmente, em apenas uma fonte, que é o governo, a instituição ou a pessoa a

que serve. O arquivo de um país deve receber apenas materiais produzidos pelo governo a que serve, não os produzidos por outros países. Um arquivo destinado a servir apenas a um ministério deve receber somente materiais daquele determinado ministério. O destinado a servir à administração de um certo nível não receberá senão os materiais produzidos naquele nível de administração. Assim, um arquivo federal não deverá aceitar documentos de governos estaduais, nem um arquivo estadual aceitará os do governo federal (Schellenberg, 2006, p. 46-47).

A análise do trecho em questão, principalmente no excerto “um arquivo, seja instituição oficial ou privada, é criado com o objetivo de preservar os expedientes da organização a que serve”, levando-nos à conclusão de que tal pensamento não contempla a institucionalização de arquivos de natureza pessoal no contexto dos arquivos públicos.

A arquivista espanhola Antonia Heredia Herrera define arquivo como:

no o más conjuntos de documentos, sea cual sea su fecha, su forma y soporte material, acumulados en un proceso natural por una persona o institución pública o privada en el transcurso de su gestión, conservados, respetando aquella orden, para servir como testimonio e información para la persona o institución que los produce, para los ciudadanos o para servir de fuentes de historia (Heredia Herrera, 1991, p. 89).

Heredia Herrera define arquivo de forma a incluir tanto os documentos gerados por indivíduos quanto por organizações públicas e privadas, submetendo-os ao mesmo tratamento. Ainda assim, a autora não desenvolve uma discussão específica sobre as particularidades dos arquivos pessoais.

Na maioria dos casos citados, os autores não deram a mesma ênfase aos arquivos pessoais, como deram aos públicos. Para Oliveira (2012, p. 32-33):

Como consequência desse processo histórico, outra hipótese sobre o lugar obscuro dos arquivos pessoais na literatura da área baseia-se na própria formação profissional dos teóricos da arquivologia, que usualmente são oriundos de uma vivência no âmbito dos arquivos públicos. De acordo com essa hipótese, suas formulações teóricas estariam direcionadas à realidade de produção, gestão, preservação e acesso dos documentos públicos e, portanto, não consideraram os arquivos pessoais.

Para Duarte (2018, p. 78), os profissionais citados buscavam soluções para suas realidades profissionais. “Deste modo, a pouca atenção dada aos arquivos pessoais não seria fruto de exclusão conceitual deste objeto, mas sim pelo fato de estes conjuntos pessoais não estarem na ordem do dia dos profissionais que se tornaram teóricos.”

O próprio Schellenberg considera a renovação da conceituação de arquivos no período pós-Segunda Guerra Mundial:

O arquivista moderno, penso eu, precisa de fato dar nova definição ao termo “arquivos” de maneira mais adequada às suas próprias exigências. O elemento seleção deve estar implícito na sua definição de arquivos, pois o maior problema do arquivista atual consiste em selecionar, da massa de documentos oficiais criados por instituições públicas e privadas de todos os gêneros, os arquivos que se destinam à preservação permanente (Schellenberg, 2006, p. 40).

Dessa forma, torna-se evidente que os arquivos privados, especialmente os pessoais, não integravam o universo de preocupações desses profissionais. A ampliação do escopo para além do institucional e a inclusão de olhares externos aos arquivos públicos promovem uma diversificação do processo arquivístico, incorporando aspectos sociais. Para Duarte (2018, p. 80), “Muito mais do que atender a demandas oriundas de seu espaço de trabalho, os arquivistas, com a tarefa da avaliação documental, passam a ter a responsabilidade de participar no processo de seleção de documentos para a sociedade”.

A literatura arquivística brasileira tem explorado a questão de os arquivos pessoais serem considerados arquivos, assim como os arquivos privados, se utilizarmos a divisão binária arquivo público e arquivo privado. Deste modo, partindo da premissa de que os arquivos pessoais são considerados arquivos privados, temos a definição de arquivos privados como “arquivo de entidade coletiva de direito privado, família ou pessoa” (DIBRATE, 2005, p. 35), e arquivos pessoais como “arquivo de pessoa física” (DIBRATE, 2005, p. 34).

No Dicionário de Terminologia Arquivística (Camargo; Bellotto, 1996, p. 8), não há a definição de arquivos pessoais, mas conceitua arquivos privados como “conjunto de documentos acumulados em decorrência das atividades de pessoas físicas e jurídicas de direito privado, depositados ou não em instituições públicas”. No entanto, Bellotto (2012, p. 254) complementa que se deve distinguir os arquivos privados institucionais dos arquivos familiares ou pessoais.

As autoras Ana Maria de Almeida Camargo e Heloísa Liberalli Bellotto destacam-se por seus trabalhos sobre arquivos pessoais na literatura arquivística brasileira. Para Ana Maria de Almeida Camargo (2009, p. 36), “os arquivos de pessoas devem ser tratados como arquivos, isto é, devem ficar ancorados ao contexto em que foram produzidos”. De outro modo, os documentos perdem o efeito de representatividade que os singulariza. Assim, os documentos pertencentes aos arquivos pessoais devem receber o tratamento dado aos documentos arquivísticos, reunidos através de um fundo.

Necessidade de tratar o arquivo pessoal como indissociável, cujas parcelas só têm sentido se consideradas em suas mútuas articulações e quando se reconhecem seus nexos com as atividades e funções que se originaram. Qualquer outro tratamento que passasse ao longo desse esforço de contextualização, que é na verdade a operação-chave da metodologia arquivística, poria em risco a organicidade da documentação (Camargo; Goulart, 2007, p. 35).

Bellotto (2012) dedica um capítulo aos arquivos pessoais, além de outro sobre arquivos privados. Para a autora (2012, p. 256), mesmo dentro dessa categorização, arquivo pessoal deve-se observar que todo ser humano em idade adulta constitui um arquivo, de modo que “papéis de qualquer cidadão que apresente interesse para a pesquisa histórica, trazendo dados sobre a vida cotidiana, social, religiosa, econômica, cultural do tempo em que viveu ou sobre sua própria personalidade e comportamento” (Bellotto, 2012, p. 256). Desta forma, é preciso especificá-lo dentro de uma instituição arquivística.

Os documentos de arquivo não existem isoladamente, ou seja, sua existência só faz sentido quando estão relacionados ao meio que os produziu, diferentemente dos documentos encontrados em bibliotecas e museus. Isso implica dizer que, tecnicamente, o tratamento dado aos acervos encontrados em bibliotecas, arquivos e museus é diferente, embora todos sejam responsáveis pelo processo de organização, preservação e difusão da informação dos documentos. Deste modo, a função pela qual o documento é criado é o que determina o seu destino de armazenamento, e não o suporte do qual o documento é constituído (Bellotto, 2014, p. 39).

Conforme Camargo e Goulart (2007, p. 41-42):

Ao contrário dos arquivos institucionais, com documentos cujas fórmulas e estruturas têm o efeito de reduzir a um grau mínimo o caráter polissêmico dos textos escritos, os arquivos pessoais são prolíferos em documentos desprovidos de metadados: fotografias sem legenda, anotação de todo o tipo em inusitado suportes (...). Em vez de ser atrelados ao contexto que permitiria justificar sua presença no arquivo, tais documentos são reunidos sob a forma de miscelânea, são remetidos para outras instituições de custódia (museus e bibliotecas) ou têm destino ainda pior: alienação ou descarte.

Assim, os documentos, em vez de serem atrelados ao contexto que permite enviá-los a um arquivo, como acontece com os arquivos institucionais, muitas vezes os arquivos pessoais não seguem esse caminho.

Em suma, em um arquivo, os documentos são tratados em seu conjunto, seguindo os preceitos arquivísticos. Ao serem produzidos, os documentos arquivísticos respondem à função de provar e testemunhar, mas, passada a função legal e/ou administrativa pela qual

foram criados, ou seja, seu valor primário, o documento de arquivo pode adquirir outro “valor”, passando a ser utilizado para a pesquisa acadêmica, histórica, científica ou para finalidades culturais, caracterizado pelo valor secundário (Bellotto, 2012).

A discussão sobre valor primário e secundário em arquivos é central na obra de Schellenberg (2006). Ele define um arquivo como um conjunto de documentos gerados para um objetivo específico, mas que posteriormente demonstra utilidade para diversos propósitos. No contexto dos arquivos públicos, Schellenberg (2006, p. 43) distingue valores primários, relevantes para a instituição produtora, e valores secundários, importantes para outras entidades e para a sociedade.

Bellotto (2012, p. 267) demonstra como o valor do arquivo pessoal evolui ao longo do tempo. Em sua fase primária, durante a vida do titular, o arquivo possui valor prático para suas atividades e relações. Contudo, ao atingir a fase secundária, seu valor se transforma, tornando-se uma rica fonte para a pesquisa científica, transcendendo as finalidades originais de sua produção e acumulação.

Considerando as fases que permeiam o “ciclo de vida” do documento arquivístico, no caso dos documentos administrativos, o ciclo compreende três idades. Considerando a primeira fase, os arquivos correntes - abrigam os documentos no uso funcional cotidiano; a segunda fase, os arquivos intermediários - abrigam os documentos que ultrapassaram os prazos jurídicos e administrativos, mas ainda podem ser utilizados pelo produtor; e, por fim, a terceira fase, “terceira-idade”, os arquivos permanentes - constituídos por documentos que, passado o prazo de guarda,³³ não foram eliminados e devem ter guarda permanente, comumente nomeados de documentos históricos (Bellotto, 2012, p. 23-24). No entanto, para a autora, é importante ressaltar que a “segunda-idade” dos arquivos pessoais corresponde à “terceira-idade” se comparado aos arquivos públicos e institucionais (Bellotto, 2012, p. 267).

De modo que entendemos que um arquivo permanente não se constrói aleatoriamente. Não existem documentos que sejam históricos por natureza, assim como não podemos conceber um arquivo contendo apenas documentos que só informem o início ou o fim de determinadas atividades ou atos decisivos (Bellotto, 2012, p. 27).

Para que o percurso intrínseco do documento — da administração à história — seja mantido, é importante garantir que os princípios arquivísticos sejam respeitados. Desta

³³ Prazo de guarda: “é definido pela tabela de temporalidade, onde estão determinados os prazos de vigência e de vida de acordo com as tipologias e funções. A tabela é redigida pela comissão de avaliação, que fixa os critérios e justificativas para a eliminação ou guarda dos documentos” (Bellotto, 2012, p. 24).

forma, o arquivista deve trabalhar com o objetivo de preservar a organização do arquivo, obedecendo às competências e às atividades da instituição que produziu e/ou acumulou, bem como suas estruturas e funções, sem dispersão, garantindo ao arquivo a continuidade de sua formação natural e orgânica.

De acordo com Oliveira (2012, p. 33), os arquivos pessoais são arquivos e precisam ser preservados, assim como os arquivos públicos.

Entendo o 'arquivo pessoal' como um conjunto de documentos produzidos, ou recebidos, e mantidos por uma pessoa física ao longo de sua vida e em decorrência de suas atividades e função social.

Esses documentos, em qualquer forma ou suporte, representam a vida de seu titular, suas redes de relacionamento pessoal ou de negócios. Representam também o seu íntimo, suas obras etc. São, obviamente, registros de seu papel na sociedade, num sentido amplo.

Cumpra ainda notar que os documentos que constituem os arquivos pessoais apresentam as cinco características dos documentos de arquivo: autenticidade, imparcialidade, organicidade, naturalidade e unicidade.

A autora reforça a importância de definir o arquivo pessoal como arquivo, quando este atende às características do documento arquivístico, sendo produzido e/ou recebido por uma pessoa em decorrência de suas atividades em vida.

Santos (2012), em diálogo com Ana Maria Camargo, já destacava o desafio do emprego dos princípios arquivísticos junto aos arquivos pessoais:

Para Camargo (1988; 1998), as dificuldades de aplicação dos princípios fundamentais da arquivística revela-se de forma especial na questão dos arquivos pessoais que oferecem uma variedade de peculiaridades que nos obrigam a rever princípios e conceitos. Para a autora, são três os pontos mais controvertidos:

1º a recontextualização dos documentos opera pelo próprio titular do arquivo ou por seus sucessores;

2º a própria constituição do universo coberto pelo arquivo que, nesse caso, envolve além daquelas ações que o vinculam às instituições sociais, outras "juridicamente irrelevantes", cujas regras e formas são menos visíveis, como "relações de amizade e amor, opções intelectuais, obsessões e tantas outras";

3º a inexistência de parâmetros normativos transforma o trabalho de classificação e descrição num esforço em que o levantamento de áreas de ação, funções e atividades como categorias classificatórias dos documentos é, simultaneamente, a construção de uma biografia (Santos, 2012, p. 56).

Camargo, no trecho acima, destaca as dificuldades na aplicação dos princípios arquivísticos aos arquivos pessoais, ressaltando a recontextualização dos documentos pelo produtor e pelos sucessores - relações que não são reconhecidas juridicamente - e a falta de parâmetros para aplicar esses princípios a arquivos pessoais.

Por outro lado, Macêdo levanta a questão fundamental: seriam os documentos produzidos na esfera pessoal tão distintos daqueles gerados por organizações? A autora sugere que a ênfase da teoria arquivística em arquivos institucionais, em detrimento dos privados, explica essa dificuldade.

Os arquivos pessoais surgem a partir de uma acumulação natural de documentos oriundos das atividades de uma pessoa, de suas necessidades práticas e legais, da sua vida sentimental e de seu universo de interesses, e são preservados por motivos diversos. A pergunta que faço, nesse momento, é: será que esses conjuntos documentais, que apresentam características de produção e acumulação expressas na necessidade individual, são tão diferentes assim dos conjuntos orgânicos provenientes das instituições públicas e/ou privadas, que não seja possível utilizar, na sua organização, os mesmos princípios?

A teoria arquivística se desenvolveu tradicionalmente com base na compreensão e experiência com os arquivos do governo e outras organizações (...). Ou seja, privilegiou seu olhar de estudo para arquivos do âmbito corporativo e público, e, nesse sentido, grande parte dos trabalhos pioneiros na área defendiam que tal teoria não poderia explicar a individualidade e a idiosincrasia que caracteriza os arquivos pessoais (Macêdo, 2018, p. 12-13).

Para a autora, os arquivos pessoais resultam da acumulação natural de documentos ligados à vida pessoal, necessidades e interesses de um indivíduo, sendo preservados por diversas razões. Tradicionalmente, a teoria arquivística focou em arquivos governamentais e organizacionais, priorizando a esfera corporativa e pública. Consequentemente, muitos trabalhos iniciais defendiam a inadequação dessa teoria para explicar a individualidade dos arquivos pessoais. De acordo com Lope (2003, p. 70):

A informalidade caracteriza os procedimentos e os documentos gerados, o que não invalida o respeito aos princípios arquivísticos na organização de tais acervos. Pelo contrário, reforça a necessidade de tais princípios, como único modo de garantir a solidez das informações dos documentos. Tal questão nos remete à discussão sobre as características dos documentos em geral e dos documentos de arquivo.

É assertivo afirmar que a informalidade é inerente aos arquivos pessoais e ela não deve ser considerada impeditiva para a sua caracterização como “arquivo”. E que apenas o respeito aos princípios arquivísticos garante a consistência das informações dos documentos.

Nessa seção, apresentamos um breve panorama da situação dos arquivos pessoais sob a perspectiva dos principais teóricos da área. Ressaltando as dificuldades de tratar esse tipo de arquivo, no entanto, vislumbra-se que, apesar das dificuldades, os arquivos pessoais são arquivos e devem ser tratados seguindo os preceitos arquivísticos, considerando suas especificidades. A seguir, abordaremos as especificidades dos arquivos pessoais de mulheres.

2.1. Arquivos pessoais de mulheres

Delinear os arquivos pessoais de mulheres envolve reconhecer suas características, bem como os desafios relacionados à produção, preservação e difusão, influenciados por questões de gênero e pelas dinâmicas sociais historicamente desiguais. Isso implica considerar os silenciamentos ocorridos, as lacunas documentais e os critérios de valor atribuídos aos registros, muitas vezes determinados por perspectivas patriarcais que marginalizaram suas trajetórias e experiências.

Para Bellotto (2012, p. 266), um arquivo pessoal compreende o conjunto de documentos textuais, audiovisuais e iconográficos resultantes da vida e das atividades de estadistas, políticos, administradores, cientistas, artistas e líderes profissionais. Contudo, essa definição nos leva a confrontar questões históricas que marginalizam as mulheres dos âmbitos de poder, da produção científica e cultural, entre outros, como veremos na seção 6: *As fontes sobre mulheres nas instituições arquivísticas*.

Ampliando a conceituação anterior de arquivo pessoal, a autora complementa (Bellotto, 2012, p. 266): “pessoas cuja maneira de pensar, agir, atuar e viver possa ter interesse para as pesquisas”. Esta perspectiva, intrinsecamente mais abrangente, direciona o olhar para a valiosa contribuição que os documentos de mulheres podem oferecer aos acervos arquivísticos. Ao refletirmos sobre a importância fundamental do ingresso desses documentos nos arquivos, torna-se evidente a necessidade premente de sua institucionalização para preservação e difusão. A razão reside no fato de que tais acervos constituem fontes primárias de inestimável valor para a compreensão aprofundada de diversos aspectos da realidade, abrangendo desde as dinâmicas sociais e as manifestações culturais até mesmo os avanços e as metodologias científicas desenvolvidas por mulheres ao longo da história, que por muito tempo foram negligenciados.

Conforme a elucidação de Bellotto (2012, p. 268), os arquivos pessoais, enquanto recursos para a investigação, manifestam-se em quatro modalidades de aplicabilidade: documentação básica, documentação alternativa, documentação subsidiária ou como documentação paralela.

Não obstante, é importante salientar que a prática de recolher arquivos pessoais ganhou ênfase principalmente após as guerras mundiais,³⁴ com a institucionalização de documentos pessoais como tentativa de preservação da produção em âmbito privado. A autora afirma (Oliveira, 2013, p. 32-33):

No século XIX, os arquivos pessoais ganharam espaço na prática arquivística francesa, inglesa e americana. Esse movimento foi impulsionado pelas sociedades históricas que passaram a reconhecer papéis produzidos na vida privada como fonte para a pesquisa do historiador. Ao longo do século XX, a posição desses arquivos se fortaleceu principalmente como resultado das grandes guerras e do receio da evasão ou perda desses registros. Um dos mecanismos encontrados na sociedade para a preservação desse legado produzido no âmbito privado – e considerando de relevância para a memória – é a sua institucionalização, seja em bibliotecas, museus, arquivos de sociedades históricas, universidades, centros de documentação, instituições arquivísticas etc.

No entanto, observa-se que documentos pessoais e institucionais que compõem a vida pública e econômica de certas categorias de indivíduos e organizações – como escritores renomados, figuras políticas de destaque e empresas com atuação significativa – às vezes conseguem ultrapassar a barreira de acesso e reconhecimento como fontes arquivísticas relevantes. No entanto, é muito mais difícil para as pessoas comuns, e ainda mais para as mulheres, superar esses obstáculos (Perrot, 2007, p. 27).

De modo que a realidade para a população em geral - os comuns e anônimos - apresenta um cenário consideravelmente mais desafiador, especialmente para as mulheres. Essa disparidade deve-se às desigualdades históricas e estruturais que frequentemente marginalizam as experiências e as produções documentais de indivíduos comuns e, de modo ainda mais perceptível, das mulheres, dificultando a sua inclusão no patrimônio arquivístico e, conseqüentemente, na pesquisa histórica.

Contudo, há uma grande dificuldade na constituição dos acervos de mulheres, devido à autodestruição da memória feminina pelas próprias mulheres. Frequentemente, por acreditarem na insignificância de seus papéis e vivências no âmbito pessoal, elas próprias negligenciam a preservação de seus documentos e registros.

Tal fenômeno é observado por Perrot (2007, p. 22), que argumenta que a convergência desses diversos pontos – incluindo a falta de reconhecimento do valor de sua documentação e a internalização de sua suposta irrelevância – justifica a notável escassez de

³⁴ As grandes guerras mundiais do século XX: Primeira Guerra Mundial (1914 - 1918) e Segunda Guerra Mundial (1939 - 1945).

fontes primárias que atestem a existência, a história e as trajetórias das mulheres ao longo do tempo. A autora ilustra essa lacuna afirmando que, “no teatro da memória, as mulheres são uma leve sombra”, metaforizando sua presença tênue e a dificuldade de rastrear suas experiências nos registros históricos disponíveis.

Considerando todas as dificuldades apontadas nos arquivos pessoais, a presença de mulheres é mais perceptível sob o olhar privado e muitas vezes íntimo. Tais acervos propiciam novas abordagens por meio de discursos menos formais e institucionalizados. Curiosamente, os registros individuais ganham notoriedade pessoal de forma coletiva quando inseridos na institucionalidade, ou seja, quando ingressam nos arquivos, constituem-se como fontes na construção da memória de uma sociedade (Oliveira, 2013, p. 48).

Por isso, é importante institucionalizar e preservar documentos de mulheres, considerando as dificuldades de registro dos materiais preservados. Conforme os autores (Borges; Murguía, 2014, p. 20) apontam, assim como os arquivos públicos, os arquivos privados podem ser mais acessados e difundidos, ou seja, tornam-se mais acessíveis quando custodiados por instituições que considerem “a preservação como função arquivística”. Dessa forma, a aquisição de arquivos pessoais é fundamental à preservação e para o acesso.

No âmbito da prática de arquivamento de documentos pessoais, é pertinente considerar que, especificamente no caso dos arquivos pertencentes a mulheres, embora exista uma prática de arquivamento, essa prática é, em muitas ocasiões, subvertida e silenciada através da destruição deliberada de seus registros. Em inúmeras situações, os documentos relacionados às mulheres não resistem ao longo do tempo; ou seja, sua presença é significativamente menos comum e consistente nos acervos das instituições de guarda e memória. Diante desse contexto de apagamento e invisibilidade histórica, o ato de resistência é inerente à preservação documental de acervos de mulheres. Torna-se ainda mais notório e carregado de significado quando tais registros são, finalmente, institucionalizados, preservados e difundidos nos arquivos, representando uma outra alternativa contra o esquecimento e o apagamento, além de uma importante contribuição para a reconstrução de narrativas históricas mais inclusivas.

Ao pesquisarmos sobre a constituição e institucionalização de arquivos de mulheres, assim como sua historicidade, identificamos uma iniciativa, em 1935, nos Estados Unidos, de

um Centro Mundial de Arquivos de Mulheres, iniciativa que, infelizmente, não se sustentou ao longo do tempo, apesar da grande contribuição histórica que veremos a seguir.

A partir desse exemplo, trataremos na próxima seção das iniciativas no âmbito dos arquivos pessoais de mulheres.

2.2. Iniciativas no âmbito dos Arquivos Pessoais de Mulheres

Apresentamos nesta seção algumas iniciativas de recolhimento de arquivos pessoais de mulheres. Na sua maioria, as ações identificadas encontram-se na América do Norte, principalmente nos Estados Unidos, mas também no Canadá e Europa.

Também apresentamos algumas iniciativas para visibilizar arquivos e fontes sobre mulheres, por meio de ações de descrição e difusão dos acervos. O objetivo é reconhecer que, devido à invisibilidade frequentemente presente nos arquivos de mulheres, são acometidos e, enquanto esses arquivos não estão institucionalizados, ações que podem ser realizadas para viabilizar fontes sobre mulheres nos arquivos e dos documentos já institucionalizados.

World Center for Women's Archives (WCWA) (Centro Mundial para Arquivos de Mulheres) proposto em 1935 pela feminista pacifista Rosika Schwimmer na cidade de Nova York (EUA) e dissolvido apenas cinco anos depois (1940), é visto hoje como um experimento que não deu certo.

De acordo com Lubelski (2014, p. 98, tradução nossa):

Embora fosse uma anomalia de sua época, a WCWA também foi, em alguns aspectos, um produto de seu contexto histórico; a ideia de criar um repositório centralizado de documentos históricos de mulheres refletia o novo foco dos Estados Unidos no arquivo como uma instituição pública nacional.³⁵

Criado com o objetivo de reunir um acervo de arquivos onde as mulheres pudessem aprender sobre a história delas. No entanto, discordâncias sobre diversos pontos de vista a respeito do encaminhamento do projeto, além das questões financeiras, levaram à dissolução em 1940.

³⁵ Original: Though an anomaly of its time, the WCWA was also, in some respects, a product of its historical context; the idea of creating a centralized repository of women's historical documents reflected the United States' new focus on the archive as a national public institution (Lubelski, 2014, p. 98).

Entretanto, uma análise mais detalhada revela que, apesar de não ter perdurado, ela contribuiu para a preservação de material histórico de e sobre mulheres, servindo como base para coleções maiores. A WCWA foi uma organização inovadora nas áreas de história e arquivos das mulheres. Os princípios e práticas orientadoras da WCWA podem ter contribuído para as bases do paradigma historiográfico feminista, o movimento de arquivos femininos e os estudos sobre arquivos em geral, especialmente em relação a grupos marginalizados (Lubelski, 2014, p. 95, tradução nossa).

Archives of Women Artists, Research & Exhibitions (AWARE)³⁶ (Arquivos de Mulheres Artistas, Pesquisa e Exposições) é uma iniciativa de criação de arquivos de mulheres. A AWARE é uma organização sem fins lucrativos, cofundada em 2014, por Camille Morineau, historiadora da arte e especialista em história de mulheres artistas, em Paris (França). Seu objetivo é a criação, indexação e difusão de informações sobre mulheres artistas dos séculos XVII ao XXI, "reescrever a história da arte a partir de uma perspectiva mais equitativa de gênero. Já passou da hora de colocarmos as mulheres artistas no mesmo nível de seus colegas homens, trazendo seus trabalhos para os holofotes" (Morineau, AWARE, 2025).

A AWARE é composta por uma equipe internacional que produz e compartilha conteúdo trilingue gratuito (francês/inglês/japonês) para dar visibilidade às artistas mulheres dos séculos XVII ao XXI em seu site. O conteúdo é composto por textos de pesquisadores, curadores, historiadores da arte feministas, críticos de arte e ativistas de todo o mundo.

A AWARE também possui um banco de dados³⁷ com o objetivo de reunir artistas mulheres e não binárias nascidas entre 1664 e 1975, atuantes nas artes visuais, sem limitações de mídia ou país.

Ainda segundo informações do site (AWARE, 2025), para disseminar amplamente a pesquisa sobre artistas mulheres e estudos de gênero, a AWARE também organiza simpósios, mesas-redondas e seminários em parceria com instituições, universidades, museus e outras estruturas independentes em todo o mundo, além de editar suas próprias publicações. Com parceria com o Ministério da Cultura da França, os Prêmios AWARE anuais para artistas mulheres homenageiam mulheres cujas trajetórias artísticas não foram plenamente celebradas e promovem a criação artística contemporânea.

³⁶ AWARE: Archives of Women Artists, Research & Exhibitions. Disponível em: <<https://awarewomenartists.com/en/>>. Acesso em: 5 abr. 2025.

³⁷ Disponível em: <https://awarewomenartists.com/en/artistes_femmes/>. Acesso em: 5 abr. 2025.

A AWARE criou um centro de pesquisa e documentação inteiramente dedicado a mulheres artistas e à arte feminista. Neste espaço, a associação também organiza residências, eventos, encontros e *workshops* para grupos escolares.

Na base de dados, constam 29 artistas brasileiras, em sua maioria artistas visuais. Das fotógrafas citadas nesta pesquisa, possui dois artigos sobre a fotógrafa Claudia Andujar.³⁸

Embora o site não seja específico sobre fotografia, oferece contribuições valiosas para pesquisa na área. Por meio dele, é possível pesquisar a história de várias artistas fotógrafas, além de uma série de artigos sobre mulheres na fotografia. Sobre estudos de mulheres e feminismo, o site disponibiliza lista de arquivos, bibliotecas, redes, organizações, associações de pesquisadores especializadas e bases de dados.

Women Photographers International Archive (WOPHA)³⁹ (Arquivo Internacional de Mulheres Fotógrafas) é uma organização sem fins lucrativos fundada pela curadora de arte Aldeide Delgado e pelo artista Francisco Maso para pesquisar, promover, apoiar e educar sobre o papel das mulheres e daquelas identificadas como mulheres ou não binárias na fotografia. As origens do arquivo remontam a 2013, quando Delgado criou o projeto Catálogo de Fotógrafas Cubanas.

Começou como um banco de dados dinâmico que exibia as histórias de fotógrafas cubanas que se identificam como mulheres. O WOPHA expandiu seu escopo geográfico para incluir fotógrafas de todo o mundo. Atualmente, a organização documenta a diversificada produção artística das comunidades latino-americana e latina, incluindo fotógrafas do México, América Central e do Sul, Caribe e artistas de ascendência latino-americana que vivem e trabalham nos Estados Unidos (About WOPHA, WOPHA, s.d.).

A missão da WOPHA é destacar as contribuições de fotógrafas para a arte moderna e contemporânea, a fim de reescrever o cânone artístico e provocar mudanças sociais. Com base nesse sucesso, a WOPHA expandiu seu escopo geográfico, mantendo seu compromisso central de promover e pesquisar, em parceria com outras organizações, a pluralidade de vozes femininas, trans, queer e outras vozes não binárias na fotografia.

³⁸ Disponível em:

<<https://awarewomenartists.com/en/magazine/claudia-andujar-photographier-comme-on-lutte/> e <https://awarewomenartists.com/en/magazine/representation-et-participation-artistes-indigenes-latino-america-dun-siecle-a-lautre/>>. Acesso em: 5 abr. 2025

³⁹ Disponível em: <<https://wopha.org/>>. Acesso em: 5 abr. 2025

Possui uma base de dados que funciona como um catálogo de fotografias cubanas, chamado *Catálogo de Fotografías Cubanas* (CFC). O CFC reúne e analisa a produção fotográfica de artistas mulheres ligadas a Cuba desde o século XIX até hoje — incluindo residentes no país, na diáspora e estrangeiras com atuação relevante em território cubano. O foco recai sobre suas práticas fotográficas, mesmo quando atuam em outras linguagens. O projeto busca visibilizar contribuições femininas à arte contemporânea, questionando o cânone patriarcal da história da arte e incorporando autoras trans, queer e não binárias. Além de promover uma leitura crítica sobre o autorretrato feminino, o CFC propõe um espaço colaborativo entre artistas, curadores e críticos, suprimindo lacunas na historiografia (Catálogo de fotografías cubanas, 2020).

Archives of Canada / Archives nationales du Canada (NAC)⁴⁰ (Arquivo Nacional do Canadá). Ao pesquisar sobre instrumentos de pesquisa específicos para mulheres, como o guia de arquivos de mulheres, nos deparamos com a resenha de Pelletier, Johanne M. (1992), intitulada *Women's Archives Guide: Manuscript Sources for the History of Women* Ottawa: National Archives of Canada / Archives nationales du Canada.⁴¹

Na resenha, a autora analisa o *Guia de arquivos femininos do Arquivo Nacional do Canadá*, mas, para além disso, a autora relata as implicações para os arquivistas na revolução nos estudos da história das mulheres quando defrontadas com o tema: “Tem alguma coisa sobre mulheres?”⁴² Desde a década de 1970, as contribuições da história social para as mulheres ampliaram o leque de fontes primárias sobre as experiências da maioria das mulheres invisíveis, que não se distinguem pela criação de registros individuais (Pelletier, 1992, p. 223, tradução nossa).

Pelletier (1992, p. 223, tradução nossa) ao analisar o *Guia de arquivos femininos* pontua que, mesmo na complexidade das questões que envolvem os acervos de mulheres, qualquer registro, independentemente do seu criador e incluindo os registros em que as mulheres são notórias pela sua ausência, pode ser considerado relevante para a história das mulheres. Apesar de considerar a impossibilidade de reunir todos os registros de mulheres

⁴⁰ Atualmente, *Library and Archives Canada* - LAC. Disponível em: <<https://library-archives.canada.ca/eng>>. Acesso em: 10 abr. 2025.

⁴¹ *Guia de Arquivos Femininos: fontes de Manuscritos para a História das Mulheres*. Ottawa. Arquivos Nacionais do Canadá, Dean and Fraser, 1991.

⁴² “Do you have anything on women?” (Pelletier, 1992, p. 223, tradução nossa).

em um único instrumento de investigação, desiluiu-se com o novo guia dos Arquivos Nacionais para coleções selecionadas na Divisão de Manuscritos.

A autora considerou o *Guia de arquivos femininos* decepcionante devido ao título, que pode gerar confusão por parte dos pesquisadores, entre os termos manuscrito e arquivo, usados como se fossem sinônimos. Pelletier (1992, p. 223, tradução nossa):⁴³

Embora os manuscritos sejam de fato, um tipo de arquivo, não são certamente sinônimo exclusivo de "arquivo". Será que este erro vai gerar um mal-entendido generalizado sobre os registros, arquivos e manuscritos das mulheres? Talvez o problema não seja tão crítico assim, mas este título não dá muito valor ao processo de educar os usuários sobre a razão pela qual os arquivos não são apenas manuscritos e, além disso, obscurecer ainda mais o valor crítico dos meios não textuais para a história das mulheres.

A arte documental e a fotografia, por exemplo, são registros importantes da vida das mulheres e dos sistemas sociais estruturados por meio de linhas de gênero que definem as experiências das mulheres. Enquanto registros não textuais, esses "outros" arquivos não manuscritos incluem a voz e o espírito de muitas mulheres que não tiveram acesso à criação de registros textuais.

Pelletier (1992, p. 224, tradução nossa) também questiona o uso do termo "coleções" sem contexto. As referências variáveis do guia ao seu conteúdo e a outros registros relevantes na Divisão de Manuscritos também são confusas, como a "Coleções de Arquivos de Mulheres" e "Coleções Históricas de Mulheres". O questionamento apresentado é se serão essas "coleções" artificiais ou nomes administrativos utilizados para uma subseção da Divisão de Manuscritos? Que não ficou claro no guia, aparentemente.

Devemos refletir que as ideias sobre arquivos e gênero ainda são incipientes na comunidade arquivística canadense e, por isso, talvez seja mais fácil considerar o que esse tipo de guia poderá realizar no futuro. A natureza multidisciplinar dos estudos sobre as mulheres e os estudos de gênero apresenta novos desafios à forma como os arquivistas descrevem os acervos (Pelletier, 1992, p. 224, tradução nossa).

O que são exatamente "arquivos de mulheres" ou "registros de mulheres"? Serão sempre registros criados por mulheres e, em caso afirmativo, o que distingue essas mulheres enquanto criadoras? Que papel desempenham os meios não textuais na

⁴³ Original: While manuscripts are indeed a type of archives, they certainly are not exclusively synonymous with "archives." Will this error breed widespread misunderstanding about women's records, archives, and manuscripts? Perhaps the problem isn't quite so critical, but this title certainly lends little effort to the process of educating users about why archives aren't only about manuscripts and further obscures the critical value of non-textual media to women's history. Documentary art and photography, for example, are important records of women's lives and the social systems structured across gender lines which define women's experiences. As non-textual records, these non-manuscript "other" archives comprise the voice and spirit of many women who did not have access to textual records creation (Pelletier, 1992, p. 223).

elucidação do gênero na história? Embora essas questões teóricas mais vastas não possam ser respondidas por um único guia, serão fundamentais para a evolução da resposta do arquivista à pergunta: "Tem alguma coisa sobre mulheres?" (Pelletier, 1992, p. 224).⁴⁴

No caso citado, não fica claro se os acervos apresentados no guia são produzidos por mulheres ou fontes sobre mulheres, o que justifica a crítica da autora. No entanto, alguns dos questionamentos levantados pela autora, como ela mesma afirma, não serão respondidos apenas com a construção do guia.

Ainda assim, em outra resenha de Ruth Panofsky (1991), intitulada *Women's Archives Guide: Manuscript Sources for the History of Women*, a autora elogia a elaboração do guia, destacando seu potencial informativo e sua utilidade como ferramenta de pesquisa para estudiosos. Ressaltando a importância de disponibilizar dados que, de outra forma, permaneceriam escondidos em inúmeros arquivos e caixas. A autora faz uma crítica à falta de justificativa às decisões editoriais e à seleção pré-Confederação⁴⁵ e pós-Confederação.

Visto que, devido à invisibilidade que muitos arquivos e coleções de mulheres têm, nem sempre conseguiremos visibilizar e difundir arquivos sobre mulheres, incluindo coleções. Dessa forma, na tentativa de viabilizar os acervos disponíveis de mulheres, pode-se incorrer na criação de arquivo e coleções sem clareza, sem delimitar a caracterização de cada conjunto.

Atualmente, a *Library and Archives Canada* (LAC) não possui um guia específico sobre mulheres; existem hoje alguns guias temáticos, mas não sobre mulheres.

Society of American Archivists (SAA)⁴⁶ (Sociedade de Arquivistas Americanos), por meio da Seção de Coleções Femininas, da *Society of American Archivists*, disponibiliza recursos sobre a criação de descrições para as coleções arquivísticas que envolvem mulheres. O recurso chama-se: "Descrivendo coleções femininas: um guia de recursos reparadores". A ideia é oferecer informações sobre diversos projetos de reparação que visaram aumentar a

⁴⁴ Original: What exactly are "women's archives" or "women's records?" Are they always records created by women and, if so, what distinguishes these women as creators? What role do non-textual media have in illuminating gender in history? While these larger theoretical questions could not be answered by a single guide, they will be key in the evolution of the archivist's response to the question, "Do you have anything on women?" (Pelletier, 1992, p. 224).

⁴⁵ O Canadá pré-Confederação refere-se ao período anterior a 1867 e pós-Confederação a partir de 1867.

⁴⁶ Sociedade de Arquivistas Americanos - SAA. Disponível em:

<<https://www2.archivists.org/groups/womens-collections-section/describing-womens-collections-a-reparative-resource-guide>>. Acesso em: 10 abr. 2025.

visibilidade de mulheres em arquivos. Os recursos disponíveis referem-se aos projetos que serão detalhados com mais precisão nas seções abaixo.

Yale University Library (Biblioteca da Universidade de Yale) *Grupo de Trabalho de Descrição Arquivística Reparadora: Agentes do ArchivesSpace Força-Tarefa Reparadora para Nomes de Mulheres*.⁴⁷ Membros da força-tarefa de Descrição Arquivística Reparadora (RAD) empreenderam um projeto para identificar informações sobre o nome completo de mulheres, anteriormente referidas apenas pelo nome ou sobrenome de seus maridos. Este projeto foi concebido durante a pandemia de COVID-19, a partir de abril de 2020, quando a equipe trabalhava remotamente. Ao longo do projeto, foram consultados os profissionais da Biblioteca de Livros Raros e Manuscritos da Universidade de Columbia, da Biblioteca Nacional de Medicina, da Universidade Purdue, da Universidade de Nova York e da Universidade do Tennessee (Reparative Archival Description Working Group, Yale Library, 2022, tradução nossa).

A equipe do projeto conseguiu atualizar e/ou criar cerca de 200 registros de mulheres anteriormente identificadas apenas pelos nomes ou sobrenomes de seus maridos.

Columbia University Libraries⁴⁸ (Biblioteca da Universidade de Columbia), técnicos da Biblioteca de Livros Raros e Manuscritos da Biblioteca da Universidade de Columbia, trabalharam na identificação de mais de 1.000 mulheres, anteriormente mencionadas nos guias de busca pelos nomes de seus maridos. O título do projeto “Eleanor Roosevelt fala por si mesma: identificando 1.257 mulheres casadas por seus nomes completos”.⁴⁹

Antigamente, era comum chamar as mulheres casadas pelo nome do marido, com o honorífico "Sr^a" anexado – por exemplo. No entanto, hoje entende-se que é uma prática problemática tanto do ponto de vista da recuperação de informações quanto da perspectiva feminista (Brewer, 2020, tradução nossa).

Ao longo do processo de identificação, verificou-se que foi mais difícil identificar mulheres que não eram ricas ou socialmente proeminentes. Deste modo, apesar dos avanços do projeto, que aumentaram a visibilidade dos registros arquivísticos de algumas mulheres,

⁴⁷ *Reparative Archival Description Working Group: ArchivesSpace Agents Reparative Task Force for Women's Names*. Disponível em: <<https://guides.library.yale.edu/c.php?g=1140330&p=8319100>>. Acesso em: 10 abr. 2025.

⁴⁸ Disponível em:

<<https://blogs.library.columbia.edu/rbml/2020/09/09/eleanor-roosevelt-speaks-for-herself-identifying-1257-married-women-by-their-full-names/>>. Acesso em: 10 abr. 2025

⁴⁹ Original: Eleanor Roosevelt Speaks for Herself: Identifying 1.257 Married Women by their Full Names.

ele reforçou a marginalização dos registros de mulheres da classe trabalhadora e pobres, mulheres negras e pessoas em relacionamentos não heteronormativos (Brewer, 2020, tradução nossa).

Outro ponto importante identificado no projeto é que nomear não equivale necessariamente a aprovar. Esse ponto refere-se especificamente à identificação das mulheres casadas sobre as quais a Liga Anti-Nazista Não Sectária para Defender os Direitos Humanos⁵⁰ mantém os arquivos. Desse modo, manter o reconhecimento dos registros dessas pessoas reconhecidas é um passo mais perto de responsabilizá-las por suas ações.

Philadelphia Area Consortium of Special Collections Libraries (PACSCL)⁵¹ *Por seu próprio direito*,⁵² é um projeto do Consórcio de Bibliotecas e Coleções Especiais da área da Filadélfia (PACSCL). Neste projeto, realizou-se um levantamento dos acervos mantidos por instituições membros do PACSCL, e a fase piloto concentrou-se em fornecer um banco de dados pesquisável sobre as fontes primárias, a nível de conjunto documental.

As fases seguintes do projeto construíram o banco de dados, resultando em mais de 130.000 documentos de fontes primárias digitalizados de mais de 12 membros do PACSCL. A interpretação contextual expandida inclui perfis biográficos de mulheres proeminentes e mini exposições sobre o conteúdo do projeto.

Reconhecendo que muitas mulheres neste século não foram ou foram sub-representadas no registro documental, fases posteriores do projeto se expandiram para incluir repositórios que não são membros do PACSCL⁵³, mas incluem conteúdo que reflete as lutas de mulheres com deficiência, de etnias raciais e outras, cujas "vozes ocultas" precisam ser ouvidas.

Recursos Mujeres y Archivos (Espanha)⁵⁴ disponível na área de Difusão dos Arquivos do Ministério da Cultura Espanhol têm a iniciativa de dar visibilidade ao trabalho de difusão

⁵⁰ Liga Anti-Nazista Não Sectária em Defesa dos Direitos Humanos: “um grupo fundado originalmente em 1933 para coordenar boicotes contra a Alemanha nazista. Posteriormente, investigou e reportou sobre grupos extremistas e de ódio de diversos tipos, principalmente nos Estados Unidos”. Disponível em: <<https://findingaids.library.columbia.edu/archives/cul-4079169>>. Acesso em: 6 jun. 2025.

⁵¹ Consórcio de Biblioteca de Coleções Especiais da Área da Filadélfia. Disponível em: <<https://inherownright.org/>>. Acesso em: 10 abr. 2025.

⁵² *In Her Own Right: a century of women's activism* (1820 - 1920).

⁵³ Disponível em: <<https://inherownright.org/spotlight/inclusive-archives-resource-guide>>. Acesso em: 10 abr. 2025.

⁵⁴ Disponível em: <<https://www.cultura.gob.es/cultura/archivos/difusion/mujeres-archivos.html>>. Acesso em: 10 abr. 2025.

dos Arquivos estatais sobre o papel das mulheres na história da Espanha. As principais ações atuais incluem:

Arquivos Estatais no Feminino⁵⁵

Por meio da identificação das iniciativas de difusão dos centros da Subdireção Geral dos Arquivos Estatais relacionados à mulher, destacam-se documentos do mês para a divulgação na internet e guias de leitura sobre a vida de espanholas que contribuíram para a sociedade de seu tempo.

A página na internet disponibiliza as ações de cada arquivo que, por meio de um notável esforço de colocar a mulher em foco, oferece guias de leitura, exposições e outras atividades.

Mulheres pesquisadoras⁵⁶

Este projeto propõe uma nova abordagem dos processos de descrição nos arquivos estatais, na qual prevalece o trabalho multifuncional e colaborativo da organização, e onde são eles que determinam a maneira como os arquivos são abordados.

O nome do projeto completo é *Mujeres investigadoras en los archivos estatales* (1900-1970). Ele é o primeiro projeto conjunto de descrição arquivística e criação de *website* próprio no Portal de Arquivos Espanhóis (PARES). Os centros participantes são: o Archivo Histórico Nacional, Archivo de la Corona de Aragón, Archivo General de Simancas, Archivo General de Indias, Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Archivo General de la Administración e o Centro de Información Documental de Archivos.

Por meio das informações apresentadas acima, buscamos evidenciar algumas ferramentas e iniciativas possíveis para valorizar acervos de mulheres. Por meio da pesquisa nessas instituições citadas, verificamos que boa parte delas, além de identificar e descrever seus fundos e coleções, disponibiliza recursos adicionais sobre fontes relacionadas às mulheres, nem sempre exclusivamente de mulheres. Assim, encontramos itens documentais e séries, em detrimento muitas vezes de arquivos e coleções e temas de pesquisa onde é possível localizar a participação de mulheres, nem sempre visibilizadas. Foi realizado um

⁵⁵ Disponível em:

<<https://www.cultura.gob.es/cultura/archivos/difusion/mujeres-archivos/aaee-en-femenino.html>>. Acesso em: 10 abr. 2025.

⁵⁶ Disponível em:

<<https://www.cultura.gob.es/cultura/archivos/difusion/mujeres-archivos/mujeres-investigadoras.html>>. Acesso em: 10 abr. 2025.

mapeamento exploratório, ainda que não exaustivo, de iniciativas voltadas à documentação sobre mulheres, o qual se encontra disponível no Apêndice A desta tese.

3. DOCUMENTOS FOTOGRÁFICOS EM ARQUIVOS

Nesta seção, vamos tratar da fotografia no Brasil, no entanto, para entendermos o processo, precisamos compreender como se deu o surgimento, a trajetória da fotografia e seus impactos.

Veremos aqui uma breve, porém essencial, historicidade das origens e dos marcos fundamentais da história da fotografia em âmbito mundial, considerando que boa parte da bibliografia é sempre voltada à esfera ocidental.

Por fim, trataremos da fotografia nos arquivos, considerando suas especificidades quanto ao suporte. Aprofundamos na fotografia como documento, explorando seus princípios e as práticas do tratamento documental aplicadas ao documento fotográfico arquivístico.

3.1. Breve história da fotografia

Para compreender a trajetória da fotografia no Brasil, é essencial um breve olhar sobre sua história inaugural. Foi no século XIX, na França de 1839,⁵⁷ que a fotografia surgiu, impulsionada pela invenção do daguerreótipo, considerado o marco inicial dos processos fotográficos.

Um processo fotográfico consiste em um conjunto de etapas químicas e fotoquímicas que conduzem à produção de uma fotografia, e sua invenção está historicamente ligada ao nome francês Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851).

No rol dos primeiros inventores da fotografia, também de nacionalidade francesa, temos Niépce (Joseph Nicéphore Niépce) (1765-1833). Entre os anos de 1826 e 1827, empregou uma câmera em seu estágio inicial de desenvolvimento para gerar uma heliografia,⁵⁸ amplamente reconhecida como a primeira imagem fotográfica permanente.

⁵⁷ Sobre o tema, existem estudos que comprovam a realização de experimentos precursores ao ano de 1839, como os de Hercule Florence, com métodos de “impressão pela luz”, em 1833, em Campinas (SP). Um estudo minucioso pode ser pesquisado no livro: KOSSOY, Boris. **Hercule de Florence a descoberta isolada da fotografia no Brasil**. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2021.

⁵⁸ A heliografia era feita com uma placa de prata e coberta com derivado de petróleo fotossensível, podendo ficar cerca de 8 horas na exposição solar. O processo tem baixa velocidade de captação e pouca qualidade de imagem (Idem).

Os dois, Daguerre e Niépce,⁵⁹ se associaram em 1829 para colaborar nos experimentos de obtenção da imagem fotográfica; no entanto, Niépce morreu em 1833. Daguerre deu continuidade aos estudos e, em 1839, ocorreu o anúncio oficial do desenvolvimento do daguerreótipo pelo governo francês (Boadas; Casellas; Suquet, 2001, p. 18-19, tradução nossa).

No mesmo ano de criação, 1839, o estado francês comprou de Daguerre a patente, tornando-a livre para utilização. A daguerreotipia, então, espalhou-se rapidamente pela Europa, América e posteriormente pelo resto do mundo. Uma razão para tanto êxito residia na capacidade do daguerreótipo de reproduzir com detalhes minuciosos todos os pormenores da cena real, que nenhum pintor havia conseguido. Como destaca Pavão (1997, p. 27), “para o cidadão do século XIX, o daguerreótipo era um milagre da ciência [...]. Além disso, era um objeto único e íntimo potencializado pelo estojo”.

No mesmo período, outros inventores, como o inglês William Henry Fox Talbot, também reivindicaram a criação da fotografia. Sua invenção, o calótipo, iniciada em 1835, não alcançou a mesma popularidade do daguerreótipo. Por volta de 1848, surgiram os primeiros negativos em albumina, seguidos, em 1851, pelo processo de colódio em vidro para a produção de negativos. O daguerreótipo, mais caro e lento, acabou tornando-se obsoleto.

Durante cerca de 30 anos, a dupla colódio/albumina, ou seja, até 1880, foi o processo fotográfico predominante em todo o mundo. O seu uso decaiu lentamente a partir de 1895, embora o papel albuminado continuasse a ser fabricado até a década de 1930.

Ainda no século XIX, na década de 1880, as pequenas fábricas de negativos viram as suas vendas anuais crescerem mais do que podiam prever, o que gerou o aumento do número de centros produtores. O segredo dessa evolução reside na simplificação de processos, na publicidade, na redução de preços e na ampla distribuição de produtos, permitindo o acesso à fotografia por um público mais vasto e não especializado. Nessa atuação, a fotografia visava atingir o grande público, e a simplificação dos processos era inevitável. Por sua vez, a criação de um novo suporte para os negativos (Pavão, 1997, p. 40).

Sob essa ótica, constatamos que, nos primeiros tempos, todo o processo fotográfico era realizado pelo fotógrafo, em seu estúdio ou em casa, usando materiais simples como papel, vidro e sais de prata. Com a industrialização, a produção de fotografias passou

⁵⁹ Devido à ampla colaboração, é comum o crédito ao descobrimento da fotografia ser creditado a ambos.

gradualmente para a indústria de produção e de fotoacabamento; os fotógrafos passaram a usufruir de materiais mais elaborados, ficando apenas com as tarefas de expor, revelar e imprimir em diversos suportes e meios (Pavão, 1997, p. 25).

Paralelamente à produção de negativos e papéis fotográficos, abria-se o mercado das câmeras fotográficas para amadores. O desenvolvimento do suporte de plástico pela *Eastman Kodak Company* está associado ao crescimento do mercado amador, à produção de máquinas fotográficas de dimensões reduzidas e à indústria do cinema.

Deste modo, em 1888, a Eastman lançou uma câmera fotográfica chamada Kodak n.º 1. Esta câmera é muito simples de usar, com foco e exposição fixos, permitia a qualquer pessoa fotografar. “O fotógrafo amador não precisava, assim, de câmera escura, produtos químicos ou papel de impressão para conseguir fazer sua fotografia” (Pavão, 1997, p. 45).

Em 1893, a empresa Kodak lançou pela primeira vez um cartaz da *Kodak Girl*. A *Kodak Girl* foi criada como uma personagem publicitária que existiu até a metade dos anos 1920. A personagem foi criada por George Eastman, empresário estadunidense, fundador da Kodak, inventor da câmera fotográfica portátil e do filme em rolo, popularizando a fotografia.

Os fotógrafos amadores multiplicaram-se, e a venda de máquinas cresceu. A partir da simplificação das câmeras, o preço diminuiu (Pavão, 1997, p. 45).

Nessa linha de “democratização”, com o passar dos anos, os processos fotográficos evoluíram e as fotografias passaram a ter maior durabilidade e permanência. Por meio da foto, é possível conhecer imagens de lugares que nunca tinham sido visitados e detalhes que nunca tinham sido vistos. “A necessidade de comprovar a realidade e ampliar a experiência através da fotografia representa um consumismo estético pelo qual todos nós hoje em dia estamos obcecados” (Sontag, 1983, p. 23).

De tal modo, em 1889, foi lançada no mercado a primeira película com suporte de plástico, o nitrato de celulose. Cumpre notar que o vidro, utilizado até então, era um material volumoso, pesado, muito frágil e só podia ser usado em placas individuais, o que tornava a operação de fotografar bastante difícil. Uma tira de película flexível, enrolada em um pequeno rolo, podia produzir muitos negativos, era facilmente transportável e não pesava muito (Pavão, 1997, p. 43).

A partir do lançamento das películas, o processo alterou apenas o suporte. Os negativos com suporte de nitrato de celulose foram comercializados desde 1889 até o início da década de 1950. O processo de desenvolvimento do suporte continua até 1949, o

triacetato de celulose, denominado *safety* por não entrar em combustão tão facilmente quanto o nitrato. Embora mais estável que o nitrato, o triacetato de celulose é quimicamente instável. Apenas na década de 1950 surge o poliéster, o suporte plástico de melhor qualidade e maior estabilidade, muito superior a qualquer dos suportes então existentes. Foi introduzido na indústria fotográfica em 1955 (Pavão, 1997, p. 44-46).

Até este momento, os registros produzidos eram feitos a partir do negativo preto e branco. A colorização “ruborização”⁶⁰ era conseguida apenas nas ampliações fotográficas. Com o desenvolvimento da fotografia com os negativos coloridos, nas décadas de 1960 e 1970, começou o declínio da fotografia preto e branco.

A fotografia, em constante aprimoramento, passou por um momento importante na sua história durante as décadas de 1960 e 1970. Por um lado, a fotografia analógica passa a usufruir de negativos coloridos, e no âmbito digital, esse período é marcado pelo início da transição da fotografia analógica para a digital. O processo que dominou quase toda a segunda metade do século XX e se popularizou com a produção de imagens por meio de telefones celulares e smartphones.

3.2 História da fotografia no Brasil

A história da fotografia no Brasil é frequentemente associada à chegada do daguerreótipo ao Rio de Janeiro (1839). No entanto, em 1833, o francês Hercule de Florence⁶¹ já havia criado um método fotossensível com câmera obscura em Campinas (SP), configurando uma invenção brasileira anterior à de Daguerre e Niépce (1839).

As pesquisas de Boris Kossoy (2021) comprovam que Florence realizou experimentos pioneiros com “impressões de luz”, levando à descoberta independente da fotografia em Campinas (SP) a partir de 1833. Florence denominou o processo de *photographie*. Ao anunciar a descoberta de Daguerre, publicou uma declaração em *A Phenix*, em 1839, para comunicar a sua descoberta da fotografia. Na época, a notícia não teve apelo na pacata cidade de São Paulo (Kossoy, 2004, p. 392).

As primeiras demonstrações da daguerreotipia no Brasil e na América Latina ocorreram em 1840 pelo abade francês Louis Compté, que produziu alguns daguerreótipos e

⁶⁰ Fazer corar, nas fotografias, colorir.

⁶¹ Antoine Hercules Romuald Florence.

apresentou o invento a Dom Pedro II. Augustus Morand produziu as primeiras fotos da família real. O início da fotografia no Brasil está intimamente ligado ao imperador Dom Pedro II, que era um apaixonado pela fotografia e incentivou-a no país.

As primeiras atividades fotográficas na cidade de São Paulo datam do início dos anos de 1850 (Kossoy, 2004, p. 395).

Entre os pioneiros da fotografia no Brasil, citamos Victor Frond (1821-1881), Marc Ferrez (1843-1923), Augusto Malta (1864-1957), Militão Augusto de Azevedo (1837-1905) e José Christiano Júnior (1832-1902). Victor Frond (francês) lançou em 1861 o primeiro livro sobre fotografia lançado no Brasil e na América Latina, chamado *Brazil Pittoresco*.

Além do daguerreótipo, novas tecnologias, como o colódio úmido, chegaram ao Brasil por meio de imigrantes europeus. Sua difusão foi considerada devido à redução do tempo de exposição e diminuição de custos, tornando-se a técnica mais utilizada por fotógrafos no período. Assim, estúdios de retratistas se espalharam pelas principais cidades brasileiras.

Destaque para os retratistas, como o alemão Alberto Henschel, que abriu escritórios em São Paulo, Recife, Salvador e Rio de Janeiro, tornando-se o primeiro grande empresário da fotografia brasileira. Nesse período, também se destacam Marc Ferrez, que produziu imagens panorâmicas de paisagens brasileiras, e Militão Augusto de Azevedo, o primeiro a retratar sistematicamente a transformação urbana da cidade de São Paulo.

Em 1900, a *Revista da Semana* publicou as primeiras fotos na imprensa brasileira. Em 1911, Augusto Malta registra cenas do Carnaval do Rio de Janeiro, dando início ao fotojornalismo.⁶²

No final da década de 1930, fotógrafos europeus, principalmente de origem alemã, trouxeram para o Brasil a influência da Bauhaus.⁶³ Destacam-se os trabalhos de Hildegard Rosenthal, Hans Gunter Flieg, Fredi Kleeman e Alice Brill.

Anos mais tarde, na década de 1940, ocorreu o ápice do fotoclubismo, movimento que reunia pessoas interessadas na prática da fotografia como uma forma de expressão artística. Os primeiros fotoclubes surgiram no início do século XX, mas somente a partir dos

⁶² Fotojornalismo: segmento da fotografia de imprensa dedicado à documentação de cunho jornalístico. (FOTOJORNALISMO, Vasquez, 2017).

⁶³ Bauhaus escola de arte alemã, fundada em 1919 pelo arquiteto Walter Gropius. Foi uma das primeiras escolas de design do mundo. A escola tinha como proposta conceitual a conjugação de criatividade artística, habilidade artesanal e conhecimento científico aplicado aos métodos modernos de produção em massa de produtos e estruturas. Propunha ainda uma arte funcional e não meramente decorativa voltada à sociedade industrial (Kossoy, 2004, p. 445).

anos 1930 passaram a ser decisivos na formação e no aperfeiçoamento técnico dos fotógrafos brasileiros. Os principais fotoclubes eram o Photo Club Brasileiro, fundado no Rio de Janeiro em 1923, e o Foto Cine Clube Bandeirante, criado em São Paulo em 1939. Os principais fotógrafos expoentes do fotoclubismo, e alguns deles representantes do movimento moderno na fotografia, eram Thomaz Farkas, José Oiticica Filho, Hermínia de Mello Nogueira Borges, Geraldo de Barros e Madalena Schwartz.

Na mesma década, o fotojornalismo cresceu no país com os jornais *Última Hora* e as revistas *O Cruzeiro* e *Manchete*. Quanto aos jornais, o *Última Hora* parece ter sido o primeiro a dar destaque à fotografia, recrutando profissionais como Orlando Brito, Walter Firmo e Pedro Martinelli. Além dos profissionais contratados, os órgãos de imprensa se valiam de colaboradores, como Pierre Verger e Marcel Gautherot, assíduos em suas páginas.

Os anos 1950 também marcaram o anúncio de um mercado editorial ligado à fotografia, seguido pela criação de revistas especializadas. Entre as mais importantes estão a *Iris*, fundada em 1947, e a *Novidades Fotoptica*, posteriormente chamada *Fotoptica*, criada em 1973 por Thomas Farkas.

Durante o século XIX e ao longo do século XX, a presença de fotógrafos de diferentes nacionalidades se fez presente na história da fotografia no país e foi decisiva para o desenvolvimento da expressão no Brasil (Kossoy, 2004, p. 449).

Ao lado da expansão de um mercado para o profissional da fotografia, nos anos 1950 e 1960, observa-se a entrada cada vez mais evidente dos trabalhos fotográficos em museus e galerias de arte. Entre os anos de 1948 e 1950, o Museu de Arte de São Paulo (MASP) realizou as primeiras exposições de fotografia, com as fotografias de Thomas Farkas (1948) e de Geraldo de Barros (1950).

As décadas de 1960 e 1970, por sua vez, apresentaram uma produção crescente que continuou a oscilar entre trabalhos de cunho mais documental e outros de caráter experimental. A trilha etnográfica, acentuada por Gautherot, Verger e H. Shultz é seguida por Maureen Bisilliat e Claudia Andujar, em 1960 e 1970, e posteriormente por Milton Guran, Marcos Santilli, Rosa Gauditano e Sebastião Salgado.

Na década de 1970, destaque para o jornalismo independente das agências, como a *Focontexto*, *F4*, *Ágil*, *Fotograma* e *ZNZ*, registrado por fotógrafos como Juca e Delfim Martins, Nair Benedicto, Ricardo Chaves, Emidio Luisi, Milton Guran, entre outros, que se destacaram

na fotografia autoral. Pedro Martinelli e Cristiano Mascaro destacam-se na fotografia autoral, mesmo atuando para as publicações tradicionais.

Em 1976, Boris Kossoy apresentou as experiências das pesquisas realizadas sobre Hércules Florence no *III Simpósio Internacional de Fotografia da Photographic Historical Society of Rochester* (EUA), confirmando seu pioneirismo.

Na década de 1980, destacou-se para o reconhecimento da fotografia brasileira no exterior, por meio da participação em exposições internacionais e da publicação dos trabalhos de fotógrafos brasileiros em revistas estrangeiras.

Segundo Costa, a história da fotografia brasileira começou a abordar a participação das mulheres somente após a Segunda Guerra Mundial, quando se notou um aumento significativo da presença feminina em relação às décadas anteriores. “Mesmo assim, se ignora, quase sempre, que as questões de gênero tensionaram necessariamente as diferentes práticas no âmbito da fotografia e determinaram os lugares sociais que as fotógrafas tiveram condições de ocupar” (Costa, 2018, p. 116). Esse aumento deve-se principalmente à chegada de mulheres imigrantes ao Brasil a partir da década de 1930, que passaram a dedicar-se profissionalmente à fotografia.

Todavia, como veremos na próxima seção, a presença de mulheres é marcada desde o surgimento da fotografia, tanto no Brasil quanto no mundo. No Brasil, a presença de mulheres na fotografia é registrada desde o século XIX.

3.3. A fotografia nos arquivos

Gisele Freund escreve sobre o poder “atrativo” que a fotografia proporciona: “No século XV, graças a Gutenberg, os livros se multiplicaram, embora a leitura seja limitada às pessoas instruídas. Hoje, mesmo pessoas instruídas confessam que leem menos porque se sentem mais atraídas pelas imagens” (Freund, 1983, p. 185, tradução nossa).⁶⁴ Essa força de atração mencionada pela autora acrescenta uma camada de complexidade à organização de documentos fotográficos, frequentemente exigindo um tratamento singular para as fotografias.

⁶⁴ Original: En el siglo XV, gracias a Gutenberg, se multiplicaron los libros, aunque la lectura siguiera limitada a la gente instruida. Hoy, hasta la gente instruida confiesa que lee menos porque se siente cada vez más solicitada por la imagen.

Tomando a historicidade das fotografias nos arquivos, Heredia Herrera (2016, p. 3)⁶⁵ aponta que não é por acaso que a França seja o país que mais precocemente se dedicou à fotografia e que impulsiona os debates arquivísticos sobre o tema, considerando que foi o berço do nascimento da fotografia. “Desde 1859, quando ganhou uma sala no Palácio da Indústria, a inserção de fotografias, em forma de coleções, se tornou habitual nas instituições públicas”.

Bellotto (2014) estabelece que o atributo essencial que confere a um documento o status de arquivo reside em sua finalidade de criação, transcendendo a materialidade do seu suporte. Consequentemente, entendemos que documentos que tenham como linguagem a imagem possuem o potencial intrínseco de integrar acervos arquivísticos autênticos, desde que originados de atividades com objetivos definidos. Essa distinção fundamental possui implicações significativas para as práticas de arquivamento e para o reconhecimento do valor probatório e informacional da fotografia.

Compreendemos que a fotografia também pode ser considerada um documento, com base na definição de Heredia Herrera.

Documento em um sentido bem amplo e genérico é todo o registro de informação, independentemente de seu suporte físico. Abarca tudo que pode transmitir o conhecimento humano: livros, revistas, fotografias, filmes, microfilmes, microfichas, folhas, transparências, desenhos, mapas, informes, normas técnicas, patentes, fitas gravadas, discos, partituras, cartões perfurados, manuscritos, selos, medalhas, quadros, modelos, fac-símiles e, de maneira geral, tudo que tenha um caráter representativo nas três dimensões e esteja submetido à intervenção de uma inteligência ordenadora (Heredia Herrera, 1991, p. 122, tradução nossa).⁶⁶

Sobre o tratamento documental dado às fotografias, não deve ser diferente de outros documentos no contexto arquivístico, e esse se dá pelo inter-relacionamento e pelo contexto de produção. Segundo Sousa (2014, p. 7), “um dos limites para a caracterização do

⁶⁵ Trabalho apresentado na *II Jornadas archivísticas. La fotografía como fuente de información*, ocorrida em Palos de la Frontera, em outubro de 1993; originalmente publicado em Heredia Herrera (1995). Tradução: André Ancona Lopez, Telma de Carvalho Madio e Darcilene Rezende.

⁶⁶ Original: Documento en un sentido muy amplio y genérico es todo registro de información independiente de su soporte físico. Abarca todo lo que puede transmitir el conocimiento humano: «libros, revistas, fotografías, films, microfilmes, microfichas, láminas, transparencias, diseños, mapas, informes, normas técnicas, patentes, cintas grabadas, discos, partituras, fichas perforadas, manuscritas, sellos, medallas, cuadros, modelos, facsímiles y de manera general todo lo que tenga carácter representativo en las tres dimensiones y esté sometido a la intervención de una inteligencia ordenadora (Heredia Herrera, 1991, p. 122).

documento de arquivo é a sua intencionalidade. Ele é criado intencionalmente para registrar, cumprir, provar ou determinar algo”.

As fotografias, como documentos de arquivo, são tratadas a partir das perspectivas informacionais de produção e probatórias, diferentemente das coleções fotográficas, que são organizadas seguindo o conteúdo das imagens, quase sempre temáticas, encontradas em bibliotecas, museus, centros de memória, entre outros.

Partindo das particularidades das instituições que armazenam e difundem fotografias, ao contrário de outras instituições culturais, no arquivo, o documento fotográfico produzido, acumulado e/ou recebido por uma instituição pública ou privada, pessoa ou família, no desempenho de suas funções e/ou atividades, mantém relação orgânica com os demais documentos do arquivo, podendo ser utilizado como documento probatório, e seu processo de gestão segue a metodologia arquivística (Arquivo Nacional, 2005, p. 27).

O tratamento técnico dos documentos fotográficos arquivísticos deve considerar suas particularidades no contexto de produção e vínculo, pois faz parte de uma metodologia arquivística diferenciada da gestão das coleções, que são encontradas em outras instituições de custódia e que consideram o item documental como documento único e individualizado.

No entanto, ao nos depararmos com o conjunto documental produzido por fotógrafos e fotógrafas, há duas especificidades sendo tratadas. A primeira refere-se ao arquivo pessoal, abordado na seção anterior, e a segunda ao documento fotográfico. No caso dos fotógrafos e fotógrafas, muito do acervo remanescente do produtor ou da produtora diz respeito à sua produção fotográfica e, mesmo assim, nem sempre é preservado em sua totalidade. Deste modo, os documentos fotográficos são frequentemente preservados, enquanto os documentos de gêneros, como os textuais e bibliográficos, tendem a não ser conservados.

Entretanto, sobre a terminologia, não devemos confundir documento fotográfico com arquivo fotográfico. Antonia Heredia questiona no seu texto: “A fotografia e os arquivos” o uso do termo “arquivo fotográfico”, ou seja, “arquivo fotográfico é uma denominação que se opõe à terminologia arquivística, pois desta forma a palavra ‘arquivo’ é utilizada, simplesmente no sentido de depósito de documentos, neste caso, as fotografias”.

Assim, a fotografia que encontramos nos depósitos documentais, seja em arquivos ou em outros centros, formam coleções - procedentes da atividade de um

fotógrafo, ou do interesse de um colecionador particular - ou são parte de séries arquivísticas, ligadas a um trâmite obrigatório (Heredia Herrera, 2016).

Assim, o que será preservado pelas instituições de salvaguarda, em muitos desses casos, é o documento fotográfico. Embora os demais documentos que compõem o conjunto documental não tenham sido preservados. No entanto, eles não se constituem como uma coleção, pois não são reunidos intencionalmente. Conforme o DIBRATE (2005, p. 52), coleção é o “conjunto de documentos com características comuns, reunidos intencionalmente”. Deste modo, podemos considerar parte do arquivo de um fotógrafo, no caso só a produção fotográfica, como arquivo? Entendemos que sim, considerando que não se trata de uma coleção, pois não foi selecionado por critérios temáticos e constitui uma produção fotográfica, atividade da pessoa produtora do acervo.

Refletindo que as atividades do produtor recaem sobre o produto fotográfico, por meio de um conjunto de negativos, diapositivos e ampliações. Muitos deles, pré-selecionados pelo produtor, permitem considerar o conjunto documental preservado como o arquivo do fotógrafo ou da fotógrafa, ao qual realizamos o tratamento arquivístico. Pois é, a única forma de garantir que a integridade daquele acervo seja respeitada e que ele não seja tratado de forma individualizada, fora de contexto com o meio de produção gerado, é por meio do entendimento do seu produtor.

Para a conceituação de arquivo e de coleção, citamos Oliveira (2010, p. 37-38):

A resposta se encontra na aplicação do primeiro princípio básico da Arquivologia, o princípio da proveniência, e na identificação de duas características intrínsecas aos arquivos: a organicidade e a naturalidade.

a) Quem é o produtor do arquivo? O conceito de "produtor" com o qual estamos trabalhando é o daquele que é responsável pela criação e acumulação dos documentos ao longo de sua vida, no cumprimento de suas atividades e funções sociais.

b) Existe relação orgânica entre os documentos? E, se existe, a mesma é perceptível?

Se não for possível identificar o produtor do arquivo e tampouco as conexões naturais entre os documentos, estamos diante de uma coleção. Um conjunto de documentos que foi reunido sobre um tema, uma pessoa, uma família etc, em decorrência de um processo artificial de coleta efetuado por um colecionador.

A distinção entre arquivo e coleção fundamenta-se na aplicação do princípio da proveniência e na identificação das características arquivísticas de organicidade e naturalidade. Na ausência desses elementos, o acervo possivelmente trata-se de uma

coleção, formada artificialmente a partir da reunião de documentos por um colecionador em torno de um tema, assunto ou indivíduo.

Com base nesses critérios, é possível distinguir arquivos de coleções, o que é fundamental para a análise da constituição dos acervos documentais. Dito isso, sabemos que o percurso do documento fotográfico até sua institucionalização e pós-institucionalização ainda apresenta particularidades, especialmente quando comparado a outros gêneros documentais mais consolidados e amplamente debatidos ao longo do tempo.

Se contrastarmos a forma de produção, organização e a institucionalização de documentos fotográficos, verificam-se diferenças, por exemplo, em relação ao mesmo processo aplicado aos documentos textuais. Isso ocorre porque, muitas vezes, as fotografias, de forma equivocada, não são entendidas como pertencentes à categoria de documento criado para representar ações com valor jurídico ou legal; assim, não são classificadas como natureza oficial.

A realidade brasileira revela um cenário onde, em grande parte, os documentos fotográficos carecem de uma integração efetiva aos princípios da arquivística. Sua identificação e importância tendem a se configurar em torno da figura do fotógrafo, das especificidades técnicas, da temática imagética e da cronologia dos eventos registrados. É fundamental considerar que a presença de documentos fotográficos nos arquivos é menor em comparação à dos documentos textuais.

Enquanto os primeiros arquivos remontam à antiguidade, fotografias e filmes são registros mais recentes, presentes a partir da segunda metade do século XIX. No entanto, essas formas de registro visual modificaram profundamente a própria forma de se produzir e acumular arquivos no mundo contemporâneo (Lacerda, 2017, p. 4).

Historicamente, há um tratamento diferenciado para as imagens e documentos fotográficos, no âmbito arquivístico.

A entrada tardia da fotografia no universo das administrações públicas, como forma de registro de funções e atividades, fez com que fossem: a) produzidas sem configurações jurídicas ou administrativamente definidas; (b) utilizadas autonomamente e menos controladas do que os documentos tradicionais; c) acumulada à parte dos demais documentos, tanto em termos físicos como lógicos. Além disso, as imagens fotográficas, ao contrário de muitos documentos textuais, geralmente não apresentam dados explícitos sobre seu contexto de produção. [...] Tradicionalmente, a descrição das coleções fotográficas concentrou-se na identificação da cena retratada e seus detalhes (como pessoa, meio ambiente, vestuário, etc.), acompanhados de uma contextualização mínima (dados como

lugar retratado, data, fotógrafo, etc.). O contexto institucional e/ou pessoal da produção documental, bem como o contexto da guarda e o contexto técnico em que a organização teve lugar e a disponibilização para o público, muitas vezes não são percebidos como informações importantes para a recuperação dos documentos e informações que eles contêm (Rezende; Lopez, 2014, p. 3, tradução nossa).⁶⁷

Em consonância com a linha de raciocínio delineada, a conduta que merece atenção é a necessidade de tratamento arquivístico do documento fotográfico, para além da consideração de sua incorporação tardia aos acervos. O tratamento arquivístico dedicado a esses registros visuais possui, entre suas funções, o resgate do intrínseco contexto de produção. O tratamento arquivístico dado ao documento fotográfico busca, entre outras funções, resgatar o contexto de produção, sendo imprescindível no processo de comunicação da informação para acesso a pesquisadores e demais interessados.

Imagens como documentos de arquivo são aquelas que, além de veicular conteúdos os mais diversos, são antes e, sobretudo, produto das ações e transações de ordem burocrática e/ou sociocultural responsável pela sua produção. Relacioná-las ao seu universo “gerador” deveria ser atribuição do tratamento arquivístico, a partir de uma abordagem menos naturalizada com relação a esses registros. Mas não é o que ocorre. Os materiais visuais [...]

São tradicionalmente vistos como autorreferentes, imagens de “alguma coisa” sem conexão clara com o restante do arquivo e com a entidade produtora responsável pela existência do conjunto. A hegemonia do valor factual das imagens determina o tratamento a elas aplicado, e, a despeito do tipo de acervo que se tenha em mãos, os esforços para a identificação e a descrição dos materiais são sempre direcionados a fatos, pessoas, lugares e épocas retratadas (Lacerda, 2012, p. 285).

Apesar de o contexto arquivístico não tratar apenas do local de guarda, como ressalta Lacerda (2012, p. 288), a proveniência deve ser entendida dentro do seu significado de produção arquivística, ou seja, nas funções, relações e sentido de existência de um documento no conjunto, em um arquivo. Necessitamos evitar a simplificação que reduz à

⁶⁷ Original: La entrada tardía de la fotografía en el universo de las administraciones públicas, como forma de registro de funciones y actividades, provocó que fueran: a) producidas sin configuraciones definidas jurídica o administrativamente; b) utilizadas de manera autónoma y menos controlada que los documentos tradicionales; c) acumuladas a parte de los demás documentos, tanto en términos físicos como lógicos. Además, las imágenes fotográficas, al contrario de muchos documentos textuales, normalmente no presentan datos explícitos referentes a su contexto de producción (...).

Tradicionalmente, la descripción de acervos fotográficos se ha concentrado en la identificación de la escena retratada y sus detalles (tales como personas, ambiente, vestimentas, etc.), acompañada de una contextualización mínima (datos tales como lugar retratado, fecha, fotógrafo, etc.). El contexto institucional y/o personal de la producción documental, así como el contexto de guarda y el contexto técnico en el cual ocurrió la organización y disponibilización para el público, frecuentemente no son percibidos como informaciones importantes para la recuperación de los documentos e informaciones que los mismos contienen (Rezende; Lopez, 2014, p. 3).

ideia de que a imagem pertence a um determinado arquivo, evitando a noção de simples pertencimento do documento.

Pressupõe-se que, a partir do contexto de produção e de sua trajetória de uso, a imagem documenta uma ação, um fato, fazendo parte de um conjunto coeso de documentos, sejam eles fotográficos ou de outra natureza, emanados da mesma fonte geradora, constituindo-se como um documento de arquivo. Sendo assim, o processo de comunicar a mensagem do seu produtor constitui-se como produto do desdobramento de uma função (Lacerda, 2012, p. 295).

O arquivamento dos documentos fotográficos para fins de pesquisa requer bons procedimentos de preservação, mas também de organização e difusão, garantindo a integridade das informações. No entanto, muitas vezes os caminhos pelos quais passam os documentos fotográficos impedem que se possam averiguar informações sobre sua produção e, quando mais grave, sobre seus produtores (Lopez; Madio, 2014, p. 41, tradução nossa).

Lopez e Madio (2014, p. 44, tradução nossa) constataram que grande parte das instituições que preservam documentos fotográficos no Brasil se preocupa com a descrição individual do conteúdo, assim como recuperação das técnicas de produção, associadas ao suporte, em detrimento do estudo e compreensão de sua produção, e que deveria levar em conta a formação de conjunto fotográfico, não apenas fotografias isoladas, seus produtores administrativos, além dos fotógrafos, e as funções que geram a prova. O histórico dos documentos deveria percorrer a trajetória do documento, desde sua produção até sua chegada ao arquivo permanente.

Do mesmo modo, observa-se que, muitas vezes, no país há pouca articulação entre as instituições de salvaguarda dos acervos fotográficos, com o objetivo de estabelecer práticas comuns, assim como políticas de gestão complementares (Lopez; Madio, 2014, p. 44).

O processo de organização dos arquivos envolve etapas de identificação, organização e descrição dos documentos. O processo descritivo é subsidiado pelas ações de identificação e organização para difusão, de modo que, ao inserir o documento na estrutura do arquivo/fundo⁶⁸ ao qual aquele documento pertence, garante alguns fundamentos básicos

⁶⁸ Fundo: "conjunto de documentos da mesma proveniência" (Arquivo Nacional, 2005, p. 97).

Arquivo: "conjunto de documentos produzidos e acumulados por uma entidade coletiva, pública ou privada, pessoa ou família, no desempenho de suas atividades, independentemente da natureza do suporte" (Arquivo Nacional, 2005, p. 27).

do tratamento arquivístico. De modo que, segundo Bellotto (2012, p. 179), o tratamento arquivístico torna a documentação organizada e lógica, mas a descrição é a única maneira de possibilitar que as informações contidas nas séries⁶⁹ e itens documentais, documentos propriamente ditos, cheguem até os pesquisadores.

Dito isso, os arquivos pessoais devem receber tratamento arquivístico, assim como os documentos fotográficos. Tanto os documentos pessoais quanto os fotográficos, nos arquivos, sofrem com a dispersão antes de chegarem às instituições de custódia. Por isso, é importante que, uma vez institucionalizados, o processamento técnico desses arquivos seja efetuado, garantindo a identificação, organização e descrição para a difusão.

O processo de organização dos arquivos e coleções visa oferecer um atendimento mais eficiente à pesquisa e difusão, incluindo a inserção na base de dados. De acordo com o fotógrafo e historiador Boris Kossoy (2001, p. 90), “os esforços de padronização de informações entre instituições locais, nacionais e mesmo internacionais devem ser prestigiados, pelos benefícios evidentes para a pesquisa histórica e o intercâmbio cultural”.

Os meios de produção e circulação das fotografias, em muitos casos, não são fáceis de resgatar. Comumente, as fotografias foram e são separadas de sua constituição original, composta por projetos, álbuns e missões fotográficas às quais pertenciam, e assim perdem seu contexto de produção, acabando descontextualizadas nas instituições de custódia de acervos, como bibliotecas, arquivos e museus (Burke, 2004, p. 27).

Dessa forma, assegurar o contexto de produção documental, assim como sua relação com os demais documentos arquivísticos, sejam eles fotográficos ou textuais, é necessário.

O tratamento arquivístico deve assegurar o valor probatório das imagens, ou seja, o contexto de produção não deve ser reduzido, e a fotografia não pode ser vista apenas como um registro visual. A “identificação do documento fotográfico, em um fluxo documental arquivístico, ampliará e favorecerá a compreensão maior dos significados, tanto visuais quanto os implícitos na elaboração e efetivação enquanto documento de um arquivo” (Madio, 2012, p. 62).

Ainda na abordagem das imagens como documentos arquivísticos, é importante problematizar a questão referente à “priorização da identificação de conteúdo imagético e

⁶⁹ Série: “subdivisão do quadro de arranjo que corresponde a uma sequência de documentos relativos a uma mesma função, atividade, tipo documental ou assunto” (Arquivo Nacional, 2005, p. 153).

não de sua produção” (Madio, 2012, p. 55). Assim, nos arquivos, as fotografias não podem ser vistas como peças isoladas, com descrições realizadas de forma individual.

Com o aumento do processo de informatização, principalmente para a difusão de documentos, que geralmente visa apenas o acesso, ocorre que nem sempre a disponibilização da informação garante que o tratamento arquivístico seja realizado no documento fotográfico. A inserção dos “conteúdos” de cada imagem em vastos bancos de dados, alimentados por uma ilusão de classificação detalhada, é suficiente para atender às possíveis buscas, mas não corresponde ao tratamento arquivístico.

A necessidade de informatização dos acervos fotográficos para disponibilização ao público em geral está contribuindo, em muito, para que a normatização arquivística desses acervos não seja observada e que prevaleça.

[...]. Constatase que a maior parte das instituições que trabalham com esses acervos, preocupa-se com a descrição imagética individual e a recuperação das técnicas em detrimento do estudo e compreensão da produção serial daquelas imagens, ou seja, de como se deu a formação desse conjunto de documentos, principalmente, de como foi sua, transferência e/ou recebimento para guarda permanente (Lopez, 1996, *apud* Madio, 2012, p. 58).

No tratamento do documento arquivístico, devemos realizar a organização do arquivo considerando o contexto de produção e a atividade que gerou o documento. Do contrário, se o elemento de organização for a imagem, por si só, se a referência for à informação exibida, tratada individualmente, não podemos nos referir a este documento como arquivístico, ou seja, tratar a documentação apenas por critérios temáticos, ou por assuntos, sem considerar sua produção.

Por isso, o arquivo difere de bases de dados e/ou bancos de imagens, pois não se constitui apenas como um repositório de informações. De modo que não podemos entender, por exemplo, como “arquivos” as plataformas e ambientes direcionados ao armazenamento de imagens, como as nuvens⁷⁰ e as bases de dados⁷¹ (Lopez, 2011, p. 4, tradução nossa).

Para garantir o acesso aos documentos, é inevitável que a organização do arquivo seja realizada previamente, assim como a utilização de ferramentas padronizadas de descrição, facilitando a busca por informação.

⁷⁰ Nuvem: *cloud computing* ou “computação na nuvem” é uma tecnologia que permite aos usuários acessarem e usarem dados compartilhados e serviços de computação através da internet ou de uma rede privada virtual, usando uma gama de recursos, sem necessitar de infraestrutura de apoio dentro de seus próprios ambientes ou redes (Flores, 2013).

⁷¹ Base de dados: “conjunto de dados estruturados, com as respectivas regras de acesso, formatação e validação, e gerenciados por um Sistema Gerenciador de Banco de Dados – SGBD” (CONARQ, 2016, p. 11).

4. MULHERES NA FOTOGRAFIA, MULHERES FOTÓGRAFAS E A QUESTÃO DE GÊNERO

Nesta seção, abordaremos o papel das mulheres no campo profissional da fotografia. Para isso, vamos introduzir questões importantes sobre gênero e o feminismo no Brasil, a fim de compreender a inserção, ou não, num primeiro momento, das mulheres na fotografia, principalmente.

Ao ajustarmos o foco para a questão de gênero, um contexto mais complexo e multifacetado emerge. A câmera, longe de ser um instrumento neutro, é tanto uma ferramenta de representação quanto um reflexo das normas e desigualdades de gênero que permeiam a sociedade.

Desta forma, esta seção propõe uma análise intrínseca da relação entre a fotografia e o gênero. Investigaremos como as construções sociais de masculinidade e feminilidade influenciaram a prática fotográfica, desde o acesso desigual de homens e mulheres à profissão e ao equipamento. Exploraremos as maneiras pelas quais a fotografia reforçou ou desafiou as normas estabelecidas, como o olhar masculino dominante, historicamente moldou a representação das mulheres, e como as próprias fotógrafas buscaram subverter esse olhar, oferecendo perspectivas alternativas e vozes silenciadas.

4.1. O conceito de gênero e o feminismo no Brasil

Antes de abordarmos a questão das mulheres como fotógrafas, podemos fazer uma breve análise sobre o feminismo e a questão de gênero para tratar especificamente da questão de gênero nos arquivos e na fotografia.

Sobre a terminologia, o conceito de feminismo segundo Garcia (2015, p. 13): “feminismo foi primeiro empregado nos Estados Unidos por volta de 1911, quando escritores, homens e mulheres, começaram a usá-lo no lugar das expressões utilizadas no século XIX”.⁷² Ainda, segundo a mesma autora, o feminismo pode ser definido como:

A tomada de consciência das mulheres como coletivo humano, da pressão, dominação e exploração de que foram e são objeto por parte do coletivo de homens no seio do patriarcado sob suas diferentes fases históricas que as move em busca de liberdade de seu sexo e de todas as transformações da sociedade que

⁷² As expressões comuns no séc. XIX eram “movimento de mulheres”, “problemas de mulheres” (Garcia, 2015, p. 13).

sejam necessárias para este fim. Partindo desse princípio, o feminismo se articula como filosofia política e, ao mesmo tempo, como movimento social (Garcia, 2015, p. 13).

Além do conceito de gênero. A teoria feminista desenvolveu conceitos que ajudam a compreender os mecanismos de exclusão, assim como suas causas e possíveis soluções. Os conceitos são: androcentrismo, que considera o homem como parâmetro de todas as coisas. Dessa forma, o mundo se define no masculino e ao homem atribui-se a representação da humanidade. O patriarcado, que hoje é compreendido como o predomínio dos homens sobre as mulheres em todas as esferas, dos maridos sobre as esposas, do pai sobre a mãe e da linhagem paterna sobre a materna. Considera-se, assim, uma forma de organização política, econômica, religiosa e social que consiste na autoridade do homem sobre a mulher. O sexismo consiste em uma ideologia que defende a subordinação das mulheres aos homens; nela, o patriarcado perpetua a situação de inferioridade, subordinação e exploração do sexo feminino. E, por fim, o gênero - este conceito foi construído pelas ciências sociais para analisar a construção sócio-histórica das identidades masculinas e femininas (Garcia, 2015, p. 15-19).

Uma questão importante para distinguirmos em termos de conceito é a de que o termo gênero difere de sexo. O termo sexo refere-se à biologia, incluindo as diferenças físicas entre os corpos. Quando nos referimos ao gênero, tratamos das normas e condutas estabelecidas para homens e mulheres, de acordo com o sexo. Ao tratarmos o conceito de gênero, entendemos que feminino e masculino não são fatos naturais ou biológicos, mas sim construções culturais. O gênero determina as normas e comportamentos exigidos às mulheres (Garcia, 2015, p. 19).

A socióloga Ann Oakley também explica essa diferenciação entre sexo e gênero: "Sexo" é um termo biológico; "gênero" é um termo psicológico e cultural (Oakley, 2005, p. 11).⁷³ Desse modo, para a autora Oakley (2005), sexo é um termo que faz referência às diferenças biológicas entre machos e fêmeas, e o termo gênero refere-se a aspectos culturais relacionados à classificação social masculina e feminina. No sexo, deve-se admitir sua invariância; no gênero, sua variabilidade.

⁷³ Original: "'Sex' is a biological term; 'gender' is a psychological and cultural one" (Oakley, 2005).

Dito isso, entendemos que, neste trabalho, utilizaremos o conceito de gênero, pois não tratamos de questões biológicas ou naturais, mas sim de construções culturais, sociais e até mesmo políticas.

Desde sempre, a voz feminina ecoou nas lutas. Contudo, nosso olhar se volta para o século XIX, conforme Breitling (1986, p. 164, *apud* Varikas, 1989, p. 19-20):

O século XIX assistiu à emergência da ação coletiva das mulheres e a formação das primeiras correntes feministas em grande número de países do mundo ocidental. Após longos séculos, pela primeira vez, as mulheres conheceram a possibilidade histórica de pensar sua condição, não mais como um destino biológico, mas também como uma *situação social* imposta pelo direito do mais forte, como uma injustiça. A mudança das percepções tradicionais que as mulheres tinham de si mesmas está ligada à modificação de sua situação objetiva na sociedade burguesa. (...) As possibilidades e as limitações de pensarem em si mesmas enquanto indivíduos e enquanto membros de um grupo oprimido. Isto vale para toda categoria de excluídos(as) obrigada a emprestar do pensamento dominante parte significativa das noções e das referências das quais serve para formular sua revolta contra a exclusão. Isto é sobretudo verdadeiro para as mulheres por constituírem a categoria a mais radicalmente desprovida - tanto pela estrutura social como pela estrutura mesma da linguagem - dos meios para expressar suas experiências em termos universais que transcendem a especificidade biológica do gênero feminino.⁷⁴

No Brasil, assim como em outras partes do mundo, a primeira onda⁷⁵ do feminismo teve como foco a luta das mulheres pelos direitos políticos, liderada por Bertha Lutz (1894-1976), fundadora da Federação pelo Progresso Feminino, que fez campanha pública pelo direito da mulher de votar (Pinto, 2010, p. 15).

No entanto, diferente dos Estados Unidos e da Inglaterra, no Brasil, a luta pelo voto não foi um movimento das massas, mas sim uma estratégia política de Getúlio Vargas, então presidente, em 1932.

O feminismo da chamada primeira onda, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos e Brasil, se enfraquece na década de 1930 e volta mais forte na década de 1960. Nesse ínterim, foi lançado *O segundo sexo*: de Beauvoir (1949), importante obra que questiona a supremacia do homem sobre a mulher (Pinto, 2010, p. 16).

Nas décadas de 1960 e 1970, o movimento feminista nos Estados Unidos e na Europa esteve estreitamente relacionado à efervescência política e cultural que essas regiões do

⁷⁴ BREITLING, Gisela. Speech, silence and the discourse of art. In: ECKER, Gisela (ed.). **Feminist Aesthetics**. Beacon Press. 1986.

⁷⁵ O feminismo, periodizado em ondas (uma ideia nem sempre unânime), teve sua primeira grande manifestação nas últimas décadas do século XIX, com a Inglaterra como palco inicial da organização pelo direito de votar.

mundo experimentaram na época, formando um caldo cultural propício ao surgimento de movimentos sociais. A expansão de movimentos feministas, movimentos culturais e políticos e acentuado processo de urbanização estimularam o surgimento de novos paradigmas sociais.

Na Europa e nos Estados Unidos, o cenário era de grande efervescência política, de revolução de costumes e de radical renovação cultural. O Brasil passava por uma ditadura militar, um período marcado pela repressão, no entanto, ao longo desse período, surgiu e se desenvolveu o movimento feminista (Pinto, 2003, p. 41-43).

Um aspecto fundamental da realidade brasileira que deve ser notado desde o princípio é a presença de movimentos de mulheres entre as classes médias e populares no Brasil. Esse é um fenômeno que precede a década de 1970 e que continuou a existir paralelamente ao desenvolvimento do feminismo (Pinto, 2003, p. 43).

Em 1975, a Organização das Nações Unidas (ONU) declarou o Ano Internacional da Mulher, incentivando ações ao longo da década para melhorar a condição de vida das mulheres. Para Teles (1999, p. 85), a partir de 1975, as ideias feministas começaram a ganhar apelo junto à opinião pública, e muito se deve à iniciativa da ONU, que propiciou um espaço de discussão em um país sob regime ditatorial.

Podemos destacar, neste período, a criação de jornais feministas na imprensa alternativa. São eles: *Brasil Mulher* (1975-1979), lançado em 1975, *Nós Mulheres* (1976-1978), primeira edição de 1976, e *Mulherio* (1981-1987), lançado em 1981.

A imprensa alternativa foi um grande espaço de rearticulação da esquerda brasileira, somado à reorganização do movimento operário, com as grandes greves ocorridas principalmente a partir de 1978 e nos anos 1980, além da organização de movimentos sociais e de organizações de mulheres. As páginas dessas publicações feministas constituem uma fonte importante e pouco explorada para compreendermos esse período e entendermos o papel das mulheres no restabelecimento do regime democrático (Chaves, 2020).⁷⁶

Nos anos 80, houve espaço para o surgimento e o desenvolvimento do que se poderia chamar de feminismo acadêmico, ancorado no Departamento de Pesquisa da

⁷⁶ Sobre os jornais da imprensa alternativa feminista e seu acervo, ver: CHAVES, Elisa. **CSBH disponibiliza jornais da imprensa alternativa feminista**. 2020. Disponível em: <<https://fpabramo.org.br/2020/03/30/acervo-csbh-disponibiliza-jornais-da-imprensa-alternativa-feminista/>>. Acesso em: 18 nov. 2024.

Fundação Carlos Chagas, em São Paulo, e em pesquisas de ciências humanas e educação realizadas nas grandes universidades do país, em algumas das quais surgiram Núcleos de Pesquisa em Estudos da Mulher (Pinto, 2003, p. 68).

Ainda na década de 1980, em 1984, durante uma vitória do feminismo brasileiro, foi criado o Conselho Nacional da Condição da Mulher (CNDM), cuja secretaria tinha status de ministério. O CNDM promoveu, junto a outros grupos, como o Centro Feminista de Estudos e Assessoria (CFEMEA) (Brasília), uma campanha nacional para a inclusão dos direitos das mulheres na nova carta constitucional. O empenho garantiu que a Constituição de 1988, pelo menos no papel, assegura direitos à mulher (Pinto, 2010, p. 17).

Na própria Constituição, de 1988, – chamada de Constituição Cidadã – considerada um marco legal na luta pela igualdade entre homens e mulheres, no artigo 5º:

Artigo 5º Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no país a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes:

I - homens e mulheres são iguais em direitos e obrigações, nos termos desta constituição (Brasil, 1988, art. 5º, grifo nosso).

Deste modo, a lei expressa a igualdade entre os gêneros.

O movimento feminista não é um movimento popular, nem no sentido de classe nem no sentido de alcance. A chegada às camadas populares ocorreu ao longo de sua história como uma escolha política estratégica, e não como decorrência natural de seu desenvolvimento.

O fato de uma parte significativa das feministas pertencer às camadas intelectuais lhes confere uma posição particular em relação a outros grupos que se organizam em movimentos, como, por exemplo, os sem-terra, os indígenas e os negros. A produção de conhecimento acadêmico sobre esses grupos não saiu, na grande maioria das vezes, de suas próprias fileiras, mas de intelectuais interessados no tema ou, em alguns casos, de simpatizantes. Dos três, o movimento negro é o que mais tem produzido seus próprios intelectuais-analistas. O movimento dos sem-terra e os indígenas têm mais dificuldades neste aspecto, até porque a preocupação desses movimentos é produzir um tipo distinto de intelectual, que se expressa politicamente. No caso do feminismo, passados 30 anos, há uma vasta produção de mulheres feministas sobre temáticas relacionadas à mulher, distribuída

em projetos de pesquisa na universidade, em dissertações e teses, em concursos de pesquisa e em revistas especializadas (Pinto, 2003, p. 86).

A produção acadêmica sobre a mulher no Brasil tem um texto fundador e definitivo: a tese de livre-docência defendida em 1967 por Heleieth Saffioti, *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*, orientada por Florestan Fernandes e publicada como livro em 1969, com prefácio de Antonio Candido de Mello e Souza (Pinto, 2003, p. 86).

Outro importante espaço de produção sobre a mulher são as associações nacionais de diversas áreas de conhecimento. Como núcleo de referências de estudos, temos o Pagu (Núcleo de Estudos de Gênero) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), criado em 1993. O Núcleo Pagu aproximou-se bastante dos chamados *Women's Studies*⁷⁷ dos Estados Unidos, realizou pesquisas, criou o primeiro curso de doutorado sobre gênero e família no Brasil e publicou uma revista acadêmica - Pagu, reconhecida nacionalmente.

Em 1992, foi criada a Rede Feminista do Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisas sobre a Mulher e Relações de Gênero (REDOR). A REDOR fortaleceu o estudo de gênero naquelas regiões. A Rede é constituída por Núcleos de Grupos de Estudos filiados às instituições de Ensino Superior e de Pesquisa de suas regiões (Pinto, 2003, p. 89).

No mesmo ano, foi criada no Rio de Janeiro a *Revista de Estudos Feministas*, a partir de 1999, que começou a ser editada na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Segundo o site institucional,⁷⁸ a revista publica textos originais sobre gênero, feminismo e sexualidades. Tem como objetivo divulgar a vasta produção de conhecimentos nesses campos de estudo e busca oferecer subsídios aos debates teóricos da área, bem como instrumentos analíticos que possam contribuir com as práticas dos movimentos sociais de mulheres, feministas, de gênero e sexualidades.

Em 2020, foi criada a Rede de Arquivos de Mulheres (RAM), que fomenta debates, eventos e produções ativas, promovendo a visibilidade das discussões sobre Arquivos e Mulheres. A rede surge “de uma demanda pela criação de estratégias para equilibrar e

⁷⁷ “História das mulheres” é um campo de estudo acadêmico com proposta de pesquisa sobre o feminismo. Os estudos de gênero tiveram início nas universidades do Brasil na década de 1980 e continuaram a se expandir ao longo da década de 1990.

⁷⁸ Revista de Estudos Feministas. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/about>>. Acesso em: 17 jul. 2024.

assegurar a presença de diferentes perfis nos acervos das instituições, como a diversidade étnico-racial, de gênero, sexualidade e de classe”.⁷⁹

O Grupo de Pesquisa Arquivos Privados e Pessoais, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), criou o projeto traMA (Mapa Colaborativo Mulheres nos Arquivos), cujo objetivo é identificar e disponibilizar conjuntos documentais de mulheres nos arquivos.

De acordo com Macêdo, Schütz e Martins (2025), “A traMA visa conscientizar a comunidade arquivística sobre a importância de ampliar e recolher acervos de mulheres”. Dessa forma, busca-se fomentar novas políticas de acervos voltadas para a ampliação da representatividade, de modo a assegurar que as contribuições das mulheres sejam preservadas.

Também há uma produção científica nacional sobre essa temática, incluindo: a Revista do Instituto de Estudos Brasileiros (RIEB), publicada em 2018, que conta com o dossiê *Mulheres, Arquivos e Memórias*;⁸⁰ em 2020, a Revista *Acervo*, do Arquivo Nacional, publicou *As várias faces dos feminismos: memória, história, acervos*;⁸¹ e, em 2022, foram publicados dossiês sobre o tema nas revistas *História e Cultura*, com o dossiê *História, Arquivos e mulheres: perspectivas interdisciplinares*,⁸² e na Revista *Manuscrita*, com o dossiê *Mulheres, arquivos e processos de criação*.⁸³

Ao longo desta seção, abordamos brevemente as questões de gênero e feminismo no Brasil. Vimos como as mulheres, em diferentes momentos, teceram uma rede de resistência e reivindicação por direitos, igualdade e autonomia. Compreendemos que o feminismo, ou melhor, “feminismos”, no Brasil, não é um movimento monolítico, mas sim um mosaico de

⁷⁹ Rede de Arquivos de Mulheres - RAM. Disponível em: <<https://redearquivosdemulh.wixsite.com/website-2>>. Acesso em: 3 mar. 2024.

⁸⁰ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; ELEUTERIO, Maria de Lourdes Eleutério. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros (RIEB). *Mulheres, Arquivos e Memórias*. n. 71. dez./2018. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/152625>>. Acesso em: 3 mar. 2024.

⁸¹ ENGEL, Magali Gouveia; GUERELLUS, Natália de Santana; SOIHET, Rachel. *As várias faces dos feminismos: memória, história, acervos*. **Revista Acervo do Arquivo Nacional**. v. 33, n. 2, mai./ago. 2022. Disponível em: <<https://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/issue/view/81>>. Acesso em: 3 mar. 2024.

⁸² CERCHIARO, Marina Mazze. *História, arquivos e mulheres: perspectivas multidisciplinares*. In: **História e Cultura**. São Paulo, v. 11, n. 1, 2022. Disponível em: <<https://ojs.franca.unesp.br/index.php/historiaecultura/issue/view/163>>. Acesso em: 3 mar. 2024.

⁸³ MOTA, Mabel; BORGES, Rosa; TROITIÑO, Sonia. *Mulheres, arquivos e processos de criação*. **Revista Manuscrita**, n. 47, 2022. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/manuscrita/issue/view/12546>>. Acesso em: 3 mar. 2024.

vozes e experiências, moldadas por questões de raça, classe, sexualidade e outras intersecções que enriquecem e complexificam suas demandas.

É nesse contexto de disputas, conquistas e questionamentos das estruturas de poder que a presença da mulher na fotografia emerge com força. Inicialmente relegadas a papéis secundários ou invisíveis no campo fotográfico, as mulheres gradualmente conquistaram espaço atrás das câmeras, utilizando-as não apenas como ferramentas de trabalho, mas também como instrumentos de expressão, de crítica e de construção de novas narrativas visuais, como veremos a seguir.

4.2. Mulheres na fotografia

A presença da mulher na fotografia é contemporânea ao seu surgimento, embora sua atuação tenha sido, por muito tempo, invisibilizada ou marginalizada nos registros históricos e nos circuitos legitimadores da arte e da técnica fotográfica. Esta seção propõe refletir sobre as formas de inserção, atuação e reconhecimento das mulheres na fotografia, considerando os contextos sociais, culturais e institucionais que influenciaram suas trajetórias e produções.

No século XIX, já se observa a participação significativa de mulheres na produção fotográfica, destacando-se não apenas como autoras de imagens, mas também como gestoras de estúdios fotográficos. Essas mulheres pioneiras desafiaram as limitações sociais e de gênero vigentes, inserindo-se em um campo profissional predominantemente masculino. A presença dessas fotógrafas contribuiu para a consolidação da fotografia enquanto prática artística e técnica, ao mesmo tempo em que ampliou as fronteiras das possibilidades profissionais femininas, principalmente no contexto do século XX.

Anna Atkins (1799-1871), botânica e fotógrafa inglesa, foi pioneira na história da fotografia e nas publicações ilustradas. Publicou, por conta própria, entre 1843 e 1853, o primeiro livro ilustrado chamado *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions* com fotografias, em três volumes (Galifot, AWARE, s.d., tradução nossa).

Um dado importante de sua trajetória é que, inicialmente, a assinatura de sua obra era composta pelas iniciais A.A., que erroneamente foi identificada, a princípio, como “amadora anônima”. Em 1889, o historiador e bibliófilo escocês William Lang revisou sua interpretação das iniciais, apresentando a fotógrafa corretamente à Philosophical Society of Glasgow (Galifot, AWARE, s.d., tradução nossa).

Geneviève Disdéri (c. 1817-1878), francesa, administrou estúdios fotográficos independentemente de seu marido, o também fotógrafo André Adolphe-Eugène Disdéri, na sua cidade natal, Brest, e depois em Paris (Di Bello, 2012, p. 124).

Em 1857, a crítica de arte Elizabeth Eastlake publicou seu artigo sobre fotografia, intitulado *Photography*, no jornal *Quarterly Review*. Ela observa que muitas mulheres praticam a nova atividade (Di Bello, 2012, p. 124).

Julia Margaret Cameron (1815-1879) viveu na Índia e em Londres (Inglaterra) e começou a fotografar aos 48 anos, em 1863. Ela ganhou sua primeira câmera do filho. Fotografava qualquer pessoa que deixasse, mas é conhecida por seus retratos comoventes e sensíveis de importantes figuras da era vitoriana⁸⁴ (Gaylord, MoMA, 2016).

Nos anos de 1863 e 1864, Lady Clementina Hawarden (1822-1865) recebeu o prêmio da *Photographic Society of London* de melhor fotografia amadora (Di Bello, 2012, p. 125).

Tina Modotti (1896-1942), italiana, migrou para os Estados Unidos em 1918 e chegou ao México pela primeira vez em 1923. Modotti exerceu grande influência em outros fotógrafos e fotógrafas, como Lola Álvarez Bravo. Tinha muita preocupação com a qualidade fotográfica, em detrimento de efeitos artísticos (Billeter, 1993, 41-42).

Rosenblum (2014, p. 7, tradução nossa) questiona se as mulheres e suas fotografias foram tão visíveis quanto deveriam, considerando seus números e influências passadas? As pesquisas sobre suas atividades e sua arte foram tão rigorosas e perspicazes quanto os estudos dos colegas homens? Suas contribuições foram compreendidas no contexto do desenvolvimento geral do meio? E como a situação mudou nas últimas décadas? (Rosenblum, 2014, p. 7, tradução nossa).

Para responder aos questionamentos apresentados, Rosenblum menciona que pesquisas sugerem que, até recentemente, o trabalho das mulheres na fotografia não recebeu a devida consideração. Como a seleção do que deve ser lembrado foi feita, durante a maior parte da história fotográfica, por acadêmicos homens, as mulheres tendiam a ser descartadas ou menosprezadas. As mulheres nunca foram mencionadas em conexão com a pré-história da fotografia,⁸⁵ embora uma cientista chinesa, Huang Lü, tenha acrescentado uma lente à câmera escura no início do século XIX, e a pintora alemã Friederike Wilhelmine

⁸⁴ Era Vitoriana o período do reinado da rainha Vitória da Inglaterra (1837-1901).

⁸⁵ Muitos dos elementos fundamentais da fotografia já eram conhecidos. “No século IV a.C., Aristóteles havia descoberto o princípio da câmara escura” e, desde então, os experimentos evoluíram até determinarem o futuro da fotografia (Hacking, 2012, p. 18-19).

von Wunsch tenha anunciado um processo para fazer retratos com materiais sensíveis à luz no início de 1839 (Rosenblum, 2014, p. 7, tradução nossa).

É preocupante como a história, por vezes, apaga ou obscurece a contribuição de mulheres na fotografia, creditando o trabalho a figuras masculinas, mesmo quando realizado em parceria ou individualmente. Os exemplos de Rogi André, Harriet e Robert Christopher Tytler, e Carolyn e Edwin Gledhill, como veremos a seguir, ilustram bem essa dinâmica apontada por Rosenblum (2014, p. 7, tradução nossa).

Essa invisibilidade histórica não apenas desmerece o talento e o esforço dessas mulheres, mas também nos priva de uma compreensão mais completa e precisa da evolução da fotografia. É fundamental trazer à luz as histórias da fotografia, abrangendo todos os personagens e reconhecendo a autoria feminina onde ela ocorre.

A escolha do pseudônimo masculino Rogi André (1900-1970) pela fotógrafa húngara Rozsa Klein revela uma possível estratégia para navegar no cenário fotográfico de sua época. Mesmo após o fim de seu casamento com André Kertész, ela continuou usando o nome André.

As origens judaicas de Rozsa Klein a levaram ao refúgio em Touraine (França) durante a Segunda Guerra Mundial. Apesar de também se dedicar à pintura, faleceu em 1970 em condições de pobreza e obscuridade. Postumamente, parte significativa de seu acervo, notadamente suas gravuras, foi incorporada à coleção da *Bibliothèque Nationale de France*, um feito atribuído à iniciativa de Jean-Claude Lemagny, então curador de fotografia contemporânea do Departamento de Gravuras e Fotografia da instituição (Gonnard, AWARE, 2019, tradução nossa).

Pioneira da fotografia no século XIX, a inglesa Harriet Tytler (1828-1907) colaborou com seu marido, o Major Robert Christopher Tytler, na criação de um extenso acervo de mais de 300 fotografias.

Fotografava com seu marido, o Major Robert Christopher Tytler, na Índia em 1857; na época grávida, foi a única mulher britânica que permaneceu na Índia durante o cerco de Déli, em 1857. Como Robert esteve ausente durante a maior parte da revolta, isso significa que Harriet deveria ser amplamente creditada pelas obras realizadas. No entanto, Robert é frequentemente creditado de forma singular, destacando os desequilíbrios de gênero nas práticas fotográficas (Jolly, s.d., tradução nossa).

Carolyn Gledhill (1871-1935), estadunidense, e Edwin Gledhill, canadense, casaram-se nos Estados Unidos em 1907 e fundaram um estúdio em conjunto chamado *The Gledhill Portraits*. De acordo com o curador da exposição *Retratos no Paraíso: A Fotografia de Carolyn e Edwin Gledhill, 1906-1944*, realizada no *Santa Barbara Historical Museum*:

Esta exposição foi organizada inicialmente em torno da premissa de que Edwin Gledhill era o fotógrafo principal desta equipe. Na verdade, Carolyn era a fotógrafa profissional no estúdio. Para ele, Edwin guiaria o sujeito sobre como posar, bem como tentaria obter a reação adequada do sujeito, e quando o arranjo fosse do seu agrado, Carolyn liberaria o obturador da câmera. Outras equipes fotográficas de marido e mulher trabalharam juntas, mas seus papéis eram tipicamente divididos entre fotógrafo e impressor ou fotógrafo e modelo”, disse Virlander. Os Gledhills trabalharam em concertos estéticos e técnicos (*Portraits in Paradise*, Santa Barbara Historical Museum, s.d., tradução nossa).⁸⁶

A visão de Carolyn Gledhill na fotografia permitiu que, a partir de uma pose de “agrado”, emergissem imagens de mulheres empoderadas. Ao dirigir suas modelos em poses sutilmente desafiadoras, ela ofereceu um reflexo visual da transformação dos papéis femininos na América da década de 1920 (*Portraits in Paradise*, Santa Barbara Historical Museum, s.d., tradução nossa).

Lucia Moholy (1894-1989), originária de Praga, foi uma fotógrafa que documentou extensivamente a arquitetura e os produtos da Bauhaus. Contudo, seu trabalho raramente recebia o devido crédito, sendo frequentemente atribuído a seu marido, László Moholy-Nagy (pintor, fotógrafo e professor na escola Bauhaus), ou a Walter Gropius, arquiteto e fundador da escola Bauhaus, figuras centrais da Bauhaus.

Em 1933, com a ascensão do partido nazista ao poder, a relação de Lucia Moholy com Theodor Neubauer, um parlamentar comunista preso em seu apartamento, culminou na sua abrupta partida de Berlim. Ao deixar a cidade, Moholy abandonou um extenso conjunto de negativos de vidro de suas fotografias da Bauhaus, que permaneceu sob a custódia de Walter Gropius.

⁸⁶ Não foi possível encontrar o nome completo da curadora da exposição, apenas Virlander.

Original: According to the curator, “This exhibition was first organized around the premise that Edwin Gledhill was the main photographer in this team. In actuality, Carolyn was the professional photographer in the studio. In fact, Edwin would guide the subject on how to pose, as well as try to elicit the proper reaction from the subject, and when the arrangement was to her liking, Carolyn would release the shutter on the camera. “Other husband-and-wife photographic teams had worked together, but their roles were typically divided between photographer and printer or photographer and subject,” Virlander said. “The Gledhills worked in aesthetic and technical concerts.” (*Portraits in Paradise*, Santa Barbara Historical Museum, s.d.).

Em 1938, Walter Gropius utilizou cerca de 50 fotografias de Lucia, referentes aos anos da Bauhaus, no catálogo e na exposição do MoMA, sem crédito. Essa apropriação impulsionou uma longa luta de Moholy por reconhecimento e pela recuperação de suas imagens. Em 1957, recebeu apenas 230 de 550 negativos (Ostrander, MoMA, 2020).

O caso de Moholy é exemplar no que diz respeito à preservação dos acervos de mulheres fotógrafas. Quais são os motivos pelos quais o número de mulheres profissionais de fotografia é menor do que o de homens, e como essa situação se reflete historicamente, aparece nos acervos das instituições de salvaguarda?

O número menor de arquivos e coleções de mulheres fotógrafas institucionalizados, em comparação ao número de arquivos e coleções de fotógrafos, reflete historicamente a invisibilidade da produção fotográfica de mulheres. A produção bibliográfica acadêmica, tanto internacional quanto nacional, ainda está distante da dimensão do tema sobre profissionais de fotografia mulheres. O que nos leva a desafios na pesquisa sobre gênero na história da fotografia, que acaba utilizando como referência a tradição crítica ligada à história da arte, consolidada a partir da década de 1970 (Zerwes; Costa, 2021, p. 22).

Ainda segundo as autoras, em 1971, Linda Nochlin escreveu um artigo: *Por que não houve grandes artistas mulheres?*⁸⁷

Ao colocar abertamente tal problemática, jogando a questão do gênero para o centro das atenções, Nochlin ajudou a inaugurar uma vertente teórica feminista, indagando sobre o apagamento das mulheres no discurso tradicional da história da arte, e reivindicando sua revisão e reescrita - um debate que pode ser e tem sido levantado também para o campo da fotografia. (...) As mulheres artistas - e as fotógrafas - podem, deste modo, ser consideradas como uma minoria, da mesma forma que os/as artistas negros/as, e os dos países chamados periféricos. Segundo Gilles Deleuze, a noção de minoria não teria relação com quantidade objetiva, mas com a conformação a um padrão específico (Nochlin, 1971 *apud* Zerwes; Costa, 2021, p. 22).

Nochlin enfatiza a importância de uma vertente feminista no debate sobre a prática fotográfica realizada por mulheres. As fotógrafas, neste caso, fazem parte da invisibilidade, assim como outros grupos subjugados ou minorias, não de forma quantitativa, mas de representação.

O critério de “qualidade” foi amplamente utilizado para desmerecer as fotógrafas. Para a historiadora Naomi Rosenblum (2014), devido às circunstâncias da sociedade em que

⁸⁷ NOCHLIN, Linda. Why have there been no great women artists? In: HESS, Thomas B., BAKER, Elizabeth C. **Art and sexual politics. Women's liberation, women artists and art history**. New York: Macmillan, 1973.

as mulheres viviam, elas não consideravam suas fotografias suficientemente boas e importantes para serem catalogadas e arquivadas. Só se elas fossem guardadas por seus maridos ou futuros membros da família que fizessem esse trabalho de acervo, pois as fotografias de mulheres eram sempre descartadas ou mantidas sem conservação (Rosenblum, 2014, p. 10).

A ideia de que a força necessária para segurar os equipamentos fotográficos impossibilitaram as mulheres de exercerem profissionalmente também é recorrente, mas possui um passado. Com o lançamento das primeiras câmeras Kodak automáticas, leves e compactas, as mulheres passam a ser um público consumidor. Em 1893, a empresa lança a Kodak Girl, uma personagem representada por uma jovem, que usava um vestido listrado, possuindo um espírito de liberdade ao fotografar, contudo ainda se reproduzia a ideia de que até mesmo uma mulher podia operar uma Kodak. O slogan “você clica, nós fazemos o resto” alcança as mulheres donas de casa. Em 1900, a figura da mulher amadora é representada pela dona de casa, que quer ter o registro de suas memórias familiares” (Fortuna, 2021, p. 21).

A pesquisadora norte-americana Abigail Solomon-Godeau cita as diferenças entre a artista mulher, cuja produção é sempre a arte, e a fotógrafa mulher, que pode ser, além de artista, uma fotógrafa amadora, de estúdio, fotojornalista, científica ou de apoio. Essa preocupação não visa mascarar a heterogeneidade inerente própria à fotografia, linguagens e processos produtivos (Solomon-Godeau, 2015, p. 16 *apud* Zerwes; Costa, 2021, p. 25).⁸⁸

De acordo com as autoras, Solomon-Godeau afirma ainda que muitas pessoas preferem ignorar o fato de que as mulheres participaram ativamente na construção da história da fotografia, desde o início, na Europa, nos Estados Unidos e na América Latina. Como exemplo, José Antonio Rodríguez mostra que, na virada do século XIX para o XX, havia no México mulheres trabalhando em estúdios fotográficos, mas também instituições de ensino de cursos de fotografia voltados para as mulheres. Neste período, a fotografia pode ser vista como uma das poucas possibilidades de continuidade dos estudos e como uma profissão para algumas mulheres, não apenas na Europa e Estados Unidos, mas também na América Latina. Ainda que ela tenha sido pouco estudada até recentemente.

Sobre a profissionalização das mulheres na fotografia, destaque para a questão do amadorismo no campo artístico. De acordo com Simioni (2007, p. 10-11):

⁸⁸ SOLOMON-GODEAU, Abigail. Sous le prisme l'identité sexuelle: un regard sur les femmes photographes. In: ROBERT, Marie. GALIFOT, Thomas, POHLMANN, Ulrich et al. **Qui a peur des femmes photographe? 1839 à 1945**. Paris: Hazan / l'Orangerie, d'Orsay, 2015. p. 16.

Um dos significados implícitos ao termo “amadorismo” era o de que para as mulheres a arte era um passatempo, algo feito, como foi dito, “nas horas de repouso”, isto é, de modo frívolo, assistemático, sem um empenho metódico como era o caso da prática artística profissional masculina. Entretanto, ao se observar a real participação das pintoras e escultoras brasileiras ao longo das exposições gerais realizadas durante o século XIX e primeiras décadas do século XX, percebe-se que muitas delas demonstraram uma notável constância, evidenciando investimentos nas próprias carreiras equiparáveis aos dos artistas homens.

Historicamente, as mulheres foram restritas ao ambiente privado e doméstico. Ainda no período Renascentista, entre os séculos XIV e XVI, momento de transição da Idade Média para a Moderna, o desenho e a pintura integravam a formação da cultura aristocrática do Renascimento. No entanto, só ao longo do século XVIII, mulheres de uma classe social mais alta se dedicavam às artes em geral, como forma de entretenimento. Mas era uma prática privada no espaço doméstico. Muitas encontravam na transformação do lar em estúdio a oportunidade de continuar praticando a arte. “Ao fazerem do espaço de trabalho uma extensão da própria casa, não só não invadiam os espaços públicos masculinos, como não perturbavam os papéis inerentes ao seu sexo, como o de ‘esposas’ e ‘mães’.” (Vicente, 2011, p. 154-155).

As mulheres com pretensões de se tornarem artistas enfrentaram os dilemas das “mulheres artistas”, categoria que se distinguiu da noção hegemônica de “artista”, ainda fortemente associada à masculinidade. “Assim, a construção do significado da dupla identidade de ‘mulher-artista’, numa altura em que esta passa a ter cada vez mais visibilidade, como acontece no século XIX, está imbuída de uma inferiorização do seu estatuto”. A falta de “qualidade artística” de uma minoria levou a generalizações na avaliação da crítica de seus trabalhos (Vicente, 2011, p. 157).

As circunstâncias levaram à impessoalidade no trabalho das mulheres, quando uma mulher era uma má artista, ela representava todas “as mulheres artistas”. Diferentemente do homem, que, ao ser um mau artista, representava apenas seu trabalho individual e não um coletivo (Vicente, 2011, p. 157).

Essa situação levou, conseqüentemente, à generalização da falta de qualidade por ser mulher. Para os homens, a avaliação sempre foi individual, e não de uma representação de grupo.

Esta conotação oitocentista entre mulher artista e amadorismo irá afetar a percepção sobre as mulheres artistas “profissionais”, uma categoria também em franco desenvolvimento durante este período. Na formação destas categorias, que

surtem de modo explícito ou implícito numa multiplicidade de documentos, está presente a tensão entre o crescente número de mulheres que estudam e praticam arte com vista ao exercício de uma profissão, com tudo o que ela implica de dedicação e de remuneração; e as mulheres, também em grande número e com visibilidade, que se dedicam à prática artística no interior de um espaço doméstico ou como parte de uma educação própria das classes mais privilegiadas da sociedade (Vicente, 2011, p. 157).

A dificuldade para o reconhecimento profissional das fotógrafas também residia no fato de que muitas atuavam em estúdios em suas próprias residências e não viam a fotografia como uma profissão, mas sim como uma continuidade de seus afazeres domésticos. O ateliê era uma espécie de prolongamento da casa. Mesmo saindo de casa para fotografar, havia uma predisposição para fotografar em locais fechados. Além disso, as mulheres, permanecendo dentro de suas casas para fotografar, perpetuavam a tranquilidade para os pais de família (Ibrahim, 2005, p. 34).

O papel atribuído ao feminino na figura materna aprisionou as mulheres nas famílias. O número reduzido de fontes documentais sobre mulheres é percebido no processo de divisão do trabalho entre homens e mulheres, no qual entende-se que aos homens se vincula a esfera de produção, da vida pública, e como “chefes de família”, e as mulheres vinculam-se à esfera doméstica, da vida privada, como mães.

Deste modo, se a produção cultural de mulheres é menor em números do que a dos homens e desqualificada, em comparação a eles, também tiveram menor representatividade nos acervos institucionais. Esse cenário possibilita vislumbrar que os espaços acessados por essas mulheres, em comparação com os homens, são infinitamente menores (Soares *et al.*, 2018, p. 5).

Também devemos considerar que é possível que tenha havido mulheres fotógrafas que, por razões diversas, como as já mencionadas, não tenham registrado seus trabalhos nos períodos delimitados.

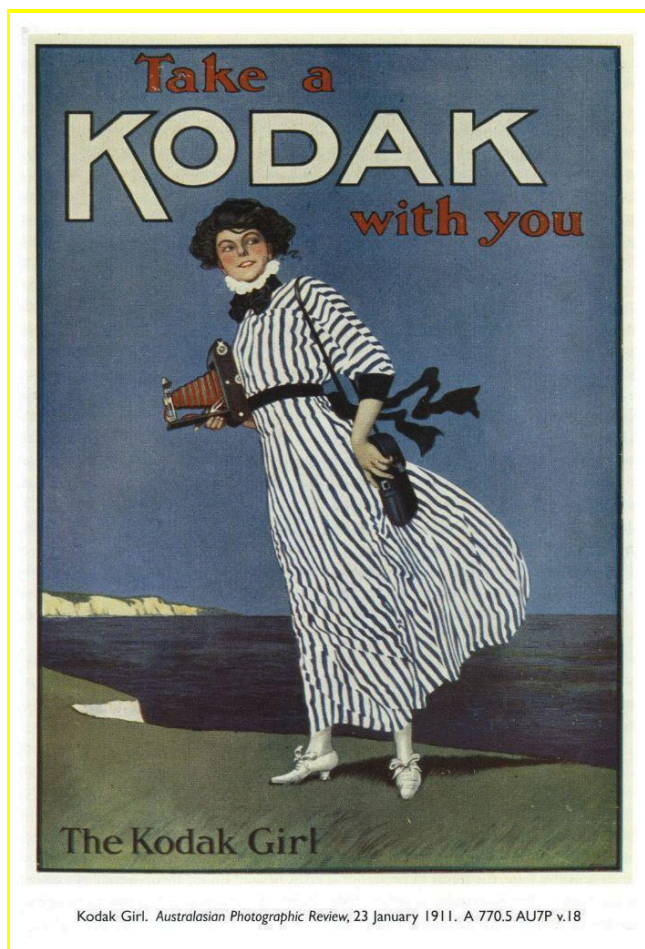
Outro problema diz respeito à autoria: segundo Corrêa (2014, p. 2), “durante séculos as mulheres foram negadas a autoria de produções culturais, como música, literatura e pintura”. Ainda segundo o autor (2014, p. 3), a história, por meio da vertente feminista, tem contribuído para repensar os cânones da história da arte. Deste modo, recuperar informações sobre as profissionais mulheres na fotografia ajudará a desconstruir verdades absolutas sobre arte fotográfica.

No entanto, desde o início do século XX, tivemos iniciativas de popularização do uso de máquinas fotográficas, especificamente voltadas para o público feminino. Já em 1900, a *Eastman Kodak Company* lançou a câmera doméstica, portátil e de baixo preço, a *Kodak Brownie*. Além da facilidade de manuseio, os usuários enviavam o filme para a empresa fazer a revelação e ampliação, ou seja, a Kodak. Essa inovação tornou a fotografia acessível a um público muito mais amplo, incluindo mulheres.

Além do lançamento da câmera portátil, no mesmo período, surgiu a propaganda da *Kodak Girl* como forma de promover a acessibilidade.

Segundo os autores Pereira, Filho e Leite (2022, p. 19), a imagem da *Kodak Girl* traz uma interessante abordagem sobre o papel da mulher. A mulher não aparece como objeto na fotografia, mas como agente da atividade fotográfica. A máquina fotográfica “doméstica” da Kodak, voltada ao público feminino, é um exemplo clássico.

Figura 1 - The Kodak Girl (A garota Kodak), 1911.



Fonte: The Kodak Girl (a garota Kodak), 1911. Publicada em *Australasian Photographic Review*, 1911.

De acordo com o site dedicado à *Kodak Girl*⁸⁹ de 1928 a 1933, a Kodak fabricou câmeras em cores e padrões *art déco*, projetadas para atrair o público feminino. Algumas delas, como os conjuntos *Vanity* e *Coquette*, vinham com estojos de pó compacto e batom combinando.

Carregar uma câmera tornou-se símbolo de uma mulher sofisticada. Os designers da Kodak criaram modelos para complementar os conjuntos de roupas femininas. Semelhante a uma bolsa *clutch*, a *Kodak Vanity* é um exemplo. Um anúncio no acervo do Museu Nacional de História Americana destaca sua disponibilidade em cinco cores e descreve a câmera como um "acessório de figurino requintadamente em sintonia com a tendência atual de cor e novidade" (Turnbow, 2023, tradução nossa).⁹⁰

Figura 2 - Kodak Vanity



Fonte: *Smithsonian American Women's History Museum* (cortesia de *Wayne Hill Photographic Collection, National Museum of American History*).⁹¹

⁸⁹ *Kodak Girl*. Disponível em: <<https://www.kodakgirl.com/>>. Acesso em: 30 mai. 2025.

⁹⁰ Original: costume-accessory exquisitely in key with the current trend toward color and novelty.

⁹¹ *Smithsonian American Women's History Museum*. Disponível em: <<https://womenshistory.si.edu/blog/instagram-there-was-kodak>>. Acesso em: 30 mar. 2025.

O uso de câmeras se estendeu muito além das mulheres jovens, brancas e de classe média retratadas na publicidade da Kodak. A autora cita o caso de Eunice Jackson, de dezessete anos. Jackson era moradora do próspero distrito de Greenwood, em Tulsa, Oklahoma. Sua fotografia faz parte do acervo do Museu Nacional de Arte e Cultura Afro-Americana e foi tirada cerca de um ano antes do Massacre Racial de Tulsa, em 1921. A casa da família de Jackson não foi queimada no incêndio que destruiu a maior parte da área, mantendo suas memórias de família intactas para serem passadas às gerações futuras (Turnbow, 2023, tradução nossa).

Tirar fotografias era especialmente importante para famílias afro-americanas, nas quais as câmeras eram uma ferramenta de autorrepresentação. Os afro-americanos atuavam ativamente na produção e distribuição de fotografias para refutar estereótipos racistas desde os primórdios da tecnologia. Como observado pela escritora e crítica social Bell Hooks, "a câmera permitiu que os negros combinassem a criação de imagens, a luta de resistência e o prazer. Tirar fotos era divertido!"⁹² (Hooks, 1995, p. 60 *apud* Turnbow, 2023, tradução nossa). Álbuns de fotos reuniam e dispersavam memórias à medida que eram compilados e passados para a próxima geração. O Museu Nacional de História Americana possui um álbum compilado por Mary C. Taylor. Ela usou criativamente um livro de amostras de papel de parede para exibir não apenas as fotografias que Taylor tirou de sua família morando em Los Angeles na década de 1950, mas também fotografias de família que lhe foram passadas (Turnbow, 2023, tradução nossa).⁹³

Durante o período do entreguerras na Europa, de 1918 a 1939, compreendido entre o intervalo entre as duas guerras mundiais, houve um aumento na atuação feminina na fotografia, substituindo a simples permissão ou tolerância, assim como ocorreu com outras mulheres profissionalmente ativas até a ascensão do fascismo e o início da Segunda Guerra Mundial. Nesse período, muitas tornaram-se refugiadas ou imigrantes, o que contribuiu para o enfraquecimento das forças reciprocamente energizantes do modernismo, dos novos

⁹² The camera allowed black folks to combine image making, resistance struggle, and pleasure. Taking pictures was fun! HOOKS, Bell. In *Our Glory: Photography and Black Life*. In: **Art on My Mind: Visual Politics**. New York: The New Press, 1995, p. 60.

⁹³ Lembrando que a Kodak não retratava pessoas negras em sua publicidade, apesar de uma longa história de envolvimento afro-americano na fotografia. Original: *Except Kodak did not depict people of color in its advertising, despite a long history of African American involvement in photography*. GORDON, Tammy S. **The Mass Production of Memory: Travel and Personal Archiving in the Age of Kodak**. University of Massachusetts Press, 2020, p. 10-11.

meios de comunicação e do ideal de “nova mulher” (Solomon-Godeau, 2015, tradução nossa).

A produção fotográfica ocidental no período entre guerras foi fortemente marcada pela modernização, pela complexificação da vida urbana, pelas experiências das vanguardas e pelo desenvolvimento da cultura de massa, em especial por intermédio das revistas ilustradas. (...) Estabelecendo a fotografia como principal meio de construção de uma cultura visual da modernidade. A invenção das câmeras de pequeno formato não só facilitou o acesso à prática da fotografia e modificou o modo de fotografar (Costa; Lima 2022, p. 137).

Citando Abigail Solomon-Godeau, 2015: “foi a própria guerra, inicialmente com sua mobilização em grande escala, e o consequente massacre de milhões de pessoas que exigiu o trabalho das mulheres, mesmo em ocupações antes masculinas”.

Além do marco histórico, o aumento da presença das mulheres na fotografia reflete a mudança de paradigma no papel da mulher na sociedade. No período entre o final do século XIX e a década de 1930, o papel feminino na sociedade e sua imagem cultural passaram por uma significativa reformulação. As mulheres conquistaram maior destaque na esfera pública, marcando presença tanto no mercado de trabalho quanto nas representações publicitárias. Essa geração, pós-década de 1930, que inclui as fotógrafas cujos trabalhos integram o acervo do IMS, foi reconhecida como a "Mulher Moderna" ou a "Nova Mulher" e ganhou ampla projeção na cultura ocidental (Zerwes, 2022, p. 161).

Reafirmando, a entrada de mulheres em número cada vez maior no campo fotográfico deve-se a uma convergência de diversos fatores que contribuíram para a entrada maciça de mulheres no mercado de trabalho. Podemos citar o maior acesso à educação e formação profissional, bem como a ampliação do mercado, além de conquistas importantes das mulheres nesse período. No entanto, essa entrada foi especificamente direcionada às mulheres da classe média urbana (Costa; Lima, 2022, p. 141):

Essas mulheres faziam parte de uma nova geração que iria aproveitar experiências de maior liberdade individual, como as que ocorreram na Alemanha durante a República de Weimar (1919 - 1933), decorrentes dos direitos civis conquistados no primeiro ciclo de lutas feministas iniciado no final do século XIX. Ainda que os avanços nesse segundo campo tenham sido tímidos, o imaginário em torno da nova mulher moderna atravessa a cultura visual do período, justamente na convergência entre as esferas individual e política. (...).

Nesse contexto, a fotografia torna-se uma das poucas profissões em que as mulheres são aceitas socialmente, sendo uma possibilidade concreta de continuidade dos estudos e profissionalização. Muitas mulheres aprendem o ofício da fotografia em escolas especializadas, outras por meio de mentorias e assistências em estúdios fotográficos ou parcerias.

Fotógrafas amadoras atuam de modo independente ou no âmbito do fotoclubismo. Muitas se profissionalizam, estabelecendo seus próprios estúdios ou fotografando na casa de clientes. Há também mulheres que trabalham nas áreas de moda, publicidade, fotografia industrial, fotografia aplicada ou fotojornalismo. Outras ainda em número mais reduzido, participam ativamente dos circuitos da arte de vanguarda e praticam a fotografia como expressão artística.

O excerto revela a significativa influência do fator econômico no acesso das mulheres à fotografia como profissão. Nas primeiras décadas do século XX, essa ocupação representava não apenas uma das poucas carreiras socialmente legitimadas para o sexo feminino, mas também uma via para a continuidade de seus estudos. De acordo com Zerwes (2022, p. 162):

No caso específico da Alemanha, já havia instituições educacionais voltadas para o ensino da técnica e da impressão fotográfica para mulheres antes da virada para o século XX. É significativo, no entanto, que esse treinamento fosse voltado para o mercado (...). A fotografia era ensinada para elas como um ofício, aberto a elas justamente porque na época ainda não era entendida como arte. As academias de belas-artes só foram admitir mulheres décadas depois.

De acordo com as autoras Feldman e Gomes (2022, p. 25), a linguagem fotográfica representou um caminho profícuo para as mulheres, seja como atividade amadora ou profissional. Estudos sobre a relação entre gênero e fotografia consideram a facilidade de acesso à prática como um dos fatores para a popularização. “Ao contrário da pintura e da escultura, que careciam naquele momento de uma vinculação às Academias de Artes, a fotografia permitia uma inserção mais rápida e certa liberdade à experimentação” (Feldman; Gomes, 2022, p. 25).

O imaginário atribuído à “nova mulher” tem a fotografia como atividade estratégica. Considerando o acesso facilitado aos equipamentos, que se tornaram menores e mais baratos, o aprendizado da técnica é relativamente rápido e o acesso ao mercado de trabalho também aumentou. A profissão ia além do trabalho do estúdio, de modo que a fotografia passou a oferecer às ruas às mulheres, onde elas podiam se tornar “flâneuses”,⁹⁴ oportuno num momento em que a burguesia raramente andava sozinha. A fotografia torna-se um canal de acesso privilegiado dessas jovens mulheres à modernidade, podendo contribuir,

⁹⁴ Flâneuse é um substantivo francês que se refere a uma mulher que observa a cidade enquanto caminha, ou seja, uma mulher artista e observadora urbana.

A escritora e tradutora norte-americana Lauren Elkin escreveu um livro intitulado *Flâneuse: mulheres que caminham pela cidade de Paris, Nova York, Tóquio, Veneza e Londres*.

elas próprias com suas fotografias, para construir uma nova imagem das mulheres (Gonnard, 2016, *apud* Costa, 2018, p. 119).⁹⁵

Segundo as autoras Elizabeth Otto e Vanessa Rocco (2011), “é tão difícil definir o que queremos dizer com ‘nova mulher’ quanto é fácil encontrar exemplos de sua imagem onipresente”, completam “é uma rejeição sincera do papel tradicional da mulher como foi definido por todas as sociedades do mundo: rebelião contra as noções opressivas do ‘feminino’, entendido como uma vida dedicada a subordinar as próprias necessidades e desejos aos homens” (Zerwes, 2022, p. 161).⁹⁶

Considerando que, inicialmente, o acesso das mulheres às academias de arte era vetado, a situação começou a mudar no entreguerras, com a ampliação do mercado e a evolução da técnica fotográfica. Com a Segunda Guerra Mundial, aumentou a atuação das mulheres no mercado fotográfico, devido à substituição da mão de obra masculina, afetada pelo conflito. É importante mencionar a vinda de fotógrafas imigrantes, fugindo das mazelas da guerra, para a América Latina (Zerwes; Costa, 2021, p. 10). No pós-guerra, os homens retornam ao mercado de trabalho, e as mulheres precisam disputar o seu lugar nesse mercado.

A década de 1950 consolidou a fotografia no cotidiano das pessoas, impulsionada pelo fotojornalismo e pelas revistas ilustradas.⁹⁷ As fotografias desse período retratam gerações de mulheres cuja infância transcorreu na Europa do entreguerras, um período de abertura para a profissão que posteriormente escolheriam. Seus olhares e práticas fotográficas floresceram em um momento do fotojornalismo internacional, dominado por uma linguagem visual humanista que se desenvolveu no imediato pós-guerra (Zerwes, 2022, p. 165).

É importante, todavia, reconhecer que a maior participação feminina na fotografia não significou o fim dos desafios. As próprias incertezas da época, materializadas na crise de 1929 e no prenúncio da Segunda Guerra Mundial, exerceram influência. Assim, torna-se

⁹⁵ GONNARD, Catherine. Eva Besnyö, une femme de son siècle. In: **Magazine Jeu de Paume**, Paris, 24 jul. 2012.

⁹⁶ OTTO, Elizabeth. ROCCO, Vanessa (ed.). **The New Woman International; Representation in Photography and Film from the 1870s through the 1960**. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 2011.

⁹⁷ Revista ilustrada: “A revista ilustrada foi um produto característico da cultura moderna (...) das duas primeiras décadas do século XX. Seu surgimento esteve intimamente relacionado ao avanço tecnológico que permitiu a inclusão da fotografia nas páginas dos periódicos, à industrialização da imprensa, à comercialização da notícia e à expansão da publicidade. (...) Não por acaso, a revista ilustrada foi o principal território no qual se desenvolveu e se consolidou o fotojornalismo moderno. As revistas ilustradas tiveram seu período de maior relevância social entre as décadas de 1930 e 1950” (Costa, 2012, p. 302).

imprescindível evitar uma leitura homogênea e linear desse período, atentando para as especificidades de cada contexto temporal e geográfico (Costa; Lima, 2022, p. 142).

Especificamente durante a Segunda Guerra Mundial, observou-se um aumento significativo no número de refugiados e expatriados que escapavam dos horrores dos regimes totalitários, muitas fotógrafas reforçaram esse número. Um destino comum para muitos desses indivíduos foi a América, em um cenário de deslocamento geográfico compulsório.

Junte-se a isso o fato de que a emigração frequentemente abria novas perspectivas de atuação em mercados carentes de profissionais especializados, como no caso dos países da América Latina, além de oferecer um grande manancial de novos temas a serem registrados (Costa, 2018, p. 119).

No entanto, como aponta Rosenblum (2014, p. 196, tradução nossa), os desenvolvimentos na fotografia latino-americana diferiam substancialmente daqueles na Europa. Como seria de se esperar de uma sociedade na qual as mulheres, tradicionalmente, tinham dificuldade em obter reconhecimento como indivíduos criativos; antes da década de 1940, muito poucas (além das deslocadas ou visitantes, notadamente europeias) trabalhavam como fotógrafas profissionais ou escolheram essa profissão.

Para a autora, ainda à medida que as imagens de câmera passaram a assumir maior importância no jornalismo e na publicidade, os exemplos fornecidos por mulheres refugiadas que trabalham na América Central e do Sul demonstraram que a realização no meio não precisa se limitar aos homens (Rosenblum, 2014, p. 196, tradução nossa).

Alguns estilos fotográficos eram mais bem aceitos para as mulheres fotógrafas, e até hoje ainda encontramos pensamentos assim para definir o que uma mulher deve ou não fazer na fotografia. Permeia-se essa designação por acreditarem que existe uma estética feminina na fotografia, um olhar mais sensível e realizado exclusivamente por mulheres.

Assim sendo, “quando as mulheres são priorizadas para um trabalho, isso não acontece por suas reais competências particulares enquanto fotógrafas, mas por supostas características ‘femininas’ que as tornam profissionais mais interessantes, como qualquer exemplar do gênero”, para um trabalho específico. Charme, delicadeza e graça não são méritos profissionais e, muito raramente, importarão em um vocabulário atrelado ao trabalho de um homem. Cria-se um nicho, um perfil específico, uma ideia de fotografia

“feminina”, e só ali elas poderão se apropriar da profissão com certa tranquilidade. Isso não é uma “facilidade”, mas uma prisão (Valle, 2017, p. 127).

A história, por meio da vertente feminista, tem contribuído para repensar os cânones da história da arte. Deste modo, recuperar informações sobre profissionais mulheres na Fotografia ajudará a desconstruir verdades absolutas sobre a arte fotográfica (Corrêa, 2014, p. 3).

Rosenblum (2014, p. 253, tradução nossa) diz que o feminismo às vezes é considerado um fenômeno da classe média-branca, mas, durante a década de 1980, um número crescente de fotógrafas nativas americanas, asiático-americanas, afro-americanas e hispano-americanas buscou fundir seus conceitos com um senso de especificidade étnica. Com o aumento do acesso à educação, bem como mais liberdade pessoal nos últimos anos, mais mulheres negras descobriram que era possível estudar, viajar e ganhar experiência enquanto exploram as várias dimensões da fotografia. No processo, essas mulheres descobriram ou inventaram maneiras de combinar mensagens feministas com preocupações étnicas. Como as mulheres negras no passado estavam amplamente envolvidas no estabelecimento de negócios de retratos ou contas profissionais, poucas tinham tempo livre para se concentrar em temas que não geram renda.

A história das mulheres nas artes e na fotografia não é linear. Segundo Vicente (2012, p. 24), a trajetória da mulher na arte desafia a simplificação de um passado de invisibilidade para um presente de plena equidade. O passado revela mais do que ausências para as artistas, e o presente ocidental, apesar de sua alegada igualdade, ainda impõe muitos obstáculos à plena participação e reconhecimento das mulheres na arte e cultura.

Uma das principais diferenças é que, se até aos inícios do século XX estes entraves eram objetivos, nomeados, escritos, legalizados, depois disso passaram a estar invisibilizados por fatores mais subjetivos, inconscientes, não-escritos e, muitas vezes, também não-ditos (Vicente, 2012, p. 24).

De tudo o que foi dito, podemos compreender os motivos pelos quais o número de mulheres profissionais de fotografia é menor do que o de homens, e essa situação se reflete historicamente, como vimos nas obras citadas e nos acervos das instituições de salvaguarda.

4.3. Mulheres na fotografia no Brasil

No Brasil, a mulher pioneira na fotografia profissional foi Gioconda Rizzo, que iniciou sua trajetória aos 14 anos ao lado do pai. Em 1914, ela estabeleceu seu próprio estúdio, chamado *Ateliê Femina*⁹⁸ (Ibrahim, 2005, p. 41).

Havia poucas mulheres que se configuraram na profissão no final do século XIX e início do século XX. Ao avaliar a situação dessas profissionais no Brasil, podemos partir da análise da *Coleção Mestres do Século XIX*, do Instituto Moreira Salles, um recorte com o conjunto dos autores mais conhecidos do período, que não inclui mulheres na coleção.

No *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro*, de 2002, Boris Kossoy compila neste livro a trajetória de fotógrafos e retratistas que documentaram o meio urbano e rural do Brasil de 1833 a 1910. Apenas oito mulheres figuram entre os diversos homens presentes na obra. As oito mulheres são: Fanny Volk (1867-1948) (Paraná); Herminia de Carvalho Menna da Costa (1853-1922) (Pernambuco); Leocádia Amoretti (sem registro) e Madame Lavenue (sem registro) (Rio de Janeiro); Madame Reeckel (1837-19?) (Rio Grande do Sul); Maria Brasilina de Magalhães Faria (1908-?) (Espírito Santo); Maria Izabel da Rocha (sem registro) (Sergipe) e Roza Augusta (sem registro) (Paraíba).

Fanny Volk foi uma das pioneiras da fotografia, seguindo o caminho aberto por sua mãe, a austríaca Anna Paul, também pioneira em seu país e contemporânea à invenção da fotografia. Casada com Adolpho, Fanny trabalhou com a mãe e o marido na capital do Paraná. Após a separação, em 1904, ela demonstrou uma notável independência ao continuar fotografando e administrando o estúdio, um feito incomum no início do século XX.

Esse ponto é especialmente importante ao tratarmos da participação ativa das mulheres no mercado fotográfico desde o século XIX. No entanto, as poucas pesquisas existentes indicam que, na América Latina, assim como na Europa e nos Estados Unidos, a presença das mulheres nos primórdios da fotografia estava vinculada às atividades de bastidores, principalmente às atividades manuais em empreendimentos familiares e estúdios comerciais (Zerwes; Costa, 2021, p. 9). Como historicamente às mulheres cabe a perspectiva do âmbito privado e familiar, isso resultou na invisibilidade de suas contribuições profissionais.

⁹⁸ Existem controvérsias em relação ao nome do estúdio fotográfico, dependendo da fonte utilizada. Foram encontradas referências ao *Ateliê Femina* e *Photo Femina*. Adotamos a pesquisa de Ibrahim (2005) como referência.

A partir da década de 1930, surgem estabelecimentos fotográficos com nomes de fotógrafas. Na pesquisa realizada por Ibrahim (2005, p. 17), “As retratistas de uma época: fotógrafas de São Paulo na primeira metade do século XX”, a investigação se deu apenas por fotógrafas profissionais na cidade de São Paulo, em detrimento das fotógrafas amadoras, até pela consistência das fontes de pesquisa.⁹⁹

A pesquisa revelou o nome de oito mulheres, além da pioneira Gioconda Rizzo. São elas: Elvira Pinzuti, Sophia Pretzel, Irene Lenthe, Mme. Stein, Edith Hoffmann, Helena Silva, Nina Guerra, Adrienne Lenthe, além de Eva Hori, que é aqui apenas citada por estar fora do recorte temporal (Ibrahim, 2005, p. 18).

Elas representam a presença de estúdios comandados por mulheres desde a década de 1930 em São Paulo, com destaque para a participação de mulheres imigrantes europeias.

Especificamente no campo profissional da fotografia, “era comum que esposas e filhas de fotógrafos trabalhassem como assistentes de seus maridos e progenitores, podendo assumir o gerenciamento dos negócios até a morte destes” (Costa, 2021, p. 55). Citaremos o caso de Elvira Pastore, esposa do fotógrafo Vincenzo Pastore, que atuou como assistente do marido e tentou manter seu estúdio após a morte de Vincenzo.

Elvira Leopardi Pastore (1876-1972) nasceu na Itália. Foi casada com o fotógrafo Vincenzo Pastore (1865-1918), também nascido na Itália. Mudaram-se para São Paulo em 1899.

Vincenzo fotografava as ruas de São Paulo com uma câmera de pequeno formato, no período entre a segunda metade do século XIX e início do século XX. Elvira trabalhava com Vincenzo no estúdio, produzia as ampliações e era responsável pelos serviços de foto pintura e acabamento.

Elvira registrou, entre os anos de 1898 e 1918, um caderno intitulado “A arte de fotografar e revelar”. Neste caderno de anotações, escreveu sobre o trabalho realizado no laboratório, as fórmulas fotográficas e as técnicas de fotopintura (Wanderley, 2022).

⁹⁹ Foram pesquisadas listas telefônicas, os livros de registros do Sindicato das Empresas de Artes Fotográficas do Estado de São Paulo, homens e mulheres, proprietários de estúdios fotográficos profissionais desde a inauguração do sindicato em 1944. Desta pesquisa foram retiradas fotojornalistas e mulheres que haviam herdado ateliês fotográficos por ocasião do falecimento de seus maridos. Caso de Noverggia Cerri, do famoso Cerri. A pesquisa chegou ao nome de oito mulheres, cruzando, assim, os dados obtidos através das duas fontes. Disponível em: <<https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/359360>>. Acesso em: 15 fev. 2025.

Avelina Leopardi de Mauro, irmã de Elvira, trabalhava como fotógrafa com seu marido, José de Mauro. José aprendeu fotografia com Vincenzo Pastore; a filha do casal, Aurélia Figueiredo, também ajudava com retoques no estúdio da família (Wanderley, 2022).

Após a morte de Vincenzo, em 1918, Elvira tentou continuar com o estúdio, mas não conseguiu. “O fotógrafo e amigo da família, Michelle Rizzo (1869 – 1929), chegou a emprestar seu funcionário Carlos Tornatti para ajudar. Porém, para sustentar os 10 filhos, ela vendeu tudo, até os negativos de vidro, e foi lecionar italiano no Colégio Dante Alighieri” (Wanderley, 2022).

No entanto, Elvira manteve seus registros, guardou, selecionou e organizou recordações da vida de Vincenzo como forma de preservar a memória do marido. Havia um caderno pessoal, outro reunindo recortes de matérias de jornais do Brasil e da Itália, e o *Álbum de recordações de Vicente e Elvira Pastore*, com documentos pessoais, boletins, cartas e fotografias que compõem a coleção *Dante Pastore*¹⁰⁰ (Beltramin, 2015, p. 30). Este pequeno acervo ficou com o filho do casal.

Outra parte do acervo, o acervo fotográfico, com fotos da cidade de São Paulo do início do século XX, realizadas por Pastore, que na época em que foram produzidas não tinham valor comercial, foi revelada e reproduzida por Elvira e foi guardada por seu neto, que doou o acervo em 1997 ao IMS (Wanderley, 2022). No entanto, como Elvira trabalhava nos bastidores, a coleção fotográfica leva o nome de Vincenzo.

O processo de transição da produção fotográfica em estúdios¹⁰¹ para as fotografias de rua,¹⁰² ocorreu de forma gradual e impulsionada principalmente por avanços tecnológicos, mudanças sociais e urbanas. Uma convergência de fatores, como a utilização de câmeras portáteis, a transição para o filme flexível, o surgimento da imprensa ilustrada e a demanda por imagens, deu origem ao fotojornalismo. A fotografia documental¹⁰³ e a fotografia

¹⁰⁰ A coleção está preservada com a família Pastore, Maria Lúcia Varani Pastore (neta do fotógrafo Vincenzo Pastore) e seu marido José Roberto Varani (Beltramin, 2015, p. 29).

¹⁰¹ Fotografia de estúdio: “Fotografia realizada em estúdio, onde o fotógrafo tem o controle total de todos os fatores que entram na composição da imagem. Em contraponto à fotografia documental ou à jornalística, em que o fotógrafo registra uma cena que não foi montada por ele” (FOTOGRAFIA de estúdio, Vasquez, 2017).

¹⁰² Fotografia urbana: É a denominação adotada no Brasil para aquilo que os norte-americanos chamam de *street photography* (fotografia de rua), o tipo de fotografia produzido pelos fotógrafos que percorrem as ruas de uma determinada cidade em busca de inspiração para suas imagens que focalizam aspectos diversos da vida cotidiana dessa localidade (FOTOGRAFIA urbana, Vasquez, 2017).

¹⁰³ Fotografia documental: “é um gênero da fotografia atrelado à noção do real (...). A estética documental parte da realidade para compor testemunhos sobre um tema social e histórico, descrever condições humanas ou territoriais e constituir uma imagem realista crítica” (FOTOGRAFIA documental, Enciclopédia Itaú Cultural, 2025).

espontânea passaram a capturar a arquitetura, a vida urbana e o cotidiano. Essas imagens já eram produzidas no fim do século XIX, mas com menos recursos e possibilidades.

No entanto, no Brasil, além do conservadorismo vigente, as precárias estruturas materiais atrapalhavam o desenvolvimento da fotografia moderna no país. “O meio ainda era pouco valorizado como arte, e não havia um circuito suficientemente organizado de produção e circulação de imagens e vendas de equipamentos. A maior parte dos materiais tinha de ser importada” (Alarcon, 2008, p. 148).

Ampliando seus horizontes na fotografia, as mulheres, que até então atuavam majoritariamente em estúdios, passam a ambientar e documentar diversos outros espaços.

No âmbito da história da fotografia profissional feminina no Brasil, o Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB) merece menção. Os fotoclubes brasileiros surgiram no final do século XIX, fundados por fotógrafos contrários à massificação da fotografia. Neles, havia a intenção de colocar a fotografia de valor, seguindo os moldes estéticos pictorialistas europeus e americanos. O movimento fotoclubista teve início no Rio de Janeiro, com a criação do Photo Club do Rio de Janeiro, em 1910. Contudo, é em São Paulo, com o FCCB, assumindo a liderança, que os fotoclubes ganham repercussão (Costa; Silva, 1995 *apud* Fortuna, 2021, p. 19).

O FCCB foi fundado em 1939, contou com mais de 5 mil associados e, por meio de seus salões, exposições e publicações, integrou uma vasta rede de intercâmbio de imagens fotográficas, o mais importante centro paulista de informação e de ensino técnico em fotografia, atendendo tanto os fotógrafos amadores quanto profissionais.

O fotoclubismo foi um fenômeno internacional, surgido na Europa na segunda metade do século XIX, que congregou fotógrafos amadores interessados em afirmar a fotografia como uma forma de expressão artística. Diante do sistema de arte acadêmico que se mostrava avesso à assimilação da fotografia, o fotoclubismo se constituiu como uma espécie de circuito paralelo, com estrutura e regras próprias, em que os fotógrafos podiam dar vazão às suas convicções prestando satisfação unicamente a seus pares (Costa, 2016, p. 14).

Inicialmente, a participação de mulheres nos fotoclubes, incluindo o FCCB, era limitada, frequentemente restrita ao papel de esposas de associados envolvidas na organização de eventos, com pouca menção ao seu trabalho como fotógrafas profissionais, como apontam os boletins do FCCB.¹⁰⁴ No entanto, a década de 1950 marcou uma

¹⁰⁴ Disponível em: <<https://fotoclub.art.br/acervo/ver-documentos/>>. Acesso em: 5 abr. 2025.

transformação nesse cenário, com o perfil das mulheres nos fotoclubes começando a mudar e com o surgimento de registros de algumas fotografias nesses ambientes.

Podemos citar alguns exemplos de mulheres no FCCB, como Hermínia Borges e Bárbara Mors. Grecco (2017, p. 77) aponta que “Hermínia Nogueira Borges é o caso mais conhecido de participação feminina no Photo Club Brasileiro, pois era uma das poucas mulheres a atuar como fotógrafa no Brasil na primeira metade do século XX”.

Bárbara Mors é a primeira fotógrafa a aparecer no boletim do FCCB. Bárbara entrou no FCCB em 1948, por iniciativa própria, ao contrário das demais mulheres associadas, e não possuía vínculos matrimoniais. Em 1951, foi selecionada como uma das fotógrafas representantes do FCCB no 1º Salão Feminino de Arte Fotográfica de São Carlos, juntamente com as artistas Dulce Carneiro e Nair Gisella Szterenyi (Mors, Enciclopédia Itaú, 2024).

Entretanto, o desenvolvimento da pesquisa sobre a participação feminina nos fotoclubes enfrenta diversas dificuldades, sendo a principal delas a escassez de documentação que permita identificar quem eram essas mulheres, como aponta a autora Grecco (2017, p. 78):

Na maioria das vezes, o que temos são os nomes em listas de concursos ou na autoria de fotografias publicadas nos boletins, que são os principais documentos para o desenvolvimento das pesquisas, podendo, em alguns casos, serem possíveis entrevistas ou o acesso à arquivos particulares, quando a família teve o interesse em manter esse material.

Logo, a falta de estudos e coleta de dados sobre a figura feminina nos fotoclubes brasileiros se mostra como um empecilho para contar de fato o que foi a história da fotografia no país, “o que resulta inicialmente em carência de aprofundamentos teóricos que articulem devidamente as posições ocupadas por essas mulheres fotógrafas nos processos de socialização dos fotoclubes com as sociedades em que esses fotoclubes estavam inseridos” (Grecco, 2017, p. 85).

Sobre a situação das mulheres na primeira metade do século XX (1900 - 1950), um período de intenso desenvolvimento industrial e comercial, o consumo passa a ser uma forma de lazer, especialmente para o crescente público feminino. Principalmente com o surgimento das fábricas em São Paulo, aumentou a circulação de mulheres pelas ruas. Operárias dirigiam-se às fábricas, ao lado de crianças, participavam com seus companheiros das agitações sociais e políticas; outras eram trabalhadoras informais, empregadas domésticas, doceiras, vendedoras e artistas... No entanto, para as mulheres das camadas

mais privilegiadas, o controle social era mais rígido. A prática de ocupar o espaço público, como passeio, para consumo próprio, conversar nas confeitarias eram práticas recentes que começavam a ser incorporadas na rotina cotidiana (Rago, 2004, p. 393).

Algumas mulheres romperam a bolha, conquistaram protagonismo e uma certa liberdade. Desde cedo, por exemplo, Anita Malfatti e Tarsila do Amaral viajaram para a Europa e os Estados Unidos a passeio, para estudos e para expor seus trabalhos. De acordo com Rago (2004, p. 425), “a independência da vida dessas mulheres chama a atenção, mas evidentemente não constitui a regra”.

Ao longo das décadas, as mulheres, entre artistas, escritoras, jornalistas, advogadas, operárias e demais trabalhadoras desenvolveram importantes formas de interação e de sociabilidade femininas, sem questionar, no entanto, as barreiras sociais que as separavam. Na década em que conquistaram o direito ao voto, muitas já haviam produzido romances, ensaios, reportagens e revistas feministas, onde manifestavam suas concepções a respeito de ideias de feminilidade e das relações de gênero, questionando, ao mesmo tempo, as imposições normativas que recaíam sobre elas. Se o feminismo não foi um movimento expressivo nas primeiras décadas do século, ajudou a criar uma comunidade de interesses e formas de socialização singulares, questionadoras dos códigos normativos masculinos, embora ainda marcadas pelas diferenças de classe e etnia (Rago, 2004, p. 425).

A partir da década de 1940, ocorre a consolidação do fotojornalismo moderno. A primeira fotojornalista a atuar no Brasil é Hildegard Rosenthal, entre o final das décadas de 1930 e 1940. A segunda é Alice Brill, com ênfase na produção fotográfica no final da década de 1940, entre 1948 e meados da década de 1960.¹⁰⁵

As posições de Hildegard Rosenthal e Alice Brill como profissionais nas décadas de 1940 e 1950 no Brasil eram, portanto, pouco usuais. Elas atuaram como retratistas, repórteres fotográficas e documentaristas em períodos consecutivos. Ao que tudo indica, a formação técnica obtida no exterior foi um fator determinante para que se firmasse na fotografia, em um período em que a profissionalização do meio ainda era incipiente no país (Costa, 2018, p. 119-120).

O acesso facilitado de Hildegard Rosenthal e Alice Brill ao circuito artístico de São Paulo resultou numa extensa produção voltada para esse segmento, na qual se encontram retratos de artistas, reproduções de obras de arte e documentação de exposições. Nas

¹⁰⁵ No artigo: *No limite da invisibilidade: mulheres fotógrafas no Brasil na primeira metade do século XX*. Helouise Costa, p. 62, cita Mary Zilda Grassia Serrano como possível primeira mulher fotojornalista profissional a atuar no Brasil. No entanto, as datas relativas a Mary nem sempre são precisas. Ver: COSTA, Helouise. In: ZERWES, Erika; COSTA, Helouise (Org.). *Mulheres fotógrafas / Mulheres fotografadas: fotografia e gênero na América Latina*.

imagens produzidas pelas artistas, chama-nos atenção a significativa presença de mulheres, ao contrário do que se vê, por exemplo, na produção de Hans Gunter Flieg e Peter Scheier. Ambos, fotógrafos imigrantes alemães que documentaram o circuito de arte da capital paulista nas décadas de 1940 e 1950, raramente direcionaram suas câmeras para as mulheres artistas, mesmo diante do crescente número delas nesse período (Costa, 2018, p. 120-121).

A importância de Rosenthal para a fotografia no Brasil é mencionada por Kossoy (2007, p. 102). Para ele, é indiscutível que Hildegard Rosenthal inaugurou um estilo de fotorreportagem no país. Seu pioneirismo como mulher fotojornalista deve ser reconhecido por uma audiência maior.

Por meio das imagens de Rosenthal da cidade de São Paulo, é possível ver mulheres circulando pela cidade, mostrando os espaços públicos como um local de sociabilidade dinâmica, até então dominado por homens. Hildegard possui uma reportagem fotográfica intitulada *A nova mulher*,¹⁰⁶ caracterizando a mulher moderna representada na cidade (Corrêa, 2021, p. 254-255).

Kossoy complementa (2007, p. 102) o conjunto de fotos que Hildegard tirou de São Paulo, representando um sensível registro da memória arquitetônica da cidade. Além disso, essas fotografias estabelecem uma importante sequência e complementam os registros de outros fotógrafos estrangeiros que documentaram o centro de São Paulo entre as décadas de 1910 e 1950, como Guilherme Gaensly, Vincenzo Pastore, Theodor Preisling, Claude Lévi-Strauss, Curt Schulze, Werner Haberkorn, Hans Gunter Flieg e Alice Brill, entre outros, enriquecendo significativamente a iconografia da capital paulista na primeira metade do século XX.

As fotógrafas Hildegard Rosenthal, Alice Brill, Claudia Andujar, Lily Sverner, Madalena Schwartz e Stefania Bril se beneficiaram das possibilidades de estudo e atuação da fotografia fora do Brasil. Com exceção de Dulce Soares e Anna Mariani, todas as imigrantes vieram com uma “bagagem” diferente das fotógrafas nascidas e criadas aqui. Considerando que, no Brasil, assim como na América Latina, constituía um mercado carente de profissionais especializados, prover de conhecimentos específicos sobre a área acabava por ser um diferencial benéfico para as profissionais. De acordo com (Zerwes, 2022, p. 171):

¹⁰⁶ As imagens que compõem o ensaio *A nova mulher* foram encomendadas por algum veículo, mas não se sabe a procedência, assim como textos e contextos que foram publicados (Corrêa, 2021).

Em maior ou menor medida, todo esse contexto internacional é visível no trabalho de Alice Brill, Claudia Andujar, Hildegard Rosenthal, Lily Sverner, Madalena Schwartz, Stefania Bril e Gertrudes Altschul. Todas se beneficiaram das possibilidades de estudos e atuação profissional oferecidas pela fotografia. Mesmo as que adotaram mais tarde em suas trajetórias, como Madalena Schwartz, Lily Sverner e Stefania Bril, mostram como a fotografia possibilitou um trânsito entre a vida privada de mulheres casadas e com filhos, e uma profissão. Da mesma forma, em sua produção fotográfica aparecem claramente alguns traços do humanismo desenvolvido no pós-guerra.

Para Rosenblum (2014, p. 200, tradução nossa), o crescimento de revistas populares e livros ilustrados nas grandes cidades da América Central e do Sul na década de 1950 tornou a carreira de fotojornalista freelance um pouco mais viável, embora o acesso das mulheres a boas atribuições fosse limitado. A situação no meio fotográfico ainda permanecia difícil, com relativamente poucas mulheres fotógrafas capazes de empreender projetos por conta própria.

Rosenblum (2014, p. 200 e 202, tradução nossa) destaca fotógrafas brasileiras importantes para o crescimento da presença da mulher na fotografia. Cita Alice Brill, que se especializou em fotografia de rua em São Paulo e, no processo, revelou a transformação da cidade de um posto avançado provinciano para uma metrópole moderna e movimentada. Nair Benedicto, que havia sido impedida de seguir carreira na indústria de radiodifusão estatal por causa de opiniões políticas, voltou-se para a fotografia e, eventualmente, criou uma agência cooperativa para produzir imagens publicitárias e importações. Conhecida como F4, a agência foi fundamental para a regularização das tarifas e relações de trabalho entre os fotógrafos e empresas que encomendam as imagens de câmeras.

É consenso entre historiadores e historiadoras da fotografia no Brasil sobre o aumento do número de fotógrafas na segunda metade da década de 1970. Para Nichele e Corrêa (2023, p. 201), o que determinou esse crescimento na década de 1970 foram as iniciativas das primeiras ações para o processo de institucionalização da fotografia no Brasil, com a criação de instâncias federais reguladoras.

Nesse contexto, foi criada a Fundação Nacional de Artes (Funarte), em 1975. Dentro da Funarte, foi criado, em 1979, o Núcleo de Fotografia. A criação do Núcleo dá início ao processo de institucionalização da fotografia em âmbito federal, e, com isso, a produção e o consumo fotográfico cresceram. O núcleo foi reformulado em 1984, passando a se chamar Instituto Nacional da Fotografia (INFoto), com o objetivo de expandir a política cultural na

fotografia no país. A INFoto foi finalizada no ano de 1990, sendo substituída pela área de Fotografia da Funarte (Nichele; Corrêa, 2023, p. 207-209).

Na Funarte, tivemos uma exposição que veremos com mais detalhes na próxima seção, *Mulheres fotógrafas anos 80*. É importante mencionar que nesse momento a INFoto era composta exclusivamente por um grupo feminino.

Em 1985, foi criado o Ministério da Cultura (MinC), que até então estava vinculado à pasta da educação no Ministério da Educação e Cultura (MEC). O MinC passou a incorporar a Funarte, no entanto, sem estruturas mínimas e recursos.

De acordo com Rosenblum (2014, p. 200, tradução nossa), as pesquisas realizadas na década de 1980 sobre fotografia contemporânea na América Latina indicaram que o número de mulheres que exibiram seus trabalhos ainda era pequeno. Na década seguinte, sua representação em tais mostras aumentou ligeiramente.

Apesar do panorama promissor no Brasil, o cenário latino-americano na década de 1980, conforme aponta Rosenblum (2014), ainda apresentava uma participação feminina tímida em exposições de fotografia contemporânea. Essa inserção gradual pavimentou o caminho para o aumento de sua representatividade em mostras na década seguinte, demonstrando uma evolução constante na participação das mulheres na fotografia artística e documental da região.

Mulheres em vários países latino-americanos esculpiram um nicho na documentação antropológica e arqueológica; em suas representações de culturas indígenas, camponesas e populares, elas fizeram contribuições significativas tanto para a fotografia quanto para a história cultural, como exemplificado por Claudia Andujar e Maureen Bisilliat, que fotografaram tribos indígenas (Rosenblum, 2014, p. 199, tradução nossa).

Nesta seção, podemos compreender a inserção das mulheres na fotografia no Brasil, desde os primórdios. A inserção das mulheres na fotografia ocorreu de forma gradual e, em muitos contextos, enfrentou barreiras sociais, de gênero e de acesso a recursos técnicos e profissionais.

Contudo, apesar das dificuldades de acesso e permanência na profissão, será que as profissionais consideram as adversidades passadas e como refletem o período profissional em que atuam? Na próxima seção, discutiremos como o debate em torno da profissão foi delineado por algumas profissionais, principalmente na década de 1980.

4.4. Mulheres fotógrafas

Nesta subseção, exploraremos como a temática das mulheres fotógrafas era abordada no início da década de 1980, um período marcado pela abertura política e pelo crescente acesso das mulheres à universidade, especialmente após a década de 1970, impulsionado também pelos avanços nos estudos de gênero.

No debate “A mulher na fotografia” ocorrido no Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS/SP), em 1982, algumas fotógrafas foram convidadas a discutir o tema. O debate foi composto por: Boris Kossoy (abertura), Cremilda de Araújo Medina (coordenação), Suzane de Azevedo Marques (participante), Nair Benedicto (participante), Dulce Carneiro (participante), Cláudia Andujar (participante), Stefania Bril (participante), Vânia Toledo (participante), Hideki Hirashima (participante) e Cecílio Coimbra de Araújo, Dr. (participante).

As apresentações ocorreram com depoimentos de profissionais de fotografia, abordando os preconceitos enfrentados pelas mulheres como autoras e objetos da fotografia. Todas elas responderam às perguntas dos convidados que estavam presentes no debate. Mendes (2021, p. 288), ao caracterizar as participantes do debate, expressa:

Nair Benedicto (1940), Claudia Andujar (1931) e Dulce Carneiro (1929) - parecem hoje, contudo, dar maior representatividade ao evento. As duas primeiras, Nair e Cláudia, pela atuação contínua e valorização presente; e Dulce e novamente Cláudia, por representarem uma geração mais velha, com produções em segmentos diversos. Dulce Carneiro, no retrato corporativo e na fotografia industrial, e Claudia Andujar no jornalismo, em especial por seu apoio às causas indígenas.

A discussão girou em torno da identidade de gênero como elemento constitutivo (ou não) da experiência fotográfica, abordando temas como profissionalização, representatividade, erotismo e a própria pertinência de se discutir a questão.

Ao analisar os áudios do debate,¹⁰⁷ parece-nos curioso que nas falas de boa parte das profissionais, o tema proposto não fazia sentido. Elas ressaltaram a necessidade de não haver na fotografia, segundo elas, discriminação, entre profissionais de fotografia, mulheres e homens.

Para Vânia Toledo, a discussão sobre mulheres fotógrafas e mulheres fotografadas era considerada ultrapassada. Ao afirmar que “é um fotógrafo que por acaso é mulher”, Vânia

¹⁰⁷ Gravação *on-line* dividida em duas partes acessível na base de dados do MIS. Disponível em: <https://acervo.mis-sp.org.br/audio/mulher-na-fotografia-parte-12> e <https://acervo.mis-sp.org.br/audio/mulher-na-fotografia-parte-22>. Acesso em: 04 mai. 2025.

rejeita a ideia de uma diferença de gênero na prática fotográfica, reforçando o ideal de neutralidade profissional. De modo que não soube dizer as dificuldades de ser fotógrafa, pois para ela, não havia diferença entre um homem e uma mulher na profissão.

Quando questionada sobre o fato de ter produzido ensaios com homens nus, respondeu que sua motivação não era sexual ou provocativa, mas sim estética e simbólica: pretendia recuperar uma nudez masculina naturalizada, invisibilizada no cotidiano urbano. Ela explicou que o ensaio realizado em 1980 foi uma tentativa de igualar a nudez masculina à nudez feminina. Sobre a tentativa de transformar o homem em objeto, respondeu que era uma coisa que ela jamais conseguiria, pois “historicamente a mulher já foi tão usada, tão manobrada, tão fotografada, que já se chegou às raias da ginecologia, como fotografia da mulher nua”.

Dulce Carneiro adotou uma postura mais contundente em relação à própria existência do debate. Declarou que o termo “fotógrafa mulher” era discriminatório, pois considerava que o “sexo” não deveria interferir na avaliação da capacidade profissional. Dulce defendeu que a distinção entre fotógrafos e fotógrafas era ultrapassada e insistia que não havia mais resistência no meio profissional.

Não existe mulher fotógrafa; existe fotógrafo bom e fotógrafo medíocre. Ao mesmo tempo, disse que não queria participar do debate, pois tem uma “religião” que a proíbe de participar de exposições de arte feminina e exposição de fotografia.

Ao relatar sua experiência como fotógrafa em ambientes industriais, afirmou nunca ter enfrentado preconceito, embora reconhecesse que, há duas décadas, a reação à presença de mulheres na profissão era de estranhamento. Para Dulce, o que ainda persistia era um leve resquício de proteção, especialmente por parte de homens com menor instrução, o que ela interpretava não como discriminação, mas como uma defesa.

No entanto, quando confrontada com a ausência de mulheres na grande imprensa, Dulce atribuiu a desigualdade à falta de mulheres preparadas e a um processo histórico de exclusão, minimizando a influência do preconceito contemporâneo.

Stefania Bril também reforçou a ideia de que o gênero não deveria ser um marcador na profissão. Para Stefania Bril, o debate não é sobre mulheres, e sim sobre pessoas. Também afirma que, como fotógrafa, nunca enfrentou nenhuma dificuldade. Segundo ela, se há respeito por parte da fotógrafa, o respeito à fotógrafa é recíproco.

Como crítica, afirmou que, ao observar uma imagem, raramente seria possível identificar se foi feita por um homem ou uma mulher. O “sexo” não é importante; a pergunta é se a fotografia é boa, se tem equilíbrio e coerência. No entanto, reconheceu que, em alguns casos — por escolha temática ou abordagem — pode haver uma percepção de “olhar feminino”.

Stefania observou que mulheres muitas vezes instintivamente se aproximam de temas ligados às minorias e à sensibilidade cotidiana, citando como exemplo os trabalhos de Claudia Andujar com indígenas e de Nair Benedicto com crianças em situação de vulnerabilidade.

Claudia Andujar, por sua vez, trouxe uma perspectiva mais sensível à historicidade da opressão feminina. Para ela, no campo da fotografia erótica, há sim uma diferença entre o olhar masculino e o feminino. Segundo Claudia, o olhar feminino sobre o corpo carrega marcas de uma história de subalternização, o que conferiria uma abordagem menos objetificante e mais crítica.

Nair Benedicto argumentou que, embora homens e mulheres enfrentem os mesmos desafios profissionais, a forma como certos temas são tratados pode revelar uma abordagem específica de “gênero”. Para Nair, o olhar feminino se manifesta especialmente quando a fotógrafa consegue criar relações de confiança com sujeitos historicamente marginalizados. Relatou que seu trabalho em bailes de forró, por exemplo, só foi possível graças a uma cumplicidade que, segundo ela, dificilmente seria estabelecida com a mesma naturalidade por um fotógrafo homem.

Ao analisar as respostas das fotógrafas ao debate, verificamos que, naquele momento, havia um consenso entre as fotógrafas presentes de que não havia discriminação na atividade profissional fotográfica entre homens e mulheres. Elas compreendem que a discriminação já existiu, mas que, na década de 1980, já era passado.

O debate revelou um aspecto central: a identidade profissional das mulheres na fotografia é construída entre o desejo de reconhecimento pela qualidade do trabalho — independentemente do gênero — e a consciência de que o gênero, quer se queira ou não, afeta as condições de produção, recepção e interpretação das imagens. Deste modo, a maioria concordou que havia diferença na forma como mulheres profissionais de fotografia enxergavam principalmente a nudez feminina, que seria menos rude nas imagens realizadas em comparação às imagens feitas por homens.

Lembrando que todas tratavam do tema, referindo-se à diferença de “sexo”. Como pontuado ao longo deste trabalho, o “sexo” é uma palavra que se refere à diferença biológica entre machos e fêmeas, enquanto o termo “gênero” é utilizado mais recentemente para diferenciar a questão cultural entre masculino e feminino (Oakley, 2005). Ao abordarmos a questão, usamos a palavra gênero para nos aproximar das discussões recentes.

Já existiam estudos sobre gênero, como citado acima; no entanto, era uma discussão recente se compararmos com as discussões atuais. Mesmo que no Brasil, na década de 1980, tenha havido um crescimento nos estudos sobre mulheres na academia.

É crucial notar que as mulheres apresentadas ao longo desta análise, assim como aquelas que participaram da mesa de debate, são predominantemente brancas e imigrantes, possuindo um nível mais elevado de acesso social.

Merece destaque que, para muitas mulheres, a obtenção de direitos iguais e o ingresso nas atividades profissionais foram conquistas importantes. Por isso, naquele momento, diferenciar homens e mulheres era considerado um retrocesso, e não uma distinção relevante necessária para o debate.

Durante muito tempo no Brasil, separava-se feminista de feminina. De acordo com Pedro (2018, p. 239), “até o final dos anos 1980, por exemplo, poucas pessoas aceitavam o rótulo de feminista, pois no senso comum, o feminismo era associado à luta das mulheres masculinizadas, lésbicas, ressentidas e anti-homens”.

Outro ponto relevante é considerar o período ditatorial vivido no país,¹⁰⁸ fazendo com que, mesmo que houvesse interesse nos temas do feminismo por mulheres artistas, tais empreitadas não chegassem a constituir-se como um movimento nas artes visuais. “Apenas a partir dos anos de saída desses regimes violentos o feminismo impactou mais amplamente a indústria cultural e o terreno das artes” (Tvardovskas, 2013, p. 34).

Em realidade, as práticas feministas de diversas criadoras de países periféricos têm a característica de não se formular enquanto identitárias, ou seja, não “levantam bandeiras” no sentido mais óbvio da palavra feminista. Elas não se compreendem como um grupo, nem mesmo consideram como sua a tarefa de lutar contra o mercado institucional e os discursos canônicos que reincidentemente desvalorizam a produção feminina. Sua atuação está mais ao lado das poéticas feministas, na medida em que suas obras reinventam narrativas sobre o feminino e o masculino, desconstruem estereótipos misóginos e ironizam as práticas do poder. Ao mesmo tempo, a não articulação em termos políticos pode representar algum grau de apagamento das experiências ao longo do tempo e, também, gerar uma falta de

¹⁰⁸ O Regime militar no Brasil ocorreu entre os anos de 1964 e 1985, período conhecido como Ditadura Civil-Militar (Napolitano, 1998).

transmissão sobre a importante luta das mulheres às artistas mais jovens (Tvardovskas, 2013, p. 75).

A própria Claudia Andujar também enfrentou as limitações no Brasil. De acordo com Lombardi (2021, p. 316), seu trabalho foi imediatamente reconhecido nos Estados Unidos, como, por exemplo, tendo suas fotografias adquiridas pelo diretor de fotografia do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA).¹⁰⁹ No Brasil, entretanto, a ideia de publicar imagens de uma fotógrafa não era aceitável; “Beto Ricardo, o editor de *O Cruzeiro*, descartou a ideia de publicar as fotos de Andujar, alegando que “fotografar índios não era coisa de mulher” (Ricardo, 2005, p. 244 *apud* Lombardi, 2021, p. 316).¹¹⁰

No fim da década de 1980, em 1989, ocorreu no Rio de Janeiro a exposição *Mulheres fotógrafas anos 80*, promovida pela Fundação Nacional de Artes (Funarte).

No catálogo da exposição, coloca-se a questão com preocupação de não oposição homem/mulher: “com Mulheres Fotógrafas Anos 80, não pensamos em polemizar a célebre discussão sobre a especificidade do olhar feminino na fotografia ou estabelecer qualquer classificação que oponha a figura do homem à figura da mulher” (Magalhães; Nakagawa; Peregrino, 1989).¹¹¹

Como vimos no debate, a percepção contrária a qualquer discurso feminista rechaça qualquer tipo de iniciativa que contenha apenas mulheres.

Segundo o catálogo da exposição, “o objetivo da exposição é traçar um panorama da produção fotográfica feminina no Brasil nesta década”. Para a escolha dos nomes que compunham a exposição, não se deu por meio de nomes consagrados, mas de tentar mostrar o maior número de fotógrafas, para tentar representar “a multiplicidade de linguagens e campos de atuação” (Magalhães; Nakagawa; Peregrino, 1989).

Uma das fotógrafas presentes no debate que compõe esta pesquisa é Stefania Bril. Na exposição de 1989, as fotógrafas que compõem esta pesquisa estiveram presentes: Dulce Soares e Lily Sverner.

Conforme Rosenblum (2014), no livro *A História da Mulher na Fotografia*, essa negação das fotógrafas na diferenciação de gênero é discutida por elas. A autora afirma que,

¹⁰⁹ *Museum of Modern Art* - MoMA.

¹¹⁰ RICARDO, Beto. Norami. In: ANDUJAR, Claudia. **A vulnerabilidade do ser: Claudia Andujar**. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 243-249.

¹¹¹ Para mais informações sobre o catálogo *Mulheres fotógrafas anos 80*, ver: COSTA, Eduardo Augusto. *Fotógrafas no Brasil dos anos 1980: as mulheres nas publicações do Núcleo de Fotografia da Funarte e do INFoto*. In: ZERWES, Erika; COSTA, Helouise (Org.). **Mulheres fotógrafas / Mulheres fotografadas: fotografia e gênero na América Latina**. São Paulo: Intermeios, 2021.

após o prazer inicial das mulheres em serem consideradas particularmente adequadas para a fotografia, muitas delas negaram que seu gênero fosse dotado de qualquer “intuição” ou “sensibilidade” especial.

De todo modo, o debate sobre as mulheres fotógrafas revela que as questões de gênero se entrelaçam com raça e classe. Essa problemática também se manifesta no campo profissional da fotografia, onde as questões de gênero tendem a ser obscurecidas. Os problemas enfrentados surgem como questões cotidianas, esperando resolução com o tempo, sem que as barreiras estruturais sejam explicitamente identificadas e nomeadas.

Podemos inferir que as dinâmicas que permeiam o campo profissional da fotografia, assim como as intrincadas questões de gênero, carregam uma complexidade inerente. Analisar a interação entre esses dois domínios exige reflexões aprofundadas e problematizações cuidadosas, um desafio ainda maior considerando o contexto histórico e social em que essas profissionais atuavam. Os costumes sociais, as expectativas de gênero arraigadas e as estruturas de poder vigentes na época moldavam as oportunidades e os obstáculos enfrentados pelas mulheres na fotografia, tornando a conquista de reconhecimento e igualdade uma jornada árdua e multifacetada. Compreender essa complexidade contextual é fundamental para uma análise mais completa e sensível das experiências dessas fotógrafas no campo profissional.

5. AS FONTES SOBRE AS MULHERES NAS INSTITUIÇÕES ARQUIVÍSTICAS

Nesta seção, discutiremos as fontes sobre mulheres nas instituições arquivísticas e de salvaguarda. Primeiro, entendendo a história e o apagamento das mulheres nas fontes, e depois a entrada de fontes nas instituições de salvaguarda.

Boris Kossoy (2007, p. 66) refletiu sobre “o resgate dos fotografos anônimos da história”. Para ele, a importância desses estudos reside no fato de que representam a massa de artesãos das imagens ignoradas pela história.

A consagração de um nome de um profissional, de um artista, é sempre resultante de um processo seletivo que é, por sua vez, ideológico. A consagração historiográfica se faz pelo efeito cumulativo da repetição. Desta forma os nomes se cristalizam, tornam-se referências definitivas. Existem vários critérios que levam historiadores a selecionar certos nomes a título de exemplificação dos “melhores” ou mais afamados em cada área temática; poderíamos citar alguns deles: o que atenderam, por exemplo às clientelas mais sofisticadas, ou os que se achavam mais próximos dos mandatários políticos e econômicos, ou aqueles que receberam comissionamentos oficiais para documentarem obras públicas, ou, ainda os que tiveram seus arquivos mais bem preservados que os da grande maioria de seus concorrentes. Acrescenta-se a isso o conservadorismo dos historiadores: assim funciona o *establishment* das referências cristalizadas, assim se mantém o *status quo* da história (Kossoy, 2007, p. 67).

Neste trecho, percebe-se a concepção de que o reconhecimento de um profissional ou artista, por meio da nomeação, está sujeito a critérios seletivos e ideológicos. A história consagra nomes pela repetição constante, cristalizando-os como referências definitivas. Historiadores selecionam nomes como exemplos dos “melhores” ou mais renomados, com base em: atender clientes influentes, proximidade com líderes políticos e econômicos, encomendas oficiais para registrar obras públicas ou arquivos bem preservados. Soma-se a isso o conservadorismo dos historiadores, que mantém os nomes das referências históricas.

Utilizamos este trecho para introduzir a próxima seção e, assim, exemplificar a invisibilidade da mulher no arquivo.

5.1. A mulher no arquivo: invisibilidade

Sabemos que não há neutralidade na história (Le Goff, 1988) e o mesmo ocorre na história da fotografia, que sempre foi clássica e conservadora, valorizando as elites e a

consagração do que está estabelecido na intelectualidade e na arte. Utilizando a reflexão de Kossoy (2007, p. 68):

Na realidade foi sempre essa a abordagem da história da fotografia, segundo a linha dos modelos clássicos: a apresentação de uma história dos fotógrafos consagrados retratando personagens de destaque da vida social, pertencentes à nobreza oficial, à oligarquia agrária, à alta classe de uma burguesia recém-enriquecida, às elites intelectuais, artísticas, políticas.

Conforme Michelle Perrot (2007, p. 27), há mais chances de encontrar vestígios, provas e evidências da existência das mulheres e de sua atuação nos documentos de arquivos privados do que em documentos de mulheres em arquivos públicos. Contudo, por definição, o status dos arquivos privados foi e continua sendo incerto. Os arquivos públicos, nacionais ou departamentais, destinam-se a receber documentos administrativos e tendem a ocupá-los excessivamente. Consequentemente, os arquivos privados são recolhidos com reservas, a conta-gotas e de maneira seletiva. Documentos pessoais e institucionais que registram a vida pública e econômica de figuras como escritores, políticos e empresas são ocasionalmente incorporados. No entanto, para indivíduos comuns, e ainda mais para as mulheres, transpor essas barreiras de acesso mostra-se significativamente mais desafiador.

Deste modo, a realidade encontrada nas instituições arquivísticas públicas e privadas, em sua maioria, é a de guarda de arquivos pessoais de homens ou sobre homens. Quando encontramos documentos de mulheres ou sobre mulheres, eles podem estar dispersos, em arquivos de casais, por exemplo, ou atrelados às funções de seus maridos ou esposos. Comumente, são em menor número nas instituições.

Isto posto, Michelle Perrot enfatiza o “silenciamento das fontes” das quais muitos documentos sobre e de mulheres são acometidos (2007, p. 17):

O silêncio das fontes. As mulheres deixam poucos vestígios diretos, escritos ou materiais. Seu acesso à escrita foi tardio. Suas produções domésticas são rapidamente consumidas, ou mais facilmente dispersas. São elas mesmas que destroem, apagam esses vestígios porque os julgam sem interesse. Afinal, elas são apenas mulheres, cuja vida não conta muito. Existe até um pudor feminino que se estende à memória.
Uma desvalorização das mulheres por si mesmas. Um silêncio consubstancial à noção de honra.

No campo fotográfico, não há diferenças. Para Rosenblum (2010, p. 10), há atualmente e houve no passado mais fotógrafas ativas do que aparecem nos livros, exposições e monografias. Uma razão para a escassez de trabalhos históricos de mulheres é

que muitas vezes têm sido difíceis encontrá-los. Frequentemente, as próprias mulheres, refletindo as atitudes das épocas em que viviam, não consideravam suas imagens importantes o suficiente para preservá-las. A menos que fossem mantidas seguras por cônjuges ou descendentes, as fotografias das fotógrafas eram frequentemente descartadas, escondidas no sótão ou armazenadas em uma lata mofada na comunidade local, no bairro. Às vezes, também, seu desaparecimento era causado por infortúnios, como incêndios, catástrofes naturais, contexto de guerras e migrações forçadas. O trabalho de outras mulheres tornou-se visível apenas com o desenvolvimento de um mercado fotográfico viável e o aumento do interesse na história do meio.

Virginia Woolf (2014, p. 24) também aborda a dificuldade de encontrar obras de mulheres em comparação às de homens nas bibliotecas universitárias inglesas. De acordo com a autora, as mulheres não escrevem sobre a própria vida e raramente mantêm um diário, restando, por vezes, apenas um punhado de cartas.¹¹² Não deixaram obras, poemas e escritos preservados. Contudo, aponta a autora, “Vocês têm noção de quantos livros sobre mulheres são escritos no decorrer de um ano? Vocês têm noção de quantos são escritos por homens? Tem ciência de que vocês [mulheres] são talvez os animais mais debatidos do universo?” A autora também observa que as mulheres não escrevem livros sobre os homens.

A invisibilidade histórica das obras bibliográficas femininas, contrastando com a maior presença masculina, reside na realidade de que, até o começo do século XIX, na classe média, o espaço público e as posições de influência eram raramente acessíveis às mulheres. Suas vidas orbitavam em torno do matrimônio e da maternidade, marcadas pela ausência de privacidade, autonomia financeira e instrução formal, além de estarem rigidamente condicionadas por costumes sociais. Paradoxalmente, apesar do tempo livre forçado e das frequentes interrupções, as oportunidades para a expressão individual e a posse de recursos próprios eram escassas (Woolf, 2017, p. 53-56).

Com isso, Virginia Woolf trouxe à luz a questão da escassez de obras escritas por mulheres e, ao mesmo tempo, buscou compreender os motivos dessa ausência, argumentando que o papel feminino sempre foi relegado ao âmbito particular.

Uma pesquisa intitulada *A presença – ou a ausência feminina nos arquivos pessoais e coleções da Seção de Manuscritos, Fundação Biblioteca Nacional*, Medeiros relata (2020, p. 383):

¹¹² No contexto de mulheres letradas, o que pressupõe as classes altas.

Ao se cruzar os dados da proporção entre homens e mulheres com a atuação profissional temos um retrato parcial do perfil do titular/coleccionador da seção de Manuscritos: um acervo formado majoritariamente por homens, cuja atuação profissional está ancorada nos tradicionais círculos de sociabilidade em torno dos jornais, literatura e política. No que se refere às mulheres, chama a atenção, além do número diminuto de acervos, o fato de a maior ocorrência ser exatamente a ausência de informação sobre a atuação profissional. Além da baixa representatividade, há escassas informações sobre a titular/coleccionadora e nestes casos a mulher foi apresentada a partir de suas relações familiares e conjugais.

A constatação de Medeiros aponta para a marcante desigualdade na representação de homens e mulheres no acervo da Biblioteca Nacional, sobretudo na falta de dados que ilustrem a atuação profissional feminina, diferentemente da documentação existente sobre os homens. Esta afirmação confirma o exposto por outras autoras ao longo deste texto, em que as mulheres são apresentadas a partir de suas relações privadas, “familiares e conjugais”.

O papel vinculado ao feminino na figura materna aprisionou as mulheres de alguma forma nas famílias. A ausência de fontes documentais sobre mulheres é percebida no processo de divisão do trabalho entre homens e mulheres, onde se entende que, de modo geral, aos homens se vincula a esfera de produção, da vida pública, e como “chefes de família”, e às mulheres à esfera doméstica, da vida privada, como mães. Para Mary Del Priore (1997, p. 388-389):

Essa pressão exercida sobre as populações femininas levou não apenas a transformação de uma função biológica em uma função social, mas conferiu, ainda, um sentido mais rigoroso à divisão sexual, instaurando entre os sexos uma nova relação social ancorada na autonomização relativa dessas duas esferas. Os homens aparecem inseridos nas relações de produção e as mulheres nas de reprodução, que são diretamente dedutíveis das primeiras.

No entanto, é importante ter cautela ao afirmar que as mulheres estavam restritas ao ambiente doméstico em todas as camadas sociais. Como apontam os estudos (Dias, 1984; Marins, 2001; *apud* Lima; Carvalho, 2011, p. 258).

Não é ocioso lembrar que Maria Odila L. Silva Dias e Paulo César Garcez Marins já demonstraram que as ruas, sim, eram frequentadas por mulheres. Além de negras escravas, transitavam pela cidade mulheres brancas pobres, cabeças de família que traziam alimentos cultivados das roças dos arrabaldes, faziam comércio, e as mulheres de famílias decadentes, que empobrecidas, esgueirar-se pelas ruas para tratar, da mesma forma que as demais, de sua sobrevivência. Assim, quando se afirma que a presença feminina era rara, deve-se ter em mente as prescrições seguidas por mulheres abastadas que, aos poucos, foram ganhando as ruas por conta dos novos hábitos de consumo e de exposição espetacular que o passeio na cidade proporcionou.

Podemos citar a situação de São Paulo em relação ao processo de urbanização no final do século XIX. A urbanização da cidade não envolveu, de imediato, a ascensão social de uma burguesia europeizada, nem a formação de uma classe de assalariados livres. Entretanto, a multiplicação de mulheres pobres, escravas e forras, que sobrevivem do artesanato caseiro e do pequeno comércio ambulante, faz parte da consolidação da economia escravista de exportação e do processo, concomitante, de concentração das propriedades e da renda (Dias, 1995, p. 15).

Da mesma forma, a mesma lógica privada, no entanto, não se aplica às mulheres negras. A desigualdade racial se manifesta nas relações de gênero de forma distinta: enquanto muitas mulheres brancas foram excluídas do espaço público, as mulheres negras, durante e após a escravidão, sempre trabalharam fora do lar.

No período da escravidão, as mulheres (negras) trabalhavam arduamente ao lado de seus companheiros nas lavouras de algodão e tabaco, e, quando a indústria se transferiu para o Sul, elas podiam ser vistas nas fábricas de tabaco (...). No trabalho, as mulheres escravizadas eram equivalentes a seus companheiros. Porque elas sofriam uma dura igualdade sexual no trabalho, gozavam de maior igualdade sexual em casa, na senzala, do que suas irmãs brancas que eram “donas de casa”. Como consequência direta de seu trabalho fora de casa – tanto como mulheres “livres” quanto como escravas –, as mulheres negras nunca tiveram como foco central de sua vida as tarefas domésticas. Elas escaparam, em grande medida, ao dano psicológico que o capitalismo industrial impôs às donas de casa brancas de classe média, cujas supostas virtudes eram a fraqueza feminina e a submissão de esposa. As mulheres negras dificilmente poderiam lutar por fraqueza; elas tiveram de se tornar fortes, porque sua família e sua comunidade precisavam de sua força para sobreviver (Davis, 2016, p. 226-227).

As mulheres negras raramente eram “apenas donas de casa”. Muito antes das mulheres brancas assumirem a dupla jornada do trabalho público e privado (doméstico), as mulheres negras raramente eram apenas donas de casa. As mulheres negras já carregavam o “fardo duplo do trabalho assalariado e das tarefas domésticas” (Davis, 2016, p. 226-227).

Colocadas as desigualdades entre o ambiente privado e público, destinados às mulheres brancas e negras. O fato é que há poucos vestígios de suas vidas públicas e privadas. Se, para as mulheres brancas, as barreiras a serem alcançadas já foram descritas, para as mulheres negras, essas barreiras são ainda maiores. Como aponta Angela Davis, as mulheres negras são atingidas por múltiplas desigualdades: a de gênero, a de raça e, consequentemente, a de classe.

É importante ressaltar que, mesmo ocupando os espaços públicos, esse local não era destinado ao descanso, consumo e lazer, até o começo do século XX. “As mulheres só foram aceitas na esfera pública como consumidoras e espectadoras, ao menos até o final dos anos 20” (Rago, 2004, p. 422).

Dessa forma, a história é importante para compreender a distinção entre público e doméstico, bem como para entender o gênero. Para compreender a forte tendência, especialmente presente na teoria política, de retificar essa distinção, como rígida e atemporal - e que, portanto, não se pode entender completamente sem uma abordagem histórica das questões de gênero - é necessário considerar essa perspectiva.

Conforme Gonzalez (2020, p. 45), a mulher negra, quando não trabalha como doméstica, também pode atuar na prestação de serviços de baixa remuneração, como nos “refúgios” nos supermercados, nas escolas ou nos hospitais, sob a denominação genérica de “servente” (atente-se às significações a que tal termo remete).

É preciso reconhecer que conceitos como os de público e doméstico têm sido usados não apenas para organizar a vida social em diferentes períodos, mas também têm recebido conotações distintas. A estrutura de gênero de um tempo e um espaço particular é afetada causalmente não apenas por outras estruturas contemporâneas, como econômicas e políticas, mas também pela história de gênero (Nicholson, 1986; Olsen, 1983, *apud* Okin, 2008, p. 318).

Para a autora Aronovich (2019, p. 22-23), “a História das Mulheres é uma história de exclusão, de apagamentos, de sabotagens e de desvalorizações”, por isso é relevante conhecer a história das mulheres para minimizar a tentativa de diminuir o protagonismo de suas lutas. A inclusão e o incentivo ao ingresso de arquivos pessoais de mulheres podem auxiliar no processo de sua valorização na história.

A dificuldade de encontrar registros e fontes sobre as mulheres dificulta a escrita de suas histórias e a recuperação de suas memórias, considerando que a escrita da história necessita de material para subsidiá-la por meio de fontes, documentos e registros, ainda que orais, pois muitas vezes os acontecimentos não estão registrados em documentos e arquivados nas instituições.

Quando relegadas ao âmbito privado, objetiva-se a tentativa de apagamento da história das mulheres e de suas lutas; no entanto, muito do que é conquistado no âmbito

público só é possível graças a trabalho árduo, pouco valorizado e invisível no ambiente privado.

De acordo com Lerner (2019, p. 27-28), estudos indicam que as mulheres são e foram peças centrais para a criação da sociedade e a construção da civilização, não marginais, de modo a dividir com os homens a preservação da memória coletiva e, principalmente, fornecer o elo entre gerações, conectando passado e futuro.

O olhar androcêntrico, que considera o masculino como o único modelo de representação coletiva, também se reflete no arquivo. Questionando essa lógica nas instituições de salvaguarda, o feminismo questiona a escassez de fontes sobre mulheres que tentam subverter esse cenário. A colocação das feministas e de pesquisadores e pesquisadoras interessadas em difundir a história sob a perspectiva feminina reforça a importância das fontes documentais nos arquivos e demais instituições de salvaguarda.

Ao retomarmos o artigo 216 da Constituição Federal brasileira, que trata do patrimônio cultural como “da memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira” (Brasil, Constituição Federal, 1988), entende-se que os documentos preservados, principalmente nos arquivos públicos brasileiros, devem ser representativos dos agentes que compõem sua nação. Deste modo, torna-se urgente a inclusão e o resgate de fontes sobre as trajetórias femininas e sobre mulheres nas instituições de guarda, como os arquivos. Esta inclusão pode ocorrer por meio da inserção de arquivos privados nessas instituições, ou pela própria preservação deles, mediante a utilização efetiva da declaração de interesse público e social, bem como da descrição arquivística em arquivos e coleções já institucionalizados.

Simioni (2007, p. 4) traz reflexões sobre a exclusão das mulheres nos arquivos e suas consequências.

Historicamente, as artistas do sexo feminino foram consideradas excluídas do cânon, a divisão dos arquivos traz implicações práticas para a própria revisão da história da arte. Como reavaliar os critérios de pertencimento e exclusão dos artistas se, no que tange a tais discípulas, sequer o acesso às fontes nos é permitido de modo igualitário? Enquanto a visibilidade das trajetórias masculinas é amplamente garantida por todo um conjunto de aparatos institucionais, como os museus, e, conforme sugiro aqui, pelos próprios arquivos, o que em muito facilita as pesquisas e, assim, o conhecimento; no caso das mulheres sequer o desejo, em si já raro, de investigá-las pode obter o mesmo êxito, uma vez que o acesso às fontes é dificultado, posto que privatizado.

A autora destaca a implicação prática da divisão dos arquivos na revisão da história da arte. A impossibilidade de acesso igualitário às fontes impede uma avaliação justa dos

critérios de inclusão e exclusão. A visibilidade garantida aos homens por instituições e arquivos cria um ciclo de conhecimento e reconhecimento, enquanto priva as fontes das mulheres, dificultando a pesquisa e perpetuando sua invisibilidade histórica. A autora questiona a própria possibilidade de uma revisão histórica equitativa sem acesso paritário às fontes primárias. A autora complementa (Simioni, 2007, p. 10-11):

A operação de “resgate” de produtoras esquecidas – que tem o mérito de ampliar o conhecimento disponível sobre as artistas e suas produções – é em si insuficiente. Primeiramente porque, como várias autoras apontaram, deixa incólume o cânon que perpassa a historiografia da arte e que, por suas hierarquias subreptícias, foi responsável pelo obscurecimento e desvalorização das produções femininas (Pollock, 1994b). E, em segundo lugar, como procurei problematizar ao longo deste artigo, as fontes que dispomos para a escrita da história não podem ser tomadas como dados objetivos. As apreciações dos críticos, as matérias veiculadas por jornais de época, as coleções e exposições que caracterizam as práticas museais e mesmo o modo com que os arquivos selecionam e guardam determinados documentos (e não outros) são o resultado da cristalização de reiteradas práticas artísticas, impregnadas por valores de época. Assim, a sub-representação das artistas mulheres na história da arte não é um indicador pacífico de sua parca relevância ou de sua inexistência concreta, mas sim um sinal de que as práticas culturais institucionalizadas por meio das fontes com que usualmente contamos, estão permeadas por valores que deixam efeitos, de poder, concretos.

Segundo a autora, resgatar a produção de mulheres é difícil devido à desvalorização das produções femininas. Deste modo, a utilização das fontes não pode ser considerada um dado objetivo, pois a informação veiculada em críticas na imprensa e as práticas museológicas muitas vezes excluem determinados grupos, refletindo valores de um determinado período.

Nichele e Côrrea (2023, p. 213), no artigo sobre a exposição *Mulheres Fotógrafas Anos 80*, identificam que, na construção de uma narrativa sobre o evento, foram utilizados o catálogo resultante da mostra e algumas das poucas descrições que foram localizadas em reportagens e notas de jornais da época. Esse esforço, ainda que resulte lacunar, circunscreve o apagamento de registros históricos nos arquivos e pesquisas sobre a fotografia no Brasil.

A compreensão dos arquivos como instrumentos de poder ocorre ao perceber que eles não se constituem como espaços neutros ou meramente técnicos. Os arquivos podem contribuir para a construção das narrativas sociais, ao selecionar, organizar e preservar determinados registros em detrimento de outros. Nesse contexto, destaca-se a afirmação de

Schwartz e Cook (2002, p. 13, tradução nossa): “Os arquivos têm o poder de privilegiar ou marginalizar”.

Ainda segundo essa perspectiva, a “visibilidade ou não desse lugar de poder que os arquivos ocupam – no plano real da sociedade ou no imaginário daqueles que compõem a sociedade – está diretamente ligada ao papel que o profissional dos arquivos exerce” (Oliveira, 2010, p. 57).

Portanto, é importante compreender que a questão da visibilidade também está relacionada ao “poder” dos arquivos. Deste modo, cabe à instituição e aos profissionais que a compõem exercer ações que viabilizem acervos que são historicamente marginalizados, além das questões de gênero, raça, etnia e grupos socialmente subjugados. Conforme essas considerações, é importante compreender que “tornar os arquivos acessíveis é fazer escolhas: é o arquivista quem, com base em suas visões subjetivas e observações, decide o que será mantido, o que será divulgado, o que receberá atenção individual e o que será explicado” (Thomassen, 2004, p. 42, *apud* Oliveira, 2010, p. 57).¹¹³

A história dos arquivos, desde a antiguidade, revela seu uso para consolidar o poder e a influência das elites (Jimerson, 2007, p. 254, tradução nossa). Ainda segundo o autor, diante disso, arquivistas carregam a responsabilidade ética e profissional de contrabalançar esse apoio ao *status quo*. É crucial que ofereçam voz aos grupos marginalizados e silenciados, e há um crescimento no uso de arquivos para corrigir injustiças sociais e fortalecer a consciência comunitária. Ao adotarem uma postura ativa contra os vieses de práticas passadas, os arquivistas podem se tornar verdadeiros agentes de mudança, em consonância com seus próprios princípios profissionais (Jimerson, 2007, p. 254, tradução nossa).

Salientamos que, apesar de entendermos a responsabilidade do arquivista nas ações de visibilidade dos documentos, a premissa deve ser considerada institucionalmente. Individualmente, não é possível fazer escolhas; ou seja, o arquivista ou profissional responsável pela organização do acervo não consegue viabilizar sozinho o atendimento a determinadas pautas, exceto em cargos de direção ou algum tipo de poder e influência. O profissional pode até provocar a sensibilização ou chamar a atenção para determinada

¹¹³ THOMASSEN, Theo. Making archives accessible: increasing pluriformity in pursuing illusions. In: *Arkistoyndistyksen Julkaisu*. Helsing, n. 9, p. 31-68, 2004.

questão, mas necessariamente sua execução precisa estar atrelada a uma perspectiva institucional.

5.2. A mulher no arquivo: visibilidade

Para compreender a emergência da reivindicação do lugar das mulheres na história, é importante destacar a relevância de seu acesso à universidade, um movimento que se intensificou a partir da década de 1970. Como observa Rago (1998, p. 90):

Progressivamente, a cultura feminina ganhou visibilidade, tanto pela simples presença das mulheres nos corredores e nas salas de aula, como pela produção acadêmica que vinha à tona. Histórias da vida privada, da maternidade, do aborto, do amor, da prostituição, da infância e da família, das bruxas e loucas, das fazendeiras, empresárias, enfermeiras ou empregadas domésticas, fogões e panelas invadiram a sala e o campo de observação intelectual ampliou-se consideravelmente.

A contribuição da história das mulheres despertou interesse pelo passado das pessoas comuns. Para tal, os historiadores e historiadoras das mulheres utilizaram o método da história social da biografia coletiva “agrupamento de descrições individuais, padronizadas de modo a traçar o retrato de um grupo inteiro e oferecer um meio de estudo das variações interindividuais” (Tilly, 1994, p. 35). Ainda, para a autora, os estudiosos das mulheres, ao realizar seus estudos, “utilizaram melhor do que seus colegas da história social os arquivos individuais e os testemunhos orais” (Tilly, 1994, p. 35).

As autoras Mason e Zanish-Belcher (2007, p. 345-346, tradução nossa) apresentam um pequeno histórico de pesquisadoras e arquivistas que tratam dos arquivos e coleções de mulheres nos Estados Unidos. Em 1959, Martha Bell publicou um artigo sobre coleções de mulheres na *College and Research Libraries*, com foco principalmente em coleções de material publicado, refletindo a escassez de arquivos de mulheres na época. Na década de 1970, artigos da arquivista Eva Moseley (1973) e da historiadora Joanna Schneider Zangado (1973) consideraram a influência do feminismo na história e nos arquivos. A década de 1970 também testemunhou a publicação de vários guias para coleções de mulheres, bem como o gigantesco *Women's History Sources* (Hinding, 1979), uma síntese com breves descrições de coleções de manuscritos mantidos por arquivos em todo o país. A década de 1970 foi,

portanto, um momento de defesa da história das mulheres, demonstrando que havia fontes históricas suficientes para dar suporte a esse campo de estudo.

Em 1980, o campo da história das mulheres estava amadurecendo e passando por mudanças, cada vez mais influenciado pela história social. Os historiadores não se interessavam mais apenas pelas “grandes” mulheres - aquelas ativas e proeminentes na esfera pública. Ao escrever história “de baixo para cima”, historiadores sociais trouxeram à tona grupos que antes haviam sido ignorados ou esquecidos pelos estudiosos. E historiadoras empreenderam projetos de história oral quando não conseguiram encontrar fontes em arquivos. De acordo com Mason e Zanish-Belcher (2007, p. 345-346, tradução nossa).

o sucesso das coleções femininas hoje não deve obscurecer a natureza limitada e frágil desse sucesso. Há inúmeras mulheres para as quais não existem coleções de pesquisa adequadas e cujo passado e presente sofrem com isso. Entre elas, estão as mulheres hispânicas dos EUA, as mulheres francófonas do Canadá, as mulheres nativas americanas de ambas as nações, as pobres e outras (Hildebrand, 1986, p. 6-7 *apud* Mason; Zanish-Belcher, 2007, p. 346, tradução nossa).¹¹⁴

Ainda segundo as autoras, a definição de quem deve ser incluído na história foi ampliada nas últimas décadas. No entanto, interesses de pesquisa em constante mudança expõem deficiências em nossas coleções, lembrando-nos de que devemos estar sempre vigilantes quanto a quem está representado nelas e de quem não está (Hildebrand, 1986, p. 6-7 *apud* Mason; Zanish-Belcher, 2007, p. 347, tradução nossa).

Eva Mosely (1980) argumentou que, há quase trinta anos, a raça e etnia eram apenas parte da equação para a institucionalização de acervos. Assim, por vezes, é mais fácil adquirir documentos de mulheres negras e instruídas do que de mulheres pobres e com menor escolaridade formal, independentemente de raça ou etnia. Pessoas instruídas não apenas criam mais registros escritos, mas também se sentem mais à vontade com bibliotecas e instituições de nível superior e, portanto, mais abertas a doar seus documentos a um

¹¹⁴ Original: The success of women's collections today should not obscure the limited and fragile nature of that success. There are numerous women for whom there are no adequate research collections and whose past and present suffer accordingly. These include the Hispanic women of the US, Francophone women of Canada, Native American women of both nations, the poor and others. Hildenbrand, Suzanne (Ed.). **Women's collections: Libraries, archives & consciousness**. New York: The Haworth Press. 1986.

arquivo. (Hildebrand, 1986, p. 6-7 *apud* Mason; Zanish-Belcher, 2007, p. 347, tradução nossa).

Por fim, a forma como definimos grupos “sub-representados” depende do contexto. Mulheres cientistas com formação superior, que não se destacam em suas áreas, podem ser tão sub-representadas nos arquivos tradicionais quanto trabalhadoras migrantes latinas, ativistas comunitárias afro-americanas ou trabalhadoras domésticas brancas, pois suas histórias não foram valorizadas e, portanto, não foram solicitadas por instituições arquivísticas (Mason; Zanish-Belcher, 2007, p. 347, tradução nossa).

A informação acessível dessas fontes é dificultada ou facilitada dependendo do período estudado e da classe social; por exemplo, registros escritos, como cartas, são mais frequentes nas classes médias e altas. Além disso, a informação sobre pessoas em classes sociais mais altas é mais acessível nos documentos dos arquivos institucionais públicos, principalmente, aqueles que podem ter registros nos periódicos (com relatos dos acontecimentos reais nos jornais), bem como a conservação e acesso aos arquivos, e que muitas vezes revelam as “migalhas” das vidas individuais e ouvidas do passado (Tilly, 1994, p. 35).

Nos estudos realizados por Tilly, ela observou que a principal contribuição da abordagem descritiva da história das mulheres foi evidenciar suas experiências. Essas obras descrevem a forma como as mulheres agiam, com atitudes e valores diferentes dos homens. O comum nesses trabalhos é identificar as esferas que regulam as histórias das mulheres, sendo a esfera pública aberta aos homens e ficando com as mulheres a esfera privada (Tilly, 1994, p. 36-37).

Considerando, na generalidade, a separação da esfera pública e privada para os gêneros, Tilly relata os estudos de Hewitt. Hewitt questionava os estudos realizados apenas nas mulheres das classes média e superior, levando à existência de uma “cultura feminina”. Para a autora (Hewitt, 1985 *apud* Tilly, 1994, p. 38):¹¹⁵

Novas pesquisas, versando sobre as mulheres da classe trabalhadora ou as mulheres de origem racial ou étnica diferente, ofereceram um quadro distinto, no qual a ideologia desempenha um papel menor e as limitações materiais um papel mais importante. Mulheres negras e mulheres da classe trabalhadora estabeleceram, nos Estados Unidos, as bases de comunidades que não eram, ou não eram apenas, fundadas sobre a pertinência ao mesmo sexo. Ademais, o

¹¹⁵ HEWITT, Nancy A. Beyond the Search of Sisterhood: American Women's History in the 1980's. In: **Social History**. Ithaca-London: Cornell University Press, n. 10, p. 299-321, oct. 1985.

interesse de classe das mulheres das classes médias frequentemente impedia que elas compreendessem totalmente ou cooperassem com as mulheres das outras classes ou raças.

De acordo com Hewitt, não existe uma hegemonia de gênero ou uma “cultura feminina”, as pesquisas devem considerar, além da perspectiva de gênero, a de classe. Para evitar considerar a cultura das mulheres como simplista. Essa premissa deve ser ampliada para as fronteiras de classe e raça. Para Tilly (1994, p. 40):

Os dois tipos de estudo - um versando sobre a cultura das mulheres das classes médias, outro evidenciando variações inter ou intraclases sociais, inter ou intra-grupos étnicos ou raciais - reconstituem de maneira muito rica as vidas das mulheres e traçam complexas relações com as grandes tendências históricas. Eles se concentram na descrição desta realidade vivida.

Ao enfatizar a realidade vivida, esses estudos evidenciam como múltiplas trajetórias podem refletir estruturas sociais mais amplas. A análise das experiências específicas das mulheres torna-se, assim, uma via relevante para questionar narrativas históricas hegemônicas e recuperar vozes historicamente silenciadas. De acordo com Varikas (1988, p. 43, tradução nossa):

A utilização da abordagem biográfica na escrita da história das mulheres não é novidade. A biografia foi a primeira forma de história das mulheres, desde a Cidade das Damas de Christine de Pisan até as primeiras publicações femininas e feministas do século XIX. Primeiro, porque a abordagem a tradição biográfica foi durante séculos um componente central da tradição histórica - algo que tendemos a esquecer hoje. Mesmo durante os últimos séculos, quando a História adquiriu suas credenciais como "ciência", a biografia continuou a existir nas suas margens, como uma espécie de história de segunda categoria, uma “história popular” mais acessível a pessoas de nível de educação mais precária. No entanto, sabemos que o nível de educação, mesmo das mulheres alfabetizadas, era inferior ao medíocre e podemos imaginar que o significado da história que a maioria delas possuía vinha muito mais da leitura de biografias ficcionais do que de um estudo sistemático da história formal.¹¹⁶

¹¹⁶ Original: L'usage de l'approche biographique dans l'écriture de l'histoire des femmes n'est pas une nouveauté. La biographie constituait la première forme d'histoire des femmes, depuis La Cité des Dames de Christine de Pisan aux premières publications féminines et féministes du XIX^{ème} siècle. D'abord parce que la démarche biographique fut pendant des siècles une composante centrale de la tradition historique - ce que l'on a tendance à oublier aujourd'hui. Même, au cours des derniers siècles, quand l'Histoire acquit ses titres de noblesse en tant que "science", la biographie continue à exister dans ses marges, comme une sorte d'histoire de deuxième catégorie, d'"histoire populaire" plus accessible aux gens d'un niveau d'éducation médiocre. Or, on sait que le niveau d'éducation, même des femmes alphabétisées, était moins que médiocre et l'on peut s'imaginer que le sens de l'histoire qu'avaient la plupart d'entre elles leur venait beaucoup plus de lectures de biographies romancées que d'une étude systématique de l'histoire formelle. (Varikas, 1988, p. 43).

A autora avalia que a biografia permaneceu marginalmente como uma forma acessível de "história popular". Acrescenta que uma reavaliação do nível de instrução feminina sugere que a compreensão histórica de muitas mulheres pode ter se originado mais da leitura de biografias, inclusive ficcionais, do que de um estudo formal da história, levantando questões importantes sobre as fontes de conhecimento histórico para as mulheres no passado.

Dito isso, ampliar a diversidade na pesquisa de gênero na história das mulheres deve estar atrelado a questões raciais, de classes, ou de outros grupos, etnias, etc. A pesquisa deve considerar a diversidade. Pressupondo que as fontes documentais sobre mulheres estejam mais presentes nos arquivos pessoais, as investigações nesses documentos poderão propiciar pesquisas que façam emergir uma história com novas perspectivas. Uma nova história poderá reorientar conceitos fixos que legitimam o poder dos homens, tornando as mulheres mais visíveis, de modo a evidenciar sua condição de sujeitos históricos e de suas lutas (Scott, 1995, p. 93).

A necessidade de diversificar a pesquisa na história das mulheres, conforme aponta Scott, no trecho acima, ao direcionar o olhar principalmente para as questões raciais e de classe em fontes como os arquivos pessoais, encontra eco na análise crítica de Lélia Gonzalez sobre as categorias universais de "mulher" e "feminismo".

Gonzalez destaca a interseccionalidade¹¹⁷ das opressões vivenciadas por essas mulheres. A autora argumenta que as desigualdades de gênero não podem ser compreendidas isoladamente, mas estão intrinsecamente ligadas às desigualdades raciais, e à história de colonialismo e escravidão no continente americano. De acordo com Gonzalez (1982, p. 3):

Estamos cansados de saber que nem nos livros onde mandam a gente estudar se fala da efetiva contribuição das classes populares, da mulher, do negro e do índio na nossa formação histórica e cultural. Na verdade, o que se faz é folclorizar todos eles. E o que fica? É a impressão de que só os homens, os homens brancos, social e

¹¹⁷ Patrícia Hill Collins possui estudos sobre feminismo e gênero na comunidade afro-americana. Escreveu *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento* (1990). Nesta obra, Collins usa o termo interseccionalidade, originalmente cunhado por Kimberlé Crenshaw, que se refere à simultâneas formas de opressão. As mulheres negras são atingidas por múltiplas desigualdades, a de gênero, a de raça e consequentemente a de classe, conceito entendido como interseccionalidade. Como perspectiva de interseccionalidade, entendemos “as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos de subordinação” (Crenshaw, 2002, p. 177). Collins traz a discussão da interseccionalidade e o apagamento na história das mulheres negras no feminismo.

economicamente privilegiados, foram os únicos a construir esse país. A essa mentira tripla se dá o nome de sexismo, racismo e elitismo.

A intelectual também pontua o apagamento da mulher negra no movimento feminista no Brasil (Gonzalez, 2020, p. 52):

Gostaríamos de chamar atenção para a maneira como a mulher negra é praticamente excluída dos textos e do discurso do movimento feminino em nosso país. A maioria dos textos, apesar de tratarem das relações de dominação sexual, social e econômica a que a mulher está submetida, assim como da situação das mulheres das camadas mais pobres etc., não atentam para o fato da opressão racial.

Vemos, no trecho citado e na obra da autora, um questionamento à prática feminista que esquece da questão racial. Em suma, o trecho da autora é uma crítica à visão racial de alguns feminismos no Brasil. Ela denuncia a exclusão da mulher negra do debate e da análise, argumentando que a ausência da perspectiva racial impede uma compreensão completa das dinâmicas de poder e das múltiplas formas de opressão que afetam as mulheres no Brasil.

No cerne da crítica de Lélia Gonzalez está a urgência de um feminismo interseccional, capaz de reconhecer como raça, gênero e classe se entrelaçam na produção de desigualdades. A denúncia de Gonzalez ecoa na análise de Heymann sobre os recursos da memória, que, ao privilegiar figuras masculinas na fixação do passado, reproduz no presente as mesmas hierarquias e exclusões criticadas pela feminista negra. A seletividade da memória institucional, assim como a cegueira racial de certos feminismos, contribui para a manutenção de uma conjuntura que marginaliza e silencia as experiências de grupos sub-representados.

Os “investimentos na memória”, segundo Heymann (2005, p. 3), são projetos institucionais, homenagens, comemorações, que têm por objetivo fixar no passado as posições dos protagonistas, produtores do arquivo ou herdeiros, ocupados no presente ou que almejam projeções para o futuro.

Considerando que, historicamente, os homens figuram como principais agentes da história e produtores dos registros documentais. Isso significa que a seleção do que é lembrado e celebrado tende a favorecer sujeitos masculinos e suas realizações.

Assim, as experiências e contribuições das mulheres são frequentemente silenciadas, desconsideradas ou tratadas como secundárias. O que reforça a importância de introduzir arquivos pessoais de mulheres reconhecidas e valorizadas como patrimônio documental.

Os arquivos pessoais, ao representarem uma parcela da memória coletiva, contribuem ao lado dos arquivos de origem institucional para a salvaguarda do patrimônio documental e a compreensão das sociedades modernas. Interessam como fonte de pesquisa e são dotados de uma singularidade. Não se criam com uma finalidade histórica e cultural inicial, mas são formados por homens e mulheres ao longo de uma vida, e adquirem valor testemunhal por um gesto de quem os produziu e/ou de quem os identificou e lhes atribuiu significado social e cultural (Santos, 2012, p. 49).

Os arquivos pessoais de mulheres inseridos em um contexto público, junto aos demais arquivos, constituem importantes fontes de pesquisa. Deste modo, essa inserção contribui para potencializar e ampliar as pesquisas que considerem mulheres no ambiente público. Portanto, um processo de resgate das trajetórias de mulheres visa inverter a lógica até então estabelecida. Como mencionado anteriormente, uma das formas de incluir esses acervos é por meio da inserção de arquivos privados nas instituições arquivísticas e até mesmo culturais.

Sem a inquietação de mudar a forma como os arquivos e as pesquisas são conduzidas, continuaremos presos à história tradicional vista por um único olhar. De acordo com (Ackelsberg, 1997, p. 47-48).

À medida que as feministas e outros repetidamente levantavam tais questões, a escrita da história social da história do trabalho (mais lentamente, talvez) têm gradualmente se transformado. Temos encontrado, pelo menos em alguns estudos, mais atenção voltada à interação entre o local de trabalho e a comunidade e esforços para explorar aquele contexto mais amplo. Há importantes lições aqui para arquivistas: para que se reflita inteiramente as experiências de um movimento, é necessário que se olhe-e, portanto, que se colecionem - consideravelmente para além dos documentos e registros tradicionais do "movimento trabalhista".

De acordo com a autora, é necessário, exemplificando a história do trabalho, "coleccionar" os documentos além dos registros ditos tradicionais. Deste modo, para refletir as experiências de um movimento, os arquivistas precisam ir além dos documentos tradicionais do "movimento trabalhista" e coletar materiais que capturem esse contexto mais amplo.

Ackelsberg (1997), a autora indaga: "História é sobretudo narrativa", de modo que: "Como se pode fazer história social sem arquivos? Sem documentos que possam ser ligados

para que se conte uma história?” (Ackelsberg, 1997, p. 40). Deste modo, sem fontes sobre mulheres, como escrever uma história que também as contemple?

Os arquivos são depositários de fontes documentais que possibilitam que os historiadores e historiadoras recriem narrativas. Sem fontes documentais sobre mulheres, dificilmente novas perspectivas dadas à história sob um viés masculino serão mudadas; para isso, as narrativas particulares. As fontes sobre mulheres disponibilizadas ampliam o contexto de pesquisa e apoiam acervos e documentos já institucionalizados.

Assim sendo, o arquivo exerce papel essencial como fonte primária na construção de narrativas históricas e culturais, ao preservar e tornar acessível o patrimônio documental que sustenta memórias e identidades coletivas.

Por essa razão, os documentos arquivísticos devem refletir e/ou expressar, de alguma forma, a reunião dessas memórias; “assim facilitará a emergência de novos discursos e ações educativas, políticas e midiáticas com o objetivo de alcançar a equidade de gênero em todos os níveis da vida social e cultural” (Acevedo, 2016, p. 57, tradução nossa).¹¹⁸

Boris Kossoy (2007, p. 70) não trabalha a partir da perspectiva de gênero, foco desta pesquisa, mas nos ajuda a refletir sobre a dinâmica de abranger o campo de estudo. O autor destaca na pesquisa sobre fotografia a importância do rastreamento sistemático de fotógrafos que atuaram em determinada região e período. O objetivo do rastreamento é abranger a diversidade temática, estilos e identificar tecnologias aplicadas. Ressalta a importância do apoio aos arquivos públicos e privados, especialmente aos pequenos arquivos do interior, como forma de proteger o patrimônio documental.

O autor reforça a importância da pesquisa em arquivos, não apenas os pessoais, mas as fontes subsidiárias de informação documental. A pesquisa em periódicos, jornais, revistas e anúncios. Essas fontes complementares auxiliam os historiadores e os profissionais de arquivos a agregar informações aos acervos, novos elementos a documentos sem contextualização e informação (Kossoy, 2007, p. 77).

A perspectiva metodológica de Boris Kossoy, embora não seja centrada na questão de gênero, oferece valiosas ferramentas para a presente investigação. Ao destacar a necessidade de um rastreamento sistemático, Kossoy ressalta a importância de uma pesquisa exaustiva em arquivos. Essa busca abrangente, complementada pela exploração de

¹¹⁸ Original: facilitará la emergencia de nuevos discursos y acciones educacionales, políticas y mediáticas encaminadas al objetivo de alcanzar la equidad de género en todos los planos de la vida social y cultural (Acevedo, 2016, p. 57, tradução nossa).

fontes subsidiárias, permite contextualizar documentos e agregar informações essenciais. De maneira análoga, a ampliação do leque de fontes documentais que registram a presença e atuação de mulheres configura-se como um caminho essencial para subverter a narrativa histórica tradicionalmente androcêntrica. Ao trazer à luz uma variedade de registros sobre a participação feminina, busca-se reconstruir e inserir as mulheres na história, desafiando a lógica que eleger o masculino como única representação coletiva válida.

Assim, ampliar as fontes sobre mulheres é uma das formas de tentar subsidiar a inserção ou reconstrução da narrativa histórica de sua participação, invertendo a lógica que reflete a história tradicional contada por homens a partir de um olhar androcêntrico, que considera o masculino como único modelo de representação coletiva. De acordo com Dolores Reguant (2001, *apud* Garcia, 2015, p. 17), nesta perspectiva existe uma supervalorização do homem, de suas experiências e comportamentos, validados no sistema patriarcal, como forma de organização política, social e econômica fundamentada na ideia de autoridade e liderança do homem sobre a mulher. Como tal, é importante destacar que as profissionais da Ciência da Informação (arquivistas, documentalistas, bibliotecárias e museólogas) e as pesquisadoras, historiadoras, professoras e pessoas que trabalham a partir de uma vertente feminista, desenvolveram e desenvolvem trabalhos para que as mudanças comecem a surgir na estrutura hierarquizada de nossa sociedade.

O feminismo questionou a forma androcêntrica da organização dos arquivos, bibliotecas, centro de documentação, livrarias e museus. Questiona a invisibilização, dispersão e a falta de interesse na preservação, conservação e difusão de documentos, outras fontes de informação e inúmeros bens culturais produzidos por/com mulheres e sobre mulheres. Nessa direção, as acadêmicas que se aproximaram dos estudos de história de/com mulheres e de gênero tiveram que revisitar, reler e reinterpretar as fontes que utilizavam para seus estudos, entre os quais se falavam, obviamente dos documentos de arquivo (Vassalo, 2018, p. 81, tradução nossa).¹¹⁹

O que aprendemos ao refletir por meio da intervenção feminista nos arquivos começa com o reconhecimento de que a autorrepresentação e a auto-historicização são elementos essenciais da identidade coletiva, da organização política e da mudança

¹¹⁹ Original: El feminismo cuestionó la forma androcéntrica de la organización de archivos, bibliotecas, centros de documentación, librerías y museos. Interpeló la invisibilización, dispersión y hasta la falta de interés en la preservación, conservación y difusión de documentos, otras fuentes de información y un sinnúmero de bienes culturales producidos por/con mujeres o sobre mujeres. En esta dirección, las académicas que se abocaron a los estudios de historia de/con mujeres y de género debieron revisitar, releer y reinterpretar las fuentes que utilizaban para sus estudios, entre las que se hallaban, obviamente, los documentos de archivo (Vassalo, 2018, p. 81).

estrutural. No entanto, também aprendemos que os fundamentos epistemológicos da teoria arquivística não são adequados aos nossos ideais políticos ou desafios práticos (Cifor; Wood, 2017, p. 21, tradução nossa).

Compreende-se que, neste momento, a teoria arquivística propõe resoluções práticas para os desafios de seus profissionais na organização e difusão desses acervos, mas, até o momento, não tem abordado as questões políticas, sociais e culturais quando se trata de dar maior visibilidade e inclusão dos arquivos de mulheres nas instituições arquivísticas.

Ainda segundo as autoras (Cifor; Wood, 2017, p. 18, tradução nossa), as abordagens feministas nos estudos arquivísticos, em sua maioria, concentram-se nas próprias coleções, na melhoria das ausências de registro e na criação de espaços autorregulados ou institucionais para essas coleções. Uma intervenção feminista crítica nos arquivos, entretanto, pode significar uma reorganização fundamental das próprias instituições arquivísticas.

No entanto, outro ponto importante levantado pelas autoras Cifor e Wood (2017, p. 19, tradução nossa), de acordo com a pesquisa de Caswell, é que o trabalho de arquivo está associado ao serviço e é rotineiramente “feminizado”. Essa “feminização” também é a chave para sua ampla desvalorização.

De acordo com Caswell (2016), por meio dos dados do A*Census I (2006), a profissão de arquivista nos Estados Unidos era majoritariamente feminina, com 65% dos entrevistados se declarando mulheres. Os dados revelados pertencem a uma pesquisa profissional conduzida pela Sociedade de Arquivistas Americanos.¹²⁰

Pesquisamos dados mais atualizados e, de acordo com o último relatório de pesquisa, realizado pela Sociedade de Arquivistas Americanos, tendo como responsáveis Skinner e Hulbert. Segundo o *Relatório da Pesquisa de Todos os Arquivistas do A*CENSUS II*¹²¹ o número de mulheres na profissão aumentou nos Estados Unidos.

A profissão de arquivista tornou-se cada vez mais dominada por mulheres ao longo do tempo. Desde 2004, a proporção de mulheres na área de arquivistas aumentou de 65% para 71%, representando um aumento de 6 pontos percentuais. Por outro lado, a proporção de homens na área de arquivistas diminuiu 11 pontos percentuais, passando de 34% em 2004 para 23% em 2021 (Skinner; Hulbert, 2022, p. 4, tradução nossa).¹²²

¹²⁰ A*Census (2006). Disponível em: <<http://www2.archivists.org/>>. Acesso em: 5 jun. 2025.

¹²¹ Original: Research Report: A*CENSUS II All Archivists Survey Report (2021).

¹²² Original: The archives profession has become more women-dominated over time. Since 2004, the proportion of women in the archives profession has increased from 65 percent to 71 percent, representing a 6 percentage

Caswell (2016, tradução nossa) considera “consequência da construção do trabalho arquivístico como uma indústria de serviços feminina e dos estudos arquivísticos como meros transmissores de habilidades práticas”¹²³. A autora entende que a profissão de arquivistas é feminizada, assim como educação e enfermagem; dessa forma, os arquivistas são relegados ao trabalho prático, com trabalho desvalorizado, e sua expertise não reconhecida.

No contexto de precariedade do trabalho e das instituições arquivísticas, há um entrelaçamento das estruturas econômicas hierárquicas com a prática arquivística; ou seja, mesmo dentro da institucionalidade, considerando que o trabalho nas instituições arquivísticas é visto como um trabalho “feminino” e estigmatizado, transpor a barreira de estudo sobre essas fontes e fazer com que elas levem a mudanças na construção de uma nova narrativa histórica não será um processo simples.

Por fim, neste processo, os profissionais e as instituições envolvidas também são peças fundamentais para a inclusão desses acervos. Uma vez que esses documentos são inseridos em instituições de guarda, devem ser preservados e divulgados, mas, para isso, será necessária proatividade e persistência nas ações, a fim de possibilitar uma mudança para um cenário mais profícuo na história das mulheres.

point increase. Conversely, the proportion of men in the archives profession has decreased by 11 percentage points, dropping from 34 percent in 2004 to 23 percent in 2021 (Skinner e Hulbert, 2022, p. 4).

¹²³ Original: result of the construction of archival labor as a feminine service industry and archival studies as imparting merely practical how-to skills.

6. INSTITUIÇÕES ARQUIVÍSTICAS E ACERVOS DE MULHERES FOTÓGRAFAS

Como o objeto desta pesquisa se debruça sobre os arquivos de mulheres fotógrafas do IMS, nas próximas subseções serão apresentados o acervo do IMS como um todo, a avaliação dos arquivos/coleções de mulheres fotógrafas no IMS e a organização desses acervos.

Pesquisamos nas principais instituições de custódia de arquivos e coleções pessoais para mapear arquivos pessoais de mulheres e fotográficos, a fim de comparar o número de arquivos e coleções pessoais de mulheres, com os de homens e famílias ou casais. As instituições mapeadas foram: Arquivo Histórico Municipal de São Paulo (AHM/SP), Arquivo Nacional (AN) (Brasil), Arquivo Público do Estado de São Paulo (APESP), Cinemateca Brasileira, Instituto Moreira Salles (IMS), Museu da Imagem e Som (MIS/SP), Arquivo Histórico Wanda Svevo, da Fundação Bienal (FB) e Arquivo Edgard Leuenroth (AEL), Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Das instituições citadas, apenas o IMS possui arquivos e coleções de mulheres fotógrafas.

Tabela 1 - Levantamento de arquivos e coleções pessoais de mulheres em instituições de salvaguarda

Instituição	Quantidade de fundos / coleções privadas	Quantidade de titulares homens	Quantidade de titulares mulheres	Quantidade de titulares familiares / casais
AEL	68	55	10	3
AHM	11	10	1	-
AN	203	162	12	29
APESP	27	22	2	3
Cinemateca Brasileira	18	15	3	0
BIENAL	1	1	-	-
IMS	32	25	7	-
MIS-SP	11	9	1	1
TOTAL	321	299	36	34

Fonte: elaborado pela autora (2024).

- 1) A quantificação dos acervos de mulheres considerou fundos e coleções pessoais.
- 2) Na quantificação foram considerados o total de arquivos privados, incluindo arquivos e coleções de titulares mulheres, homens, famílias e casais.
- 3) Foram consultadas, para a quantificação dos acervos pessoais de mulheres em cada instituição, as bases de dados disponíveis nos sites institucionais e os guias.

a) A Cinemateca Brasileira está aprimorando seus instrumentos de pesquisa disponíveis para a consulta, de modo que esses dados podem estar desatualizados, em números, mas não em proporção. Já que foi realizada comunicação institucional e verificou-se que o número de arquivos e coleções pessoais de mulheres ainda é menor em comparação com arquivos e coleções pessoais de homens.

4) Para o AHM, não foi considerada a série “itens documentais”, por não se tratar de arquivo ou coleção.

5) Para a Bienal, não foi considerado “dossiê de artistas”, por não se tratar de arquivo ou coleção.

Na tabela 1, observa-se, do ponto de vista de gênero, uma quantidade maior de arquivos e coleções pessoais de homens em comparação ao número de arquivos e coleções pessoais de mulheres em todas as instituições pesquisadas.

Dito isto, de acordo com as informações pesquisadas, verifica-se que, no melhor dos cenários, a presença de arquivos pessoais de mulheres nas instituições citadas não chega a 30% do acervo total disponibilizado por elas.

Além da quantidade mais limitada de arquivos de mulheres nas instituições, também nos deparamos com informações fragmentadas e dispersas sobre as mulheres, que podem conter arquivos anexados aos arquivos de titulares homens, como nos casos de casais e famílias.

Ainda na pesquisa realizada nas instituições citadas, foi feito um levantamento dos arquivos e coleções de mulheres fotógrafas, e apenas o IMS possui arquivos e coleções de mulheres fotógrafas. Deste modo, vamos nos deter nesta instituição nesta pesquisa.

Tabela 2 - Levantamento de arquivos e coleções pessoais de mulheres fotógrafas em instituições de salvaguarda

Instituição	Quantidade de fotógrafos	Quantidade de fotógrafas	Quantidade familiares / casais
AEL	01	0	0
AHM	0	0	0
AN	0	0	01
APESP	01	0	0
Cinemateca Brasileira	01	0	0
BIENAL	0	0	0
IMS	25	07	0
MIS-SP	0	0	0
TOTAL	28	07	01

Fonte: elaborado pela autora (2025).

Na tabela 2, por meio dos dados pesquisados nas instituições selecionadas, verificamos que apenas o IMS possui arquivos e coleções de mulheres fotógrafas. Outras instituições possuem arquivos e coleções de homens fotógrafos, tais como AEL, APESP e Cinemateca, mas em número reduzido.

Os dados consideraram apenas as informações disponibilizadas em instrumentos acessíveis remotamente, como bases de dados *on-line*.

6.1. O acervo fotográfico do Instituto Moreira Salles

O IMS possui patrimônios em quatro áreas: Fotografia, Música, Literatura e Iconografia. Dentre elas, a Fotografia possui o maior volume de documentos, segundo informações do site institucional.¹²⁴

A instituição possui três unidades, uma em Poços de Caldas (MG), o primeiro centro cultural do IMS, criado em 1992. Existem outras nas capitais do Rio de Janeiro e São Paulo, esta última inaugurada em 2017 e possuindo uma Biblioteca de Referência em Fotografia.

¹²⁴ Disponível em: <<https://ims.com.br/>>. Acesso em: 29 mai. 2025.

O acervo fotográfico é composto por cerca de 2 milhões de imagens, possui um importante conjunto de fotografias do século XIX no Brasil e um compilado referente à fotografia nacional das sete primeiras décadas do século XX. O IMS tem como prioridade incorporar às suas coleções de imagens do século XXI.

O acervo de Música abrange os primórdios das gravações de canções brasileiras. A coleção é composta por discos em 78 rpm, um repositório de 21 mil fonogramas de importantes compositores da música brasileira.

O acervo de Literatura é composto por documentos, como cartas e livros. Arquivos pessoais de importantes figuras da literatura brasileira estão custodiados pela instituição.

O objetivo fundamental do IMS é difundir os acervos de forma ampla; para isso, entende-se que é necessário tratar o acervo por meio de organização e preservação, visando sua difusão por meio de exposições, publicações e até mesmo atendimento a pesquisadores. Uma das formas de atingir esses objetivos é realizar o tratamento digital de imagens e sons e aperfeiçoar o site com informações sobre o acervo.

Como o foco desta pesquisa é sobre o acervo fotográfico da instituição, vamos nos apoiar nele. Segundo o texto de Sergio Burgi, *A Fotografia no IMS* relata:

A motivação do Instituto Moreira Salles em relação ao campo da fotografia corresponde ao reconhecimento pleno de sua relevância no cenário cultural brasileiro, particularmente no âmbito da memória e da história do país, e também pelo papel primordial da fotografia no campo da comunicação e como plataforma e meio cada vez mais integrado às artes visuais (Burgi, 2018).

Ainda de acordo com o texto, Burgi descreve o histórico de constituição deste acervo:

A estruturação do acervo fotográfico do IMS iniciou-se em 1995, com os conjuntos de fotografias do século XIX formados pela coleção Gilberto Ferrez e por duas coleções adquiridas do colecionador Pedro Corrêa do Lago. Em seguida foi comprada a série do antropólogo Claude Lévi-Strauss, da década de 1930, e representa a fotografia do século XX, caracterizada pela câmera de pequeno formato, usada para capturar imagens da cidade de São Paulo de um ponto de vista mais pessoal. Posteriormente foi incorporada à coleção de Marcel Gautherot, um excepcional retrato do Brasil dos anos 1940 até os anos 1980. A decisão pela guarda da coleção Gautherot consolidou uma política de aquisição de obras completas – a trajetória, a carreira e as questões autorais – que hoje se mantém (Burgi, 2018).

Na Reserva Técnica Fotográfica do IMS, no centro cultural localizado no Rio de Janeiro, está o acervo fotográfico da instituição. É o maior edifício dedicado à preservação, restauração, guarda e divulgação de acervos fotográficos do Brasil. Seus principais temas são a arquitetura colonial e moderna, e as transformações da paisagem urbana brasileira ao

longo dos séculos XIX e XX, o retrato na fotografia brasileira, a cultura e as festas populares nas diversas regiões, a paisagem natural do país, a urbanização e o desenvolvimento industrial decorrentes dos investimentos em energia elétrica realizados no início do século XX e da industrialização posterior à Segunda Guerra Mundial, o mundo do trabalho, urbano e rural, e o fotojornalismo brasileiro do século XX (Burgi, 2018).

O acervo fotográfico do IMS reúne hoje uma das coleções do século XIX mais importantes do Brasil, incluindo o trabalho fotográfico de Marc Ferrez, o principal fotógrafo do período; a documentação fotográfica mais antiga existente de São Paulo, por Militão Augusto de Azevedo; a Petrópolis imperial, primeira cidade planejada do país, fotografada em efeitos "noturnos" e diurnos por Revert Henry Klumb; entre outros trabalhos, juntamente com o conjunto relacionado à fotografia brasileira do século XX, incluindo a produção de fotógrafos como Thomaz Farkas e Geraldo de Barros, nomes centrais no movimento relacionado à fotografia moderna no Brasil, que se desenvolveu nos anos 1940; bem como as obras completas de José Medeiros, Maureen Bisilliat, Hildegard Rosenthal, Hans Gunter Flieg, Otto Stupakoff e David Zingg, entre outros. Ao lado desses significativos acervos de importantes nomes da fotografia brasileira, também integram o acervo fotográfico do IMS conjuntos relevantes de fotógrafos clássicos latino-americanos do século XX, como o peruano Martín Chambi e o argentino Horacio Coppola. Além de possuir o maior acervo de mulheres fotógrafas no Brasil (Burgi, 2018).

Sobre a forma de ingresso dos acervos no IMS, conforme Dias; Zanatta (2022, p. 281):

Os arquivos e coleções adquiridos pelo IMS têm origens variadas. O processo de aquisição é caracterizado por compra, doação ou comodato. Sendo assim, parte dele foi adquirida junto aos próprios titulares e familiares, parte de instituições culturais, parte em leilões, ou, simplesmente, como doações de itens isolados. O estado de organização destes conjuntos de documentos é muito diverso, uns chegam com a organização definida, enquanto que outros caracterizam-se por uma ausência completa de ordenamento e de informação.

As autoras (Dias; Zanatta, 2022, p. 281) apresentam um exemplo da *Coordenadoria de Fotografia* sobre o processo de tratamento documental, realizado por meio da "literatura arquivística e trazendo alguns dos desafios gerados pelo hibridismo documental" no arquivo do fotógrafo Marcel Gautherot, adquirido por compra em 1999 (Dias; Zanatta, 2022, p. 281):

A Coordenadoria de Fotografia manteve a organização previamente estabelecida por Marcel Gautherot. Esta escolha ocorreu por haver uma organização coerente

por parte do produtor do arquivo e por indicar a ordem original em que os documentos foram produzidos.

Ainda que existam lacunas que só serão preenchidas junto a outros conjuntos documentais e “extensa pesquisa biográfica”, de acordo com Dias e Zanatta (2022, p. 281).

De acordo com Zanatta e Burgi (2013, p. 280), existe uma enorme variedade de formatos e processos fotográficos, tais como: “filmes,¹²⁵ chapas,¹²⁶ postais,¹²⁷ estereoscopias,¹²⁸ *cartes de visite*,¹²⁹ negativos de vidro, autocromos, colotipias,¹³⁰ daguerreotipias¹³¹ e fotografias em albumina¹³² e gelatina/prata¹³³. A diversidade de processos fotográficos exige um processamento técnico rigoroso, não apenas da identificação das informações dos documentos, mas também do tratamento do suporte.

Sobre as etapas do processamento técnico do acervo, considerando o processamento técnico das imagens, elas envolvem:

Restauração do original, quando necessário; acondicionamento e preservação, por meio da manutenção de um ambiente com condições ideais de temperatura e umidade; captura digital, por scanner ou câmera fotográfica; tratamento digital; catalogação; pesquisa e revisão. Somente ao concluir todo esse percurso, as imagens são disponibilizadas ao público, via site (Zanatta; Burgi, 2013, p. 280).

¹²⁵ Filme: “suporte em material flexível emulsionado com substâncias fotossensíveis” (FILME, Funarte, 2025).

¹²⁶ Chapa: “No campo da fotografia, esse termo identifica tanto os antigos negativos em chapa de vidro como os atuais filmes planos em folhas individuais, para diferenciá-los dos filmes em rolo” (CHAPA, Funarte, 2025).

¹²⁷ Cartão postal: “Existem controvérsias sobre o pioneirismo da primeira série de postais ilustrados, mas é certo que o postal ilustrado transformou-se num modismo mundial na virada do século, sendo apropriado para fins criativos pelos fotógrafos a partir da década de 1960 (CARTÃO-POSTAL, Enciclopédia Itaú Cultural, 2025).

¹²⁸ Fotografia estereoscópica: “pares de fotografias retratando uma mesma cena que, vistos simultaneamente num visor binocular apropriado, produzem a ilusão da tridimensionalidade” (FOTOGRAFIA Estereoscópica, Enciclopédia Itaú Cultural, 2025).

¹²⁹ Cartão de visita: “formato de apresentação de fotografias e assim denominado em virtude de seu tamanho reduzido. A grande voga da *carte-de-visite* ocorreu na década de 1860, quando se tornou um modismo em escala mundial, sendo produzido aos milhões em todo o mundo, inclusive aqui no Brasil” (CARTÃO de visita, Enciclopédia Itaú Cultural, 2025).

¹³⁰ Colotipia: “Processo fotomecânico de impressão introduzido em 1870 e utilizado até hoje em pequena escala” (COLOTIPIA, Glossário IMS, 2014).

¹³¹ Daguerreótipo: “imagem produzida pelo processo positivo. No daguerreótipo, a imagem era formada sobre uma fina camada de prata polida, aplicada sobre uma placa de cobre e sensibilizada em vapor de iodo, sendo apresentada em luxuosos estojos decorados” (DAGUERREÓTIPO, Enciclopédia Itaú Cultural, 2025).

¹³² Albúmen: “denominado porque empregava o albúmen - extraído da clara de ovos de galinha - como camada adesiva transparente destinada a fazer aderir os sais de prata fotossensíveis à base de papel. É o papel mais popular para a execução de cópias fotográficas até meados da década de 1890, quando foi definitivamente desbancado pelos papéis de prata gelatina” (ALBÚMEN, Enciclopédia Itaú Cultural, 2025).

¹³³ Papel de gelatina: “sendo assim denominados porque empregavam a gelatina como camada adesiva transparente para fixar os sais de prata fotossensíveis sobre o papel. Esses papéis, que são basicamente iguais aos produzidos nos dias de hoje, foram, juntamente com as placas secas, um dos principais elementos propiciadores da difusão da fotografia em larga escala” (PAPEL de gelatina, Enciclopédia Itaú Cultural, 2025).

Após o processamento técnico do acervo, parte dos documentos é disponibilizada na base de dados. Deste modo, após a catalogação das imagens, seleciona-se um percentual para disponibilização *on-line*, de acordo com Zanatta; Burgi (2013, p. 280).

Na base de dados *on-line* estão disponíveis cerca de 40 mil imagens para pesquisa. Também há a possibilidade de pesquisar os acervos, que ainda estão em fase de tratamento. Esses documentos estão disponíveis na base de dados interna da instituição, acessíveis por meio de agendamento nas sedes do IMS.

A pesquisa no acervo é realizada por meio do *software* para banco de imagens *Cumulus*, utilizado desde 2003 pela instituição. Nele, é possível acessar as imagens digitalizadas e suas informações, sendo “inventário visual e base catalográfica para tratamento de metadados, e que também permite disponibilizar imagens em um site de busca acessado através da página do IMS na Internet” (Zanatta; Burgi, 2013, p. 280).

Deste modo, alguns arquivos e coleções ainda em processo de tratamento técnico só estão acessíveis por meio da base interna da instituição.

Em 2013, foi lançado *Um guia para o Instituto Moreira Salles*. Na época, o acervo fotográfico da área de Fotografia era composto por 800 mil imagens, cerca de 30 coleções, e já contava com os acervos das fotógrafas: Hildegard Rosenthal, Alice Brill, Madalena Schwartz, Stefania Brill, Dulce Soares, Lily Sverner e Maureen Bisilliat.

Neste guia há um apanhado do acervo institucional, incluindo os acervos de Fotografia, Fotografia Contemporânea, Música, Literatura, Acervos Especiais e Iconografia. Na área de Fotografia, constam as informações dos artistas com uma pequena biografia; não há muitas informações sobre os acervos, tampouco sobre sua organização.

Na coleção *Mestres do século XIX*, dedicada à fotografia brasileira do século XIX, não há a presença de mulheres entre os nomes selecionados. A coleção apresenta uma predominância de fotógrafos estrangeiros, cujas trajetórias no Brasil variam entre estadias mais duradouras e passagens temporárias.

6.2. Arquivos e coleções pessoais de mulheres fotógrafas do Instituto Moreira Salles

A pesquisa do acervo de mulheres fotógrafas do IMS foi realizada por meio das bases de dados da instituição. Na seção *Fotografia* constam os arquivos e coleções disponíveis pelo

IMS.¹³⁴ A instituição não possui um instrumento de pesquisa, como um guia de fundos, inventários e catálogos para a realização desse levantamento.

Por meio da seção Fotografia do IMS, da base de dados externa, vamos analisar a quantidade de arquivos e coleções de mulheres fotógrafas em comparação aos arquivos e coleções de homens fotógrafos. Na tabela 3, identificamos os acervos de mulheres fotógrafas disponíveis nas bases de dados do IMS.

Tabela 3 - Arquivos e coleções pessoais disponibilizados na base de dados externa do IMS

Seção de fotografias: Arquivos e coleções de acervos	Número de arquivos e coleções	Volume documental por itens documentais
Arquivos/coleções institucionais e/ou temáticas	8	4.414
Arquivos e coleções de mulheres	7	6.150
Arquivos e coleções de homens	25	91.475
Total	40	102.039

Fonte: elaborado pela autora (2024).

Como aponta a tabela 3, o número de arquivos e coleções de profissionais homens é maior do que o de profissionais mulheres, bem como o de arquivos e coleções institucionais e temáticas.

Na pesquisa na base de dados externa, verificou-se que o IMS possui sete arquivos e coleções de mulheres fotógrafas; no entanto, na base de dados interna, há mais três arquivos e coleções de mulheres fotógrafas. Deste modo, somam-se 10 arquivos e coleções de mulheres no IMS. Os arquivos e coleções de mulheres fotógrafas disponibilizados nas bases, em sua totalidade, são: Alice Brill, Anna Mariani, Claudia Andujar, Dulce Soares, Gioconda Rizzo, Hildegard Rosenthal, Lily Sverner, Madalena Schwartz, Maureen Bisilliat e Stefania Brill.

Como o tratamento do acervo é uma atividade contínua, os acervos das fotógrafas acima, com exceção do acervo da Anna Mariani, Claudia Andujar e Gioconda Rizzo, estão parcialmente disponibilizados na base de dados externa do IMS; o acervo da Gioconda, assim

¹³⁴ Instituto Moreira Salles - IMS. **Base de dados.** Disponível em: <<https://acervos.ims.com.br/portals/#/search?filtersStateld=6>>. Acesso em: 6 jun. 2024.

como os demais acervos em organização, está parcialmente identificado e digitalizado na base interna da instituição.

Existe o acervo de Claudia Jaguaribe, considerado dentro da coleção IMS; no entanto, não foi encontrada nenhuma informação na base de dados externa e apenas uma imagem na base de dados interna. Devido à escassez de informações, este acervo não será descrito.

Outros acervos de mulheres foram identificados na base interna do IMS, tais como Frederika - Von Sohsten e alguns acervos familiares, que fazem parte da coleção do IMS. Desta forma, a instituição não o considera como arquivos e coleções individuais, elas não são produtoras e sim, colecionadoras desses acervos.

Em artigo datado de 2022, Dias e Zanatta (p. 286) apresentam a decisão de nomear o conjunto documental de Claudia Andujar como coleção, adquirida por compra em 2015. Segundo informações, após a realização da exposição da fotógrafa *No lugar do outro*, em 2015, no IMS, “foram adquiridas 393 fotografias da autora, que passaram a integrar o acervo da Coordenadoria de Fotografia Contemporânea do IMS. O conjunto foi organizado acompanhando a divisão temática que recebeu na exposição, por exemplo: “Famílias Brasileiras”, “Histórias Reais”, “Cidade Gráfica”, entre outras” (Dias; Zanatta, 2022, p. 286).

No entanto, ainda segundo as autoras, apesar de nomearem o conjunto documental como coleção, elas não consideram uma coleção, pois: “o conjunto pode ser considerado como parte do arquivo de Claudia Andujar e não como uma coleção” (Dias; Zanatta, 2022, p. 286).

A instituição utilizou “quais foram as atividades que geraram a produção fotográfica realizada por Claudia Andujar para algumas das divisões temáticas escolhidas para a exposição e, posteriormente, para seu arquivo no IMS. Isso se justifica porque o Princípio da Proveniência foi respeitado, foi identificada a organicidade entre os documentos, assim como a natureza de sua produção” (Dias; Zanatta, 2022, p. 286).

Em 2024, realizou-se uma nova aquisição do restante do acervo de Claudia Andujar, incluindo acervo textual.

Também possui dois conjuntos de mulheres “coleccionistas” na Coleção IMS, são eles de Frederika Von Sohsten, acervo de família, e da Veridiana da Silva Prado. Por não fotografarem, apenas colecionam imagens, elas não foram consideradas no escopo da pesquisa. Como não foram caracterizadas pela instituição como arquivos e coleções específicas, não serão descritas nesta pesquisa.

Dessa forma, seguimos com a proposta de divisão abaixo, de acordo com as informações apresentadas na *webinar* realizada em 2021, intitulada *Memória e identidade no acervo IMS*, disponível no YouTube.¹³⁵ Conforme apresentação realizada, consta que, no Acervo da Coordenadoria de Fotografia do IMS:

1. Acervos que constituem arquivo/coleção:

Alice Brill, Dulce Soares, Hildegard Rosenthal, Lily Sverner, Madalena Schwartz, Maureen Bisilliat e Stefania Bril.

2. Acervos que fazem parte da coleção IMS:

Anna Mariani, Claudia Andujar, Claudia Jaguaribe e Gioconda Rizzo.

3. Acervos de “colecionistas”:

Frederika Von Sohstein e Veridiana da Silva Prado.

No item 1, a instituição caracteriza seus acervos como “arquivos/coleção” para acervos de uma mesma titularidade, da mesma produtora, os acervos foram produzidos por essas fotógrafas. No item 2, a instituição considera esses acervos como parte da coleção IMS, que em sua maioria ainda não estão organizados nem disponíveis na base externa e interna. No item 3 constam os acervos das pessoas que colecionam fotografias, produzidas por outras pessoas, foram nomeadas de “colecionistas”, mulheres que não produziram acervos, mas os acervos colecionados estavam sob sua guarda.

Desta forma, consideramos os acervos do item 1 como os acervos, e são eles que farão parte do escopo da pesquisa.

Entre as fotografias descritas nesta pesquisa, algumas possuem obras disponíveis em outras instituições, como é o caso de Alice Brill, com obras disponíveis no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP), e de Maureen Bisilliat, com obras disponíveis no Museu de Arte Moderna (MAM). São obras, imagens que fizeram parte de exposições em museus. Essas obras fazem parte de acervos complementares e no *Guia de fundos* serão descritas no item referente às fontes relacionadas, na ficha descritiva de cada produtora.

Sobre os acervos das mulheres fotógrafas disponibilizados pelo IMS, identificamos no quadro 1 um pequeno perfil das profissionais, com informações pessoais, como data de

¹³⁵ Instituto Moreira Salles (IMS). **Memória e identidade no acervo IMS**. 15 set. 2021. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=CMg8OnrkW-E>>. Acesso em: 4 ago. 2024.

nascimento e falecimento, e da produção documental custodiada pelo IMS, das quais conseguimos recuperar as informações.

Quadro 1 - Fotógrafas mulheres com acervos custodiados pelo IMS

Titular	Data de nascimento e falecimento	Aquisição do acervo pelo IMS	Gênero do acervo custodiado	Coordenadoria de Fotografia - IMS	Estágio de processamento técnico
Alice Brill	1920 - 2013	2000	Acervo fotográfico	Arquivo / Coleção	Digitalizado
Anna Mariani	1935 - 2022	2021 e 2022	Acervo fotográfico, textual, bibliográfico e tridimensional	Coleção IMS	Em processamento
Claudia Andujar	1931 -	2024	Acervo fotográfico e textual	Coleção IMS	Em processamento
Dulce Soares	1943 -	2003	Acervo fotográfico	Arquivo / Coleção	Digitalizado
Hildegard Rosenthal	1913 - 1990	1996	Acervo fotográfico	Arquivo / Coleção	Digitalizado
Lily Sverner	1934 - 2016	2005 e 2019 - comodato	Acervo fotográfico	Arquivo / Coleção	Digitalizado (2005) Em processamento (2019)
Madalena Schwartz	1921 - 1993	1998	Acervo fotográfico	Arquivo / Coleção	Digitalizado
Maureen Bisilliat	1931 -	2003	Acervo fotográfico	Arquivo / Coleção	Parcialmente digitalizado
Stefania Brill	1922 - 1992	2001 e 2011	Acervo fotográfico e textual	Arquivo / Coleção	Parcialmente digitalizado
Claudia Jaguaribe	1955 -	2011	Acervo fotográfico	Coleção IMS	Digitalizado

Gioconda Rizzo	1897 - 2004	2022	Acervo fotográfico	Arquivo / Coleção	Parcialmente digitalizado
Frederika - Von Sohstein	1933?	2022	Acervo fotográfico	Colecionista	Digitalizado
Veridiana da Silva Prado	1825 - 1910	2018	Acervo fotográfico	Colecionista	Parcialmente digitalizado

Fonte: elaborado pela autora (2025).

Conforme as informações do quadro 1 dos acervos das mulheres fotógrafas, verifica-se que os acervos custodiados pelo IMS são, em sua maioria, compostos pelo gênero documental fotográfico.¹³⁶ O gênero fotográfico é composto por fotografias, negativos, diapositivos, cromos e fotogramas.

Para recompor essas informações, foi necessário verificar na página da instituição os dados sobre o acervo. Já que as bases de dados não trazem informações sobre os conjuntos documentais e a instituição não possui instrumentos de pesquisa.

Por não contar com um instrumento de pesquisa, sentimos falta de informações que perpassam a obra fotográfica das fotógrafas que estão digitalizadas. Ao pesquisar na base de dados externa, não temos informações do conjunto documental como um todo, ou seja, dados do contexto em que a documentação se insere, como ela chegou no Arquivo, e informações sobre as produtoras da documentação.

Importante salientar que o trabalho do IMS com os acervos custodiados prevê, além do tratamento técnico (identificação, organização, preservação e digitalização), a elaboração de publicações e exposições para a difusão do acervo.

Como exemplo, a partir das aquisições dos acervos de Rosenthal e Brill, o IMS iniciou o trabalho de conservação e catalogação das imagens, a realização de exposições e a organização de publicações, o que ampliou, sobremaneira, o conhecimento disponível sobre as duas fotógrafas por meio dos diversos conjuntos de imagens trazidos a público e da divulgação de informações inéditas ou pouco difundidas sobre suas trajetórias (Costa, 2018, p. 118).

¹³⁶ Gênero documental: “configuração que assume um documento de acordo com o sistema de signos utilizado na comunicação de seu conteúdo. Exemplos: documentação audiovisual, iconográfica, textual” (Camargo; Bellotto, 1996, p. 41).

O IMS exibiu a exposição “Fotógrafas no acervo”,¹³⁷ em março de 2019. As artistas eram Claudia Andujar, Maureen Bisilliat, Stefania Bril, Alice Brill, Hildegard Rosenthal, Madalena Schwartz, Dulce Soares e Lily Sverner. De modo que o IMS produz publicações e exposições como forma de difusão desses acervos.

6.3. Organização do acervo fotográfico do Instituto Moreira Salles

A pesquisa ao acervo do IMS foi realizada na base de dados *on-line*, mas não foi possível compreender as informações sobre a organização do acervo, para além das informações das imagens digitalizadas e disponibilizadas. Ao entrarmos em contato com a instituição, fomos informados de que não havia instrumentos de pesquisa, como o guia do acervo. No entanto, na base interna da instituição, estão disponíveis as coleções organizadas, ou em fase de organização e digitalizadas, considerando que estão em constante processo de atualização.

Na análise da base de dados interna do IMS, *Cumulus*, os acervos estão divididos em “Coleção IMS” e “Coleções do acervo”, onde estão os arquivos e coleções que são analisados nesta pesquisa.

Como não iremos trabalhar com a Coleção IMS. A seguir, os arquivos e coleções do acervo do IMS apresentados como “Coleções do acervo” indicado abaixo, seguindo a numeração dos acervos dada pela própria instituição:

005 - Hildegard Rosenthal

008 - Madalena Schwartz

011 - Alice Brill

012 - Stefania Bril

021 - Dulce Soares

024 - Maureen Bisilliat

027 - Lily Sverner

045 - Gioconda Rizzo

042 - Anna Mariani

002090 - Claudia Andujar

¹³⁷ Disponível em: <<https://ims.com.br/eventos/fotografas-no-acervo/>>. Acesso em: 05 fev. 2025.

No quadro 2 estão demonstradas as informações obtidas na base de dados interna do IMS, que refletem o estado da organização dos acervos das fotografias atualmente.

Quadro 2 - Estágio do processamento técnico dos acervos das fotografias no IMS

Acervos das fotografias	Estágio de processamento técnico	Estado de organização (informações da base de dados interna)
005 - Hildegard Rosenthal	Digitalizado	organizado entre: contatos; individualizados; negativos.
008 - Madalena Schwartz	Digitalizado	organizado entre: grupos e subgrupos com suas respectivas séries documentais
011 - Alice Brill	Digitalizado	organizado entre: contatos; individualizados; temas
012 - Stefania Bril	Parcialmente digitalizado	os documentos estão organizados pelos acondicionamentos com os números das caixas e lotes.
021 - Dulce Soares	Digitalizado	organizado entre: contatos; individualizados;
024 - Maureen Bisilliat	Parcialmente digitalizado	organizado entre: acervo audiovisual: entrevistas; entrevistas biográficas; condecorações e exposições.
027 - Lily Sverner	Digitalizado (2005) e processamento (2019)	sem organização estabelecida.
042 - Gioconda Rizzo	Parcialmente digitalizado	sem organização estabelecida.
045 - Anna Mariani	Em processamento	organização em andamento, com identificação das séries.
002090 - Claudia Andujar	Em processamento	organização incipiente, apenas com parte do acervo

Fonte: elaborado pela autora (2025).

No quadro 2, observa-se que a maior parte do acervo em fase de processamento técnico disponível na base de dados interna está identificada por seu formato, sendo eles: contatos e individualizados, compostos por fotografias e negativos. Algumas imagens foram digitalizadas individualmente e outras digitalizadas e preservadas em *print files*.¹³⁸

Abaixo, detalhamos as fases de identificação e, quando possível, organização dos acervos das fotógrafas. O estado de identificação ou organização aqui reflete a forma como é apresentado o acervo para o consulente da base de dados interna da instituição.

O acervo de Hildegard Rosenthal está digitalizado e organizado em contatos, individualizados e negativos.

O acervo de Madalena Schwartz está dividido por grupos, subgrupos e séries. Os grupos incluem: Cobertura jornalística de eventos ou reportagens; Ensaios fotográficos; Realização de exposição e Registro de viagens.

O acervo de Alice Brill encontra-se digitalizado, organizado em contatos e individualizado, e os principais temas que perpassam o conjunto documental foram identificados.

Os temas identificados no acervo de Brill são: Artistas e cidades, Evento, Família, Gente, Indígenas, IV Centenário da Cidade de São Paulo, Infraestrutura urbana, Leitura em braile, Modernização, Paisagens naturais e rurais, Reprodução de obras de arte, Residências, Trabalho, Viagens e Viagem de inspeção às obras da fundação Central do Brasil, 1948.

O acervo de Stefania Bril aparenta estar em fase de processamento mais incipiente, onde a organização segue a divisão por caixas e lotes.

O acervo de Dulce Soares está digitalizado e organizado em “individualizados” e “contatos” dos ensaios *Barra Funda* e *São Caetano*.

O acervo de Maureen Bisilliat está parcialmente digitalizado e em estágio mais avançado de processamento. A organização divide-se entre o acervo audiovisual e iconográfico; para o audiovisual constam as entrevistas e as entrevistas biográficas da própria Maureen, enquanto o fotográfico possui informações sobre as condecorações e exposições.

Na base de dados externa, o acervo de Maureen possui um grande volume de imagens disponibilizadas por temas: Afoxé de Caboclo, Amazonas, Bahia Antiga e Nova, Bumba meu boi, Caranguejeiras, Carnaval, China, Costa do Marfim, Estatuária de Umbanda,

¹³⁸ *print file* é um acondicionamento utilizado principalmente para acondicionamento de negativos de diferentes tamanhos.

Ex-votos, Gafieira, Gilberto Freyre, Guerreiros, Guimarães Rosa, Iemanjá, Interiores, Japão, Jorge Amado, Líbano, Mangueira, Maracatu, Mazzaropi, Minas, Moda, Operários, Pele Preta, Pesca do xaréu, pescadores, Religiosidade, Retratos, Rio Antigo, Rio São Francisco, São Paulo - interior, Sertões, Vale do Amanhecer, Xingu.

O acervo de Lily Sverner está digitalizado e em processamento, portanto não possui uma organização estabelecida.

O acervo de Gioconda Rizzo está parcialmente digitalizado e parece estar em fase de processamento mais incipiente, sem classificação e divisão perceptível.

O acervo de Claudia Andujar está em processamento e em fase de processamento inicial.

O acervo de Anna Mariani está em processamento e, até o momento, está organizado por contato e negativo e séries: Cacau, Farinha, Paisagens, Piaçava, Pinturas e Platinbandas, Pretos, Queima de aça, Retratos de Anna Mariani, Sertanejos e Viagens: América Central, Engenhos e Parque Indígena do Xingu.

Por meio das informações coletadas, entende-se que boa parte da própria organização dada pelas fotografias foi mantida em suas séries fotográficas.

7. CONSTRUINDO UM INSTRUMENTO DE PESQUISA SOBRE MULHERES FOTÓGRAFAS

Nesta seção, abordaremos as principais normas arquivísticas, tais como ISAD(G), NOBRADE, ISAAR(CPF) e o modelo de descrição Sepiades para subsidiar a construção do modelo descritivo do *Guia de fundos e coleções das fotografias do IMS*.

A opção por um guia de fundos e coleções ocorreu devido à escolha de trabalhar com os acervos na sua totalidade, focando na informação das produtoras e do que foi produzido, e principalmente, preservado, e não na organização documental. Sabendo que o processo de tratamento das imagens ainda não está finalizado para todas as fotografias. Caso a escolha fosse trabalhar com conjuntos documentais específicos, em estado de organização avançada com suas séries e itens documentais identificados, poderíamos proceder à utilização de inventários e catálogos.

Para a elaboração de instrumentos de pesquisa para conjuntos documentais amplos, com mais de um arquivo e coleção, de uma mesma instituição, costuma-se usar guia; inventários são utilizados para descrição de fundos, coleções e grupos, onde a base de descrição são as séries. Para descrição de unidades documentais selecionadas de mais um fundo, costuma-se utilizar catálogo seletivo e índice (Lopez, 2002, p. 22).

7.1. Padrões descritivos

Dedicaremos esta seção a informações sobre a proposta de construção do guia de fundos e coleções sobre mulheres fotografadas. O guia é considerado um instrumento de pesquisa baseado em normativas, como a Norma Brasileira de Descrição Arquivística (NOBRADE) e a Norma Internacional de Registro de Autoridade Arquivística para Entidades Coletivas, Pessoas e Famílias (ISAAR(CPF)).

Por princípios básicos da Arquivística, citamos Bellotto (2012, p. 20): temos o princípio da proveniência, segundo o qual os arquivos devem ser organizados obedecendo às competências e atividades do seu produtor; o princípio da organicidade, que determina que os arquivos devem espelhar a estrutura, funções e atividades do produtor ou acumulador do arquivo; e o princípio da indivisibilidade, segundo o qual os arquivos devem permanecer reunidos, sem dispersão, alienação ou destruição indevida.

O tratamento arquivístico, pautado na estrutura do fundo, garante os princípios básicos citados por Bellotto. Assim, o processo descritivo permite que as informações alcancem o pesquisador de maneira uniforme por meio do instrumento de pesquisa. Essa ferramenta identifica e organiza de forma lógica, por meio de padrões de descrição, fundos e coleções existentes em um arquivo, com o objetivo de difundir o acervo.

Para a realização da descrição documental, existem normas nacionais e internacionais, bem como modelos de sistemas informatizados que padronizam as informações, garantindo assim um maior fluxo entre as instituições e facilitando o acesso do pesquisador.

Segundo Hagen (1998), a descrição de conjuntos documentais deve ser feita em relação à sua:

Substância, indicando-se a unidade de organização, funções, atividades, operações e assuntos;

Estrutura, indicando-se o esquema de classificação adotado, unidades de arquivamento, datas abrangentes, classes ou tipos físicos dos documentos, quantidade.

Conjunto de procedimentos que, a partir de elementos formais e de conteúdo, permitem a identificação dos documentos e a elaboração de instrumentos de pesquisa.

De modo que a descrição arquivística compreende uma sequência lógica de operações que se inicia com a observação e análise do documento identificado para obter informações significativas para o acesso. Seguindo com a sistematização das informações por meio de estruturas descritivas (preferencialmente em uma base de dados), a descrição se concretiza nos chamados instrumentos de descrição. Os instrumentos são formados por um produto que se apresenta ao usuário com as informações coletadas nas estruturas descritivas, de acordo com Boadas, Casellas e Suquet (2001, p. 173, tradução nossa).

O guia é considerado um “instrumento de pesquisa que identifica e localiza fundos, grupos ou séries de um ou mais arquivos, relativos a um determinado tema” (Camargo; Bellotto, 1996, p. 42).

Comumente, os arquivos e coleções de uma instituição são difundidos por meio do guia de fundos. O instrumento apresenta os arquivos e coleções institucionalizados, permitindo um primeiro contato do pesquisador com o acervo da instituição.

7.1.1. ISAD(G)

A descrição de documentos em conformidade com as normas arquivísticas fundamenta-se na Norma Geral Internacional de Descrição Arquivística (ISAD(G)).

A ISAD(G) foi a primeira tentativa de âmbito internacional criada com o intuito de padronizar a descrição arquivística; conseqüentemente, dela surgiram outras normas internacionais. Do mesmo modo, pode ser utilizada com os padrões nacionais existentes em cada país. Basicamente, trata-se de uma norma que estabelece regras gerais para as descrições arquivísticas aplicáveis a documentos de qualquer formato ou suporte (CIA, 2000, p. 11).

A estrutura da norma é dividida em sete áreas de informação descritiva, sendo elas: área de identificação, contextualização, conteúdo e estrutura, condições de acesso e uso, fontes relacionadas, notas e controle da descrição. Apenas seis campos são obrigatórios para o processo de descrição e que são essenciais para o intercâmbio internacional de informações: eles pertencem à área de identificação: código de referência, título, data(s), nível de descrição, dimensão da unidade de descrição e à área de contextualização: nome(s) do(s) produtor(es). Os demais campos são indexados de acordo com o andamento da organização arquivística dos fundos, o interesse da instituição e o perfil de seus pesquisadores e usuários.

André Lopez (2002, p. 14) enfatiza que a ISAD(G) busca uniformizar a descrição arquivística, adotando um sistema multinível que progride do geral (fundo) ao específico (item documental). A relevância dessa padronização reside no fato de que a descrição multinível, ao refletir a estrutura do fundo, respeita o princípio da proveniência¹³⁹, garantindo a compreensão do contexto original dos documentos.

A importância de um instrumento como a ISAD(G) para a comunidade arquivística é mais evidente quando pensamos nas possibilidades abertas pelo avanço da informática em nível mundial. Para que a troca eletrônica de informações entre os acervos seja satisfatória é necessário que, cada vez mais, os arquivistas comecem a falar a mesma língua. Nesse sentido, é fundamental o estabelecimento de diretrizes básicas para todas as atividades relacionadas à organização arquivística, inclusive a descrição. A normalização da descrição arquivística também facilita o acesso às informações do acervo por parte dos mais diversos consulentes. [...] A

¹³⁹ Princípio da proveniência: “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” (Camargo; Bellotto, 1996, p. 61).

normalização contribui não apenas para o intercâmbio entre diferentes instituições, como também facilita o acesso e a consulta em geral (Lopez, 2002, p. 16).

Com relação às normas que visam à disponibilização *on-line*, possui a ferramenta AtoM¹⁴⁰ que é um *software* livre e de código aberto utilizado para descrição arquivística, em conformidade com as normas do Conselho Internacional de Arquivos (ICA), como a Norma Geral Internacional de Descrição Arquivística (ISAD(G)), Norma Internacional de Registro de Autoridade Arquivística para Entidades Coletivas, Pessoas e Famílias (ISAAR(CPF)) e Norma Internacional para Descrição de Instituições com Acervo Arquivístico (ISDIAH).¹⁴¹

As mudanças tecnológicas também ampliaram não apenas as formas de divulgação, mas também a percepção e a recepção do público interessado. A internet e as facilidades de buscadores *on-line*, sites de busca, alteraram as formas de realização das pesquisas.

Os usuários buscam distintas informações para atender múltiplos objetivos de pesquisa. Um serviço de arquivo que anteriormente era considerado especializado em atender a um perfil de pesquisador com objeto de pesquisa centrado em uma área específica do conhecimento, com a utilização da web, por parte de um conjunto variado e não identificável de usuários, pode surpreender-se com demandas até então inusitadas (Oliveira, 2006, p. 112).

Aumentar as possibilidades de difusão, para além da elaboração de instrumentos, deve ser considerado como meio de ampliação da pesquisa e divulgação do acervo e explorar ativamente as novas tecnologias como meios de difusão. Essa abordagem estratégica permitirá alcançar um público mais amplo e fomentar um maior engajamento com o acervo.

7.1.2. NOBRADE

A Norma Brasileira de Descrição Arquivística (NOBRADE) é uma “adaptação” que incorpora uma área adicional de descrição da Norma Geral Internacional de Descrição Arquivística (ISAD(G)). Assim como a ISAD(G), a descrição arquivística adota uma estrutura multinível, do geral para o específico; o documento constitui-se dentro de um “conjunto”, contrastando com as normas bibliográficas, que descrevem cada item individualmente.

¹⁴⁰ Access to memory. Disponível em: <<https://www.accesstomemory.org/pt-br/>>. Acesso em: 05 abr. 2025.

¹⁴¹ Página do AtoM no Brasil. Disponível em: <https://observatoriodocume.wixsite.com/atomnobrasil?fbclid=IwAR3zFbHn7zyMLDXa1392WIPmYkwe8-RcxzcW_Jx7u_0vhgZgGjvcM_8KoE>. Acesso em: 14 mar. 2025.

A área adicional à NOBRADE refere-se à *Área de pontos de acesso*¹⁴² e indexação de assuntos que não constam na ISAD(G). No entanto, consta no AtoM, *software* baseado na ISAD(G) para descrição *on-line*, temos a área de ponto de acesso, assim como o Nobrade.

Boadas, Casellas e Suquet (2001, p. 174) salientam que, nas diversas operações de descrição documental, é fundamental empregar modelos normalizados, incluindo estruturas descritivas e listas de descritores. A justificativa dos autores reside no fato de que tais padrões simplificam o trabalho técnico, facilitam a consulta por parte dos usuários e, adicionalmente, possibilitam o intercâmbio de informações entre sistemas e instituições, bem como a integração de programas de difusão de maior alcance e impacto.

No âmbito do nosso estudo, é crucial observar que a norma não abrange as especificidades do documento fotográfico, que frequentemente apresenta informações contextuais limitadas ou ausentes (Rezende; Lopez, 2014, p. 4). Contudo, documentos fotográficos são ricos em informações específicas, principalmente sobre suas características físicas, técnicas e de conteúdo. Como esses elementos não são previstos na norma, muitas vezes é necessário adaptar essas informações aos campos existentes.

O uso da norma está estritamente ligado à construção dos instrumentos de pesquisa. Os instrumentos de pesquisa são importantes ferramentas de gestão da informação, sendo a ferramenta que comunica ao pesquisador as informações contidas em um arquivo. Os guias de fundos desempenham um papel importante como instrumento de pesquisa.

No âmbito dos arquivos pessoais, as especificidades são mais evidentes, pois podem abranger uma gama maior de formatos e suportes de documentos.

O arquivo pessoal é regulado pela vida cotidiana de seu produtor e, posteriormente, pode ser afetado pelas interferências, muitas vezes não registradas, dos herdeiros e seus sucessores. O trabalho de pesquisa exige um garimpo mais profundo nas fontes secundárias e primárias. É o arquivista quem analisa esse contexto de produção, de acumulação e de aquisição, e cabe a ele, em seu trabalho de pesquisa, remontar a história desse acervo (Oliveira, 2010, p. 50).

Considerando que nosso objeto de pesquisa são os arquivos pessoais de mulheres, disponibilizar a vida cotidiana da produtora, interferências, assim como remontar a história do acervo, amplifica os usos que podem ser dados às fontes encontradas nos arquivos

¹⁴² Pontos de acesso: “os pontos de acesso permitem, como a expressão indica, o acesso aos documentos a partir de alguns pontos preestabelecidos, nomeando critérios utilizados para agrupar documentos. Dito em outros termos, os pontos de acesso permitem detectar, no todo da massa documental, documentos correspondentes a determinados agrupamentos” (Smit; Kobashi, 2003, p. 12).

pessoais de mulheres. As informações coletadas, além de auxiliar na compreensão do produtor, são peças-chave na produção dos instrumentos de pesquisa.

Após a elaboração dos instrumentos de pesquisa, sua difusão também é importante. Inicialmente, a divulgação dos instrumentos se dava apenas por meio de publicações, como os guias, inventários e catálogos, incluindo impressões, e atualmente, ocorre mais frequentemente, em arquivos PDF. No entanto, com o advento da tecnologia, a possibilidade de ampliar as informações em bases de dados tornou-se necessária.

7.1.3. Sepiades

Outra possibilidade de descrição documental é o modelo europeu Sepiades. A Sepiades utiliza as normas arquivísticas, realiza a descrição em sistemas multiníveis, por coleção ou item documental. No entanto, é uma ferramenta criada para documentos fotográficos, podendo ou não ser arquivísticos.

A partir do projeto do programa Europeu de Salvaguarda de Imagens Fotográficas para Acesso (SEPIA)¹⁴³ produziu-se o modelo *Europeu de Salvaguarda de Imagens Fotográficas para Acesso a um conjunto de elementos de dados SEPIA Data Element Set* (Sepiades),¹⁴⁴ proposto a partir da avaliação de diversas instituições de guarda de coleções fotográficas, entre 1999 e 2003.

Por meio do projeto, foi elaborado um relatório do modelo Sepiades, no qual foi traçado um panorama das instituições de pesquisa europeias que armazenavam diversos processos fotográficos. Neste relatório, Klijn e Lusenet (2004, p. 8) constataram que havia uma grande variedade de modelos descritivos, até então utilizados na identificação de fotografias.

Por meio do documento, verificou-se que muitas instituições só descrevem ou identificam minimamente seus documentos ao digitalizar seu acervo, de modo que o nível de descrição, em muitos casos, é insuficiente para pesquisas eficazes, considerando que o processo mais dispendioso e demorado na digitalização é a descrição, como apontam Klijn e Lusenet (2004, p. 9-10).

Outro ponto destacado no documento é a dificuldade de realizar a descrição no nível de item documental, o que se dá devido ao elevado número de documentos fotográficos

¹⁴³ *Safeguarding European Photographic Images for Access - SEPIA.*

¹⁴⁴ *Safeguarding European Photographic Images for Access Data Element Set - SEPIADES.*

preservados nas instituições. Dessa forma, opta-se pela descrição no nível mais alto inicialmente, facilitando a pesquisa dos pesquisadores dos documentos fotográficos.

O projeto demonstrou que a ausência de uma norma internacionalmente consensual para a descrição de coleções fotográficas se deve à impossibilidade de uma única norma contemplar as particularidades e o contexto de cada instituição. Considerando que os grupos de pesquisadores ou interessados são diversos, assim como os documentos fotográficos, esse cenário dificulta uma norma universal para descrição de coleções fotográficas. Para o desenvolvimento do Sepiades e visando mitigar os problemas identificados, foram utilizadas a norma de descrição multinível ISAD(G) e o modelo de descrição Fotios.¹⁴⁵

A proposta da Sepiades é ser um modelo de descrição de fotografias que pretende coexistir com outros modelos descritivos existentes. Contudo, não depende de nenhum outro sistema e pode ser implementado como uma ferramenta independente, sem a intenção de se constituir como um modelo de descrição estático e inflexível. Consequentemente, poucos elementos são considerados obrigatórios ou recomendados, um pressuposto adequado, dado o significativo número de elementos disponíveis para descrição das imagens. Possui um número considerável de elementos descritivos, pois foi elaborado para atender às informações relativas às fotografias (Chaves, 2018, p. 61-62).

Considerando suas especificidades, recomenda-se que a Sepiades seja utilizada juntamente com outros modelos de descrição existentes. O modelo contempla os elementos que descrevem de forma ampla as particularidades das imagens; no entanto, para instituições que não possuem apenas coleções fotográficas e/ou fotografias, possivelmente deverá ser usado de forma complementar.

Iglesias Franch (2008, p. 100) não entra em detalhes, mas considera o modelo Sepiades como válido para a descrição de fotografias analógicas, em detrimento da fotografia digital. Segundo o autor, o modelo apenas atende às expectativas descritivas da imagem digital. Caso seja adotado outro código, a Sepiades pode ser utilizada como elemento de referência.

De acordo com Pavezi (2010, p. 65), um dos exemplos de uso da aplicação das normas ISAD(G) e do modelo Sepiades foi realizado pelo Centro Municipal de Fotografias (CDF), da Intendência Municipal de Montevideu (Uruguai). Foram utilizados a norma e o modelo, e não as ferramentas, para os sistemas informatizados.

¹⁴⁵ Desenvolvido pela Associação de Fotógrafos Holandeses como modelo de descrição para fotografias.

Dito isso, entende-se o padrão descritivo Sepiades como subsidiário a outros padrões descritivos a serem utilizados especificamente para documentos fotográficos analógicos.

7.1.4. ISAAR(CPF)

A Norma Internacional de Registro de Autoridade Arquivística para Entidades Coletivas, Pessoas e Famílias (ISAAR(CPF)) “dá diretrizes para a preparação de registros de autoridade arquivística que fornecem descrições de entidades (entidades coletivas, pessoas e famílias) relacionadas à produção e manutenção de arquivos” (CIA, 2003, p. 11).

A descrição de produtores de documentos é uma atividade essencial dos arquivistas, independentemente do fato de as descrições serem mantidas em sistemas manuais ou automáticos. Isto requer documentação completa e manutenção contínua do contexto de produção e uso dos documentos, principalmente a proveniência dos arquivos e documentos (CIA, 2003).

A norma congênere a este documento, ISAD(G): Norma Geral Internacional de Descrição Arquivística, possibilita a inclusão de informação contextual na descrição de arquivos em qualquer nível. A ISAD(G) também reconhece a possibilidade de capturar e manter de maneira independente a informação contextual, bem como ligar essa informação contextual à combinação de outros elementos utilizados para descrever arquivos e documentos (CIA, 2000).

Diferente da ISAD(G), a ISAAR(CPF) não vem sendo aplicada pelas instituições.

Na ISAAR(CPF), há uma área de descrição que serve como relacionamento do produtor com o acervo produzido, chamada “Relacionando entidades coletivas, pessoas e famílias a materiais arquivísticos e outros recursos”, é destinada a “registros de autoridade arquivística são criados primordialmente para documentar o contexto da produção de documentos. Para tornar esta documentação útil, é necessário associar os registros de autoridade a descrições de documentos” (ISAAR(CPF), 2004, p. 33).

Nessa área, são associadas, por meio de descrição, a natureza do relacionamento entre a pessoa e o recurso associado, no caso, o acervo. “Esta seção fornece diretrizes sobre como tais associações podem ser criadas no contexto de um sistema descritivo arquivístico” (ISAAR(CPF), 2004, p. 33).

7.2. Proposta descritiva do guia de fundos e coleções

Com base nas normas apresentadas nos tópicos anteriores, nesta subseção apresentamos o modelo descritivo para o *Guia de fundos e coleções das fotografias do IMS*.

Ao realizarmos uma análise dos padrões de normas propostos, avaliamos que, para o *Guia de fundos e coleções*, o modelo descritivo deveria contemplar a norma NOBRADE, pois nos pareceu ser a mais completa em relação à ISAD(G). O modelo de descrição da Sepiades considera as especificidades dos acervos com fotografias, mas, devido às similaridades, poucos campos seriam adicionados. Para a identificação das produtoras (fotógrafas), a utilização da ISAAR(CPF) será contemplada.

A proposta apresentada para o *Guia de fundos e coleções* foi elaborada por meio de um comparativo entre os padrões descritivos, tendo como base a NOBRADE para verificar o que pode ser utilizado em um padrão descritivo único.

Assim foram utilizados predominantemente os campos descritivos da NOBRADE, além da complementaridade dos campos descritivos que poderiam ser utilizados pela Sepiades, como na área de identificação, desmembramento do campo dimensão e suporte (descrição física), em forma “estágio de preparação e de transmissão de documentos, cópia, original” DIBRATE (1996, p. 39), dimensões e formato “configuração física de um suporte, de acordo com a sua natureza e o modo como foi confeccionado”. Exemplo: diapositivo, tira de filme DIBRATE (1996, p. 39).

Na área de pontos de acesso e descritores; os descritores temáticos, visuais e onomásticos, também inserimos a “localização”, identificada na Sepiades na área conteúdo e estrutura, em “âmbito e conteúdo”.

Apresentamos o quadro 3 com a proposta descritiva para o *Guia de fundos das fotografias do IMS*. Na proposta, foram contemplados prioritariamente os campos da NOBRADE com alguns pontos encontrados na Sepiades, considerando as especificidades das imagens.

No modelo descritivo proposto, identificamos os “campos descritivos”, os “parâmetros” de uso e a forma de preenchimento, bem como sua “utilização”.

Quadro 3 - Modelo descritivo para o guia de fundos e coleções

CAMPOS DESCRITIVOS	PARÂMETROS	UTILIZAÇÃO
IDENTIFICAÇÃO		
Código de referência	Código utilizado para identificar o conjunto documental: código do país, da instituição; do fundo de arquivo ou coleção	Código utilizado pelo IMS para identificar o conjunto documental
Título	Identificar título do arquivo e coleção com nome da produtora	Identificar o nome utilizado pelo IMS
Data-limite	Período de produção documental	Identificar ao menos, um dos seguintes tipos de datas: criação, acumulação, produção. Sugestão: Identificar qual data está sendo identificada (entre parênteses).
Nível de descrição	Fundo, coleção, Item documental ou missão fotográfica (dossiê)	
Dimensão e suporte		
	Gênero	Textual, fotográfico, iconográfico, audiovisual, sonoro.
	Dimensão	Quantidade de itens documentais por gênero documental
	Suporte	Plástico, vidro, papel.
	Formato	negativos, fotografias, diapositivos (slides), contatos, livro, caderno, folder...
	Forma	Original e/ou cópia.
CONTEXTUALIZAÇÃO		
Produtora	Proveniência do arquivo/coleção. Produtora e/ou responsável pela acumulação e/ou guarda do acervo	

Biografia	História da titular do arquivo/coleção	
Procedência e História arquivística	Identificar a origem imediata do arquivo, mesmo que seja do produtor e intervenções realizadas no conjunto documental.	
CONTEÚDO E ESTRUTURA		
Conteúdo do acervo	Identificar conteúdo do acervo	
Organização do acervo	Identificar se existe algum grau de organização no acervo. Identificando séries, grupos e subgrupos quando possível.	Informação pesquisadas na base interna do IMS
ACESSO E USO		
Condições de acesso e reprodução	Identificar condições de acesso, uso e reprodução dos documentos, incluindo as imagens em domínio público	Identificar as regras de utilização do IMS
Idioma	Identificar os idiomas dos documentos que compõem o acervo	
FONTES RELACIONADAS E DESCRITORES		
Fontes utilizadas	Material de referência, bibliografia utilizada na descrição	
Notas	Informação especializada ou a qualquer outra informação que não possa ser incluída em nenhuma das outras áreas	
PONTOS DE ACESSO E INDEXAÇÃO DE ASSUNTOS		
Descritores	Geográficos, onomástico e assuntos	Registrar localizações identificadas no acervo. Principais ruas, prédios e bairros quando houver, cidade, estado e país (Sepiades)

Fonte: elaborado pela autora (2025).

Por meio do quadro apresentado, foram demonstrados os campos e as utilizações a serem empregadas no modelo descritivo do *Guia de fundos e coleções das fotografias do IMS*.

Para a elaboração da proposta do *Guia de fundos e coleções*, foi utilizado um modelo descritivo de acordo com a NOBRADE apresentada na próxima seção. Para o modelo descritivo das informações das produtoras, foi utilizada a norma ISAAR(CPF).

8. GUIA DE FUNDOS E COLEÇÕES DAS FOTÓGRAFAS DO IMS

Nesta seção são apresentados os modelos descritivos dos fundos e coleções das fotografias disponibilizadas pelo IMS. A análise dos campos realizada na seção anterior refletiu nos modelos descritivos preenchidos abaixo para os acervos de Alice Brill, Anna Mariani, Claudia Andujar, Dulce Soares, Gioconda Rizzo, Hildegard Rosenthal, Lily Sverner, Madalena Schwartz, Maureen Bisilliat e Stefania Bril que constituem os arquivos e coleções no IMS.

Por meio desses modelos descritivos, constitui-se o instrumento de pesquisa aqui proposto: *Guia de fundos e coleções das fotografias do IMS*.

Por instrumentos de pesquisa entendem-se as ferramentas utilizadas para descrever um arquivo, ou parte dele, com função de disponibilizar a informação e os documentos para pesquisa. Apresentam-se na forma de guia, inventários, catálogos e índices. Em geral, são elaborados para difusão, motivo pelo qual são publicados e hoje disponibilizados em bases de dados (Lopez, 2002, p. 10-11).

O primeiro instrumento de pesquisa a ser disponibilizado pelos arquivos comumente são os guias, pois disponibilizam informações de conjuntos documentais amplos, desta forma o pesquisador tem uma ideia do tipo de conteúdo e temática que aquela instituição disponibiliza. Depois da elaboração e difusão do guia, a instituição pode partir para instrumentos mais específicos, tais como inventário e catálogos que vão tomar como base o acervo mais organizado por meio de grupos, séries e itens documentais.

Os guias de fundos constituem um papel importante como instrumento de pesquisa, pois o guia permite um panorama do acervo arquivístico. Para a elaboração do guia, devem ser consideradas não apenas as informações de organização e tratamento técnico do acervo, mas também informações institucionais para realização do atendimento e procedimentos para pesquisa presencial, e, quando houver, informações para a pesquisa *on-line*. Condições de restrição à consulta devem ser apontadas, políticas de reprodução quando houver e prestação de serviço disponíveis.

Um pequeno histórico institucional também é comum, a fim de apresentar a instituição. Sobre os acervos custodiados, o guia deve informar os fundos/coleções custodiados, e para cada conjunto documental, devem estar identificadas as informações

sobre nível de organização física, volume documental, data-limite, produtores, história administrativa/biografia e história arquivística e procedência do arquivo descrito.

A proposta do guia é focar na descrição dos acervos das fotografias em sua totalidade, como ferramenta de difusão de acervos de mulheres. Deste modo, não está focado nas informações da organização desse acervo, ainda que contemplado. O intuito é divulgar de forma padronizada as informações dos acervos das fotografias com arquivos e coleções disponibilizados no IMS.

Para efeito de compreensão de guias institucionais de organizações voltadas para a difusão do acervo. O MAC/USP possui um guia do acervo: Magalhães, Leite e Costa (2019, p. 5):

A presente publicação Guia do Acervo, organizada pela equipe de docentes e curadores do Museu, apresenta um histórico sobre a formação do Acervo e um panorama de suas principais coleções, dividido entre obras da primeira metade do século XX e outras que pertencem à segunda metade do mesmo século. Elegeu ainda como destaque artistas com conjuntos significativos de obras no Acervo, entre eles: Geraldo de Barros, Alice Brill, Emiliano Di Cavalcanti, León Ferrari, Rafael França, Hudinilson Jr., Yolanda Mohalyi, Julio Plaza, Hildegard Rosenthal, Regina Silveira, Rubem Valentim e Alfredo Volpi.

O guia do MAC apresenta os artistas representados no acervo do MAC USP que possuem um número expressivo de obras. As informações disponibilizadas prioritariamente referem-se a um histórico do artista, possuem a representação de uma imagem significativa do acervo do artista com sua identificação, nela consta o título, data, a série a que compõe, suporte, dimensão e procedência, como forma de representação do acervo daquele artista.

De forma análoga, tentamos proceder com o mesmo intuito com o *Guia de fundos e coleções das fotografias do IMS*, no entanto, consideramos a utilização de normas de descrição arquivística para o instrumento de pesquisa, considerando o arquivo e coleção dessas mulheres.

De certa forma, tentamos estabelecer esses parâmetros para a identificação dos acervos das fotografias, utilizando os campos obrigatórios da NOBRADE, a saber: código de referência, título, data, nível de descrição, dimensão e suporte e nome da produtora.

No caso de dimensão e suporte, como estamos tratando, em sua maior parte de fotografia, consideramos essas especificidades, desmembrando esses campos em: gênero documental, dimensão, suporte, formato e forma.

Para o campo “Pontos de acesso” serão utilizados descritores entendidos como “palavra, expressão ou símbolo convencionados para expressar o conteúdo de documentos e possibilitar sua recuperação” (Camargo; Bellotto, 1996, p. 36).

O preenchimento do campo “pontos de acesso” utilizou as informações padronizadas dos conteúdos, assuntos, eventos e localização geográfica encontradas nas imagens e na organização do acervo das bases de dados *on-line*, externa e interna, do IMS. Desta forma, procuramos reunir descritores geográficos, onomásticos e temas encontrados nas imagens. Nosso intuito, no entanto, não foi prover um vocabulário controlado.¹⁴⁶

A primeira subseção trata dos modelos descritivos, seguindo prioritariamente a NOBRADE. Na segunda subseção, trata dos modelos descritivos seguindo a ISAAR(CPF).

8.1. Modelos descritivos baseados na NOBRADE

A seguir apresentamos os modelos descritivos que seguem prioritariamente a NOBRADE, a fim de compor o *Guia de fundos e coleções das fotografias do IMS*.

¹⁴⁶ Vocabulário controlado: “reúne termos derivados da linguagem natural, normalizados e preferenciais, agrupados por afinidade semântica, com indicação de relações de equivalência, hierárquicas, partitivas, de negação e funcionais estabelecidas entre eles”. Ver Tesouro (DIBRATE, 2005, p. 162).

8.1.1. ALICE BRILL

1. IDENTIFICAÇÃO

Código de referência: 011_Alice Brill

Título: Alice Brill

Data-limite: 1940 - 1960.

Nível de descrição: arquivo.

Dimensão e suporte:

Gênero: fotográfico.

Dimensão: 14.000 negativos e contatos.

Suporte: plástico.

Formato: negativos e contatos.

Forma: original.

2. CONTEXTUALIZAÇÃO

Produtora:

Alice Brill Czapski (Alemanha 13/12/1920 - Itu - SP (BR) 29/06/2013).

Biografia:

Alice Brill Czapski nasceu em Colônia, Alemanha, em 1920 e faleceu em Itu, SP, em 2013. Fotógrafa, pintora, gravadora, desenhista. Fugindo do nazismo, veio para o Brasil em 1934. Atuou para a revista Habitat, entre 1948 e 1960, documentando arquitetura e artes plásticas. Fotografou para o Museu de Arte de São Paulo (MASP) e para o Museu de Arte Moderna (MAM), logo após a criação de ambos no final da década de 1940. Seu nome integra a lista de sócios fundadores do MAM.

Em 1950, fotografou os pacientes do Hospital Psiquiátrico do Juqueri. Participou de dezenas de exposições de artes plásticas e fotografias, no Brasil e no exterior, e dedicou-se à crítica de arte, sobretudo em artigos publicados em jornais e publicações de livros (Brill, Itaú Cultural, 2022). Até o fim dos anos 1960, fazia da fotografia sua atividade principal.

Deixou de fotografar na década de 1960, pois “ela não se considerava fotógrafa, ela se considerava pintora. Com a pintura não se podia viver, com fotografia se podia. A fotografia foi um meio de vida” (Alarcon, 2008, p. 231).¹⁴⁷

Não tão comum em sua biografia foi ter sua vida vigiada pelo Estado brasileiro, de modo que se encontra no Arquivo Público do Estado de São Paulo o prontuário de Alice Brill do Departamento Estadual de Ordem Política e Social (DEOPS), fichada em 1945, último ano do Estado Novo (Alarcon, 2008, p. 18).

Procedência e História arquivística:

Aquisição do acervo pelo IMS em 2000.

3. CONTEÚDO E ESTRUTURA

Conteúdo do acervo:

O acervo possui registros de arquitetura, cotidiano e do processo de modernização da cidade de São Paulo, em 1954, devido às comemorações do IV Centenário da cidade de São Paulo.

Imagens feitas pela fotógrafa no Hospital do Juqueri, incluindo o Ateliê da Escola Livre de Artes Plásticas, em 1950.

Retratos de artistas Burle Marx, Victor Brecheret, Mario Cravo Junior, Felicia Leirner, Mario Zanini e Alfredo Volpi e suas obras, além de um grande volume de retratos de crianças e famílias.

Fotorreportagens dos Karajás.¹⁴⁸

As imagens datam do final da década de 1940 ao início da década de 1960.

Organização do acervo:

Estágio de processamento técnico: digitalizado.

Na base interna Cumulus: cerca de 8.000 documentos, organizados em:

Contatos: 1.400 (cerca).

Individualizados: 6.700 (cerca).

Na base interna da instituição, foram listados alguns temas que se encontram nos “pontos de acesso” assunto/temas.

¹⁴⁷ Depoimento de Juljan Czapski (esposo de Alice Brill) à Alarcon, em 30 de maio de 2008.

¹⁴⁸ Karajás: povo indígena que habita a região dos rios Araguaia e Javaés, nos estados do Tocantins, Goiás, Mato Grosso e Pará, no Brasil.

4. ACESSO E USO

Condições de acesso:

IMS. **Base de dados externa.** Disponível *on-line*: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/search>

IMS. **Bases de dados interna.** Por meio de agendamento prévio nas unidades de Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro (presencial).

IMS. **Acervo físico.** Rio de Janeiro (presencial): iconografia@ims.com.br

Condições de reprodução:

Após elaborada a pesquisa e a escolha das imagens para dar prosseguimento às etapas de liberação das imagens, entrar em contato com a Equipe de Licenciamento do IMS pelo e-mail: licenciamento@ims.com.br

Juntamente com o texto de solicitação, enviar os nomes das imagens selecionadas, compostos por letras e números, e a finalidade de uso.

Idioma:

Português.

5. FONTES RELACIONADAS

Unidades de descrição relacionadas:

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP):

O arquivo do MAC-USP foi adquirido em 1974 e contém 107 fotografias organizadas em 3 séries: *Flagrantes de São Paulo*, *Hospital do Juqueri* e *Salvador*.

Museu de Arte de São Paulo (MASP):

Os trabalhos de Alice também integram a Coleção Pirelli-MASP de fotografia.

Fontes utilizadas:

ALARCON, Daniela. **Diário íntimo. A fotografia de Alice Brill.** Trabalho de conclusão de curso, Departamento de Jornalismo e Editoração, Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo, 2008.

BRILL, Alice. **Alice Brill.** Instituto Moreira Salles, 2024. Disponível em:

<<https://ims.com.br/titular-colecao/alice-brill/>>. Acesso em: 16 mai. 2024.

BRILL, Alice. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.** São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível

em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa139/alice-brill>>. Acesso em: 16 mai. 2024.

COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 16, p. 131-173, 2008.

DINES, Yara Schreiber. **Fotógrafas brasileiras - imagem substantiva**. São Paulo: Editora Grifo Projetos - WMF, 2022.

Notas:

Alice foi tema da bolsa IMS de pesquisa em Fotografia no ano de 2023.

6. PONTOS DE ACESSO E INDEXAÇÃO DE ASSUNTOS

Geográfico	Aragarças (GO)
	Av. Dr. Arnaldo, Cerqueira César, São Paulo (SP)
	Casarão da Ubatuba, Praça Anchieta - Ubatuba (SP)
	Centro, Rio de Janeiro (RJ)
	Copacabana, Rio de Janeiro (RJ)
	Estádio do Pacaembu, Praça Charles Miller, São Paulo (SP)
	Gávea, Rio de Janeiro (RJ)
	Hospital Psiquiátrico do Juqueri, Franco da Rocha (SP)
	Ilha do Bananal (TO)
	Largo da Barra, Salvador (BA)
	Linhas da São Paulo Railway, Brás - São Paulo (SP)
	Morro do Maranhão, Congonhas (MG)
	Praça Buenos Aires, Higienópolis - São Paulo (SP)
	Praça Tiradentes, Centro - Ouro Preto (MG)
	Túnel Nove de Julho, Cerqueira César - São Paulo (SP)
	Uberlândia (MG)
	Vila Operária - São Paulo (SP)
Onomástico	Alice Brill
	Alfredo Volpi
	Burle Marx

	Felicia Leirner
	Mario Cravo Junior
	Mario Zanini
	Victor Brecheret
Assunto/Temas	Artistas e cidades
	Evento
	Família
	Gente
	Indígenas
	IV Centenário da Cidade de São Paulo
	Infra-estrutura urbana
	Leitura em braile
	Modernização
	Paisagens naturais e rurais
	Reprodução de obras de arte
	Residências
	Trabalho
	Viagens
	Viagem de inspeção às obras da fundação Central do Brasil, 1948

8.1.2. ANNA MARIANI

1. IDENTIFICAÇÃO

Código de referência: 042_Anna Mariani

Título: Anna Mariani

Data-limite: [1970 - 1990].

Nível de descrição: arquivo.

Dimensão e suporte:

Gênero: fotográfico.

Dimensão: 3441 contatos e negativos.

Suporte: plástico.

Formato: contatos e negativos.

Forma: original.

2. CONTEXTUALIZAÇÃO

Produtora:

Anna Helena Mariani Bittencourt (Rio de Janeiro - RJ (BR) 1935 - São Paulo - SP (BR) 2022).

Biografia:

Anna Helena Mariani Bittencourt nasceu no Rio de Janeiro, em 1935, e faleceu em São Paulo, em 2022. Estudou fotografia com Claude Kubrusly, Cristiano Mascaro e Maureen Bisilliat. A partir da década de 1970, viaja ao Recôncavo Baiano e documenta a paisagem, as manifestações culturais e o trabalho feminino em atividades tradicionais. A artista morou em Salvador durante a infância, conhecendo bem a região.

O primeiro fruto de sua incursão pelo nordeste é exposto em 1972, em São Paulo, numa mostra que traz a mulher nordestina em seus ofícios tradicionais como queima de barro, preparo da farinha de mandioca e do fumo, manufatura do sisal e da piaçava.

Empreende diversas excursões a cidades litorâneas e do sertão de estados como Alagoas, Bahia e Pernambuco, em busca do universo poético dos mestres construtores populares.

Publicou os livros *Pinturas e Platibanda* (1987), com comentários do escritor Ariano Suassuna e da arquiteta Lina Bo Bardi. O livro é lançado na 19ª Bienal Internacional de São Paulo com

exposição de 80 ampliações fotográficas. O livro teve sua versão francesa publicada em 1988, com o título *Façades*.

A busca da beleza em meio a condições adversas, mas sem estetizar a pobreza, é uma das características do trabalho de Anna. Em *Paisagens, Impressões: o Semi-Árido Brasileiro* (1992), a artista reúne fotos de paisagens nordestinas realizadas em três décadas (1970-1990) (Mariani, Enciclopédia Itaú Cultural, 2025).

Procedência e História arquivística:

Doação do acervo para o IMS, em 2021, por Anna Mariani, e em 2022, pela família de Anna, após seu falecimento.

3. CONTEÚDO E ESTRUTURA

Conteúdo do acervo:

O acervo fotográfico é composto por negativos, cromos, ampliações fotográficas, e o acervo textual e bibliográfico por documentos textuais e livros, e o acervo tridimensional é composto por câmeras e equipamentos utilizados pela fotógrafa.

Organização do acervo:

Estágio de processamento técnico: em processamento.

Na base interna Cumulus: cerca de 3.440 documentos, em fase de organização, com identificação das séries: Cacau, Farinha, Paisagens, Piaçava, Pinturas e Platibandas, Pretos, Queima de aça, Retratos de Anna Mariani, Sertanejos e Viagens: América Central, Engenhos e Parque Indígena do Xingu.

4. ACESSO E USO

Condições de acesso:

IMS. **Base de dados externa.** Disponível *on-line*: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/search>

IMS. **Bases de dados interna.** Por meio de agendamento prévio nas unidades de Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro (presencial).

IMS. **Acervo físico.** Rio de Janeiro (presencial): iconografia@ims.com.br

Condições de reprodução:

Após elaborada a pesquisa e a escolha das imagens para dar prosseguimento às etapas de liberação das imagens, entrar em contato com a Equipe de Licenciamento do IMS pelo e-mail: licenciamento@ims.com.br

Juntamente com o texto de solicitação, enviar os nomes das imagens selecionadas, compostos por letras e números, e a finalidade de uso.

Idioma:

Português.

5. FONTES RELACIONADAS**Unidades de descrição relacionadas:**

Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM).

Museu de Arte de São Paulo (MASP):

Os trabalhos de Anna também integram a Coleção Pirelli-MASP de Fotografia.

Fontes utilizadas:

MARIANI, Anna. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/525-anna-mariani>>. Acesso em: 5 jun. 2025.

MARIANI, Anna. **Anna Mariani**. Disponível em

<<https://ims.com.br/2022/10/14/sobre-anna-mariani/>>. Acesso em: 5 jun. 2025.

6. PONTOS DE ACESSO E INDEXAÇÃO DE ASSUNTOS

Geográfico	América Central
	Parque Indígena do Xingu (MT)
Assunto/Temas	Cacau
	Engenhos
	Farinha
	Paisagens
	Piaçava

	Pinturas e platibandas
	Pretos
	Queima de acha
	Retratos de Anna Mariani
	Sertanejos

8.1.3. CLAUDIA ANDUJAR

1. IDENTIFICAÇÃO

Código de referência: 002090_Claudia Andujar

Título: Claudia Andujar

Data-limite: 1950 - 1980.

Nível de descrição: arquivo.

Dimensão e suporte:

Gênero: fotográfico e textual.

Dimensão: 45.000 fotogramas.

Suporte: plástico e papel.

Formato: negativos.

Forma: original.

2. CONTEXTUALIZAÇÃO

Produtora:

Claudia Andujar (Neuchâtel (CH) 1931 -)

Biografia:

Claudia Andujar nasceu em Neuchâtel, Suíça, em 1931, e mudou-se com sua família para a Hungria. Com a perseguição aos judeus durante a Segunda Guerra Mundial, emigrou para os Estados Unidos. Chega a São Paulo em 1955.

No Brasil, dedica-se à fotografia, trabalhando para publicações nacionais e internacionais, como as revistas *Claudia*, *Realidade* e *Life*. Na década de 1970, junto a uma equipe de fotógrafos para a revista *Realidade*, realizaram ampla reportagem sobre a Amazônia.

Entre os anos de 1978 e 1992, participa da criação da Comissão pela Criação do Parque Yanomami e coordena a campanha pela demarcação das terras indígenas. Posteriormente, entre os anos de 1993 e 1998, atuou no Programa Institucional da Comissão Pró-Yanomami. Possui alguns livros publicados como *Amazônia*, em parceria com George Love (1978), *Mitopoemas Yanomami* (1979), *Missa de Terra sem males* (1982) e *Vulnerabilidade do Ser* (2005). Em 2015, inaugurou a Galeria Claudia Andujar, no Instituto Inhotim, em Minas Gerais. (Andujar, Itaú Cultural, 2025).

Procedência e História arquivística:

Aquisição do acervo pelo IMS, em 2024.

3. CONTEÚDO E ESTRUTURA

Conteúdo do acervo:

O acervo textual e iconográfico contempla toda a carreira fotográfica da Cláudia, que perpassa os anos de 1970 a 1980.

O primeiro registro do povo yanomami (1971), outras fotografias produzidas no território indígena, entre as décadas de 1970 e 1980, nos estados de Roraima e Amazonas.

Reportagens para a revista Realidade, entre elas:

- . Atividade de uma parteira na cidade de Bento Gonçalves (RS);
- . Pacientes psiquiátricos no Hospital Psiquiátrico do Juqueri, em Franco da Rocha (SP).
- . Deportação de migrantes desempregados pelo estado de São Paulo, com as séries *Rua Direita* e *A Sônia*.

Documentos textuais que incluem manifestos e relatórios da Comissão pela Criação do Parque Yanomami (CCPY), criada em 1978, também incluem matérias de imprensa nacional e internacional sobre a devastação do território, registros de campanhas de vacinação ocorridas na região. Essas fotografias compõem a série *Marcados* (IMS, 2023).

Organização do acervo:

Estágio de processamento técnico: em processamento.

Na base interna Cumulus: cerca de 500 documentos, em organização:

Família brasileira.

PB

Realidade brasileira.

4. ACESSO E USO

Condições de acesso:

IMS. **Base de dados externa.** Disponível *on-line*: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/search>

IMS. **Bases de dados interna.** Por meio de agendamento prévio nas unidades de Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro (presencial).

IMS. **Acervo físico.** Rio de Janeiro (presencial): iconografia@ims.com.br

Condições de reprodução:

Após elaborada a pesquisa e a escolha das imagens para dar prosseguimento às etapas de liberação das imagens, entrar em contato com a Equipe de Licenciamento do IMS pelo e-mail: licenciamento@ims.com.br

Juntamente com o texto de solicitação, enviar os nomes das imagens selecionadas, compostos por letras e números, e a finalidade de uso.

Idioma:

Português.

5. FONTES RELACIONADAS**Unidades de descrição relacionadas:**

Não encontrado, até o momento da pesquisa (abr./2025).

Fontes utilizadas:

ANDUJAR, Claudia. **Claudia Andujar**. Instituto Moreira Salles, 2024. Disponível em: <https://ims.com.br/por-dentro-acervos/ims-preserva-producao-de-claudia-andujar/>.

Acesso em: 16 mai. 2024.

CLAUDIA Andujar. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/5561-claudia-andujar>. Acesso em: 18 de mai. 2024.

DINES, Yara Schreiber. **Fotógrafas brasileiras - imagem substantiva**. São Paulo: Editora Grifo Projetos - WMF, 2022.

6. PONTOS DE ACESSO E INDEXAÇÃO DE ASSUNTOS

Geográfico	Bento Gonçalves (RS)
	Hospital Psiquiátrico do Juqueri, Franco da Rocha (SP)
	Rua Direita, Sé - São Paulo (SP) “Rua Direita”
Assunto/Temas	Comissão pela Criação do Parque Yanomami (CCPY)
	Parteira
	Yanomami

8.1.4. DULCE SOARES

1. IDENTIFICAÇÃO

Código de referência: 021_Dulce Soares

Título: Dulce Soares

Data-limite: 1977 - 1978.

Nível de descrição: arquivo.

Dimensão e suporte:

Gênero: fotográfico.

Dimensão: 1.108 negativos.

Suporte: plástico.

Formato: negativos.

Forma: original.

2. CONTEXTUALIZAÇÃO

Produtora:

Dulce Soares Magalhães (Rio de Janeiro (BR) 1943 -)

Biografia:

Dulce Soares Magalhães, nasceu em 1943, no Rio de Janeiro (capital). Começou a fotografar profissionalmente, nos anos 1970, ensaios paisagísticos, na maioria urbanos. Em 1977, realizou levantamento fotográfico da arquitetura do antigo bairro fabril da Barra Funda, que foi exposto dois anos depois no Museu de Arte de São Paulo (MASP). Em 1978, realizou um ensaio sobre o comércio de vestidos de noivas da rua São Caetano. Foi colaboradora de diversas revistas e atuou na área de publicidade. É professora de Fotografia Editorial no Centro de Comunicação e Artes do Senac (Soares, IMS, 2024).

Procedência e História arquivística:

Aquisição do acervo pelo IMS, em 2003.

3. CONTEÚDO E ESTRUTURA

Conteúdo do acervo:

O acervo é formado por um total de 1.108 negativos composto por imagens dos ensaios sobre o comércio de vestidos de noivas da rua São Caetano e das fotografias de arquitetura, na Barra Funda, ambos em São Paulo.

Organização do acervo:

Estágio de processamento técnico: digitalizado.

Na base interna Cumulus: cerca de 8.000 documentos, organizados em:

Individualizados:

Barra Funda

São Caetano

Contatos

4. ACESSO E USO**Condições de acesso:**

IMS. **Base de dados externa.** Disponível on-line: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/search>

IMS. **Bases de dados interna.** Por meio de agendamento prévio nas unidades de Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro (presencial).

IMS. **Acervo físico.** Rio de Janeiro (presencial): iconografia@ims.com.br

Condições de reprodução:

Após elaborada a pesquisa e a escolha das imagens para dar prosseguimento às etapas de liberação das imagens, entrar em contato com a Equipe de Licenciamento do IMS pelo e-mail: licenciamento@ims.com.br

Juntamente com o texto de solicitação, enviar os nomes das imagens selecionadas, compostos por letras e números, e a finalidade de uso.

Idioma:

Português.

5. FONTES RELACIONADAS**Unidades de descrição relacionadas:**

Não encontrado, até o momento da pesquisa (abr./2025).

Fontes utilizadas:

DINES, Yara Schreiber. **Fotógrafas brasileiras - imagem substantiva**. São Paulo: Editora Grifo Projetos - WMF, 2022.

SOARES, Dulce. **Dulce Soares**. Instituto Moreira Salles, 2024. Disponível em: <<https://ims.com.br/titular-colecao/dulce-soares/>>. Acesso em: 16 mai. 2024.

6. PONTOS DE ACESSO E INDEXAÇÃO DE ASSUNTOS

Geográfico	Alameda Barão de Limeira, Barra Funda - São Paulo (SP)
	Barra Funda, São Paulo (SP)
	Indústrias Matarazzo, Barra Funda - São Paulo (SP)
	Rua São Caetano, Luz - São Paulo (SP) “Rua das Noivas”
Assunto/Temas	Rua das Noivas

8.1.5. GIOCONDA RIZZO

1. IDENTIFICAÇÃO

Código de referência: 042_Gioconda Rizzo

Título: Gioconda Rizzo

Data-limite: não identificado.

Nível de descrição: arquivo.

Dimensão e suporte:

Gênero: fotográfico.

Dimensão: 345 documentos.

Suporte: papel.

Formato: *carte de visite*.

Forma: original.

2. CONTEXTUALIZAÇÃO

Produtora:

Gioconda Rizzo (São Paulo, 18/04/1897 - São Paulo, 22/03/2004).

Biografia:

Gioconda Rizzo nasceu em São Paulo, em 1897, e faleceu em São Paulo, em 2004. Primeira fotógrafa a dirigir um estúdio na cidade de São Paulo. Seu pai, Michelle Rizzo, era fotógrafo e possuía um estúdio. Gioconda começa a trabalhar aos 14 anos de idade no estúdio de seu pai, mas a princípio fotografava apenas mulheres e crianças. Em 1914, abriu o próprio estúdio chamado *Ateliê Femina*, ao lado do pai, especializado em retratos femininos. No entanto, o estúdio fechou em 1916, por pressão devido à descoberta de que algumas das clientes eram cortesãs estrangeiras. Fazendo com que Gioconda voltasse a trabalhar no estúdio do pai. Abriu o ateliê Gioconda Rizzo, onde trabalhou até a década de 1960.

Procedência e História arquivística:

Aquisição do acervo pelo IMS em 2022.

3. CONTEÚDO E ESTRUTURA

Conteúdo do acervo:

Retratos de estúdio em *cartão de visite*.

Imagens de Gioconda Rizzo e família.

Organização do acervo:

Estágio de processamento técnico: parcialmente digitalizado.

Na base interna Cumulus: cerca de 350 documentos, sem organização.

4. ACESSO E USO

Condições de acesso:

IMS. **Base de dados externa.** Disponível *on-line*: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/search>

IMS. **Bases de dados interna.** Por meio de agendamento prévio nas unidades de Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro (presencial).

IMS. **Acervo físico.** Rio de Janeiro (presencial): iconografia@ims.com.br

Condições de reprodução:

Após elaborada a pesquisa e a escolha das imagens para dar prosseguimento às etapas de liberação das imagens, entrar em contato com a Equipe de Licenciamento do IMS pelo e-mail: licenciamento@ims.com.br

Juntamente com o texto de solicitação, enviar os nomes das imagens selecionadas, compostos por letras e números, e a finalidade de uso.

Idioma:

Português.

5. FONTES RELACIONADAS E DESCRITORES

Unidades de descrição relacionadas:

Não encontrado, até o momento da pesquisa (abr./2025).

Fontes utilizadas:

RIZZO, Gioconda. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa379207/gioconda-rizzo>. Acesso em: 17 set. 2024.

DINES, Yara Schreiber. **Fotógrafas brasileiras - imagem substantiva**. São Paulo: Editora Grifo Projetos - WMF, 2022.

6. PONTOS DE ACESSO E INDEXAÇÃO DE ASSUNTOS

Assunto/Temas	Ateliê de Michele Rizzo (SP)
---------------	------------------------------

8.1.6. HILDEGARD ROSENTHAL

1. IDENTIFICAÇÃO

Código de referência: 005_Hildegard Rosenthal

Título: Hildegard Rosenthal

Data-limite: 1938 - 1954

Nível de descrição: arquivo.

Dimensão e suporte:

Gênero: fotográfico.

Dimensão: 3.440 negativos.

Formato: negativos.

Forma: originais.

2. CONTEXTUALIZAÇÃO

Produtora:

Hildegard Rosenthal (Zurique (CH) 25/03/1913 - São Paulo (BR) 16/09/1990).

Biografia:

Hildegard Rosenthal nasceu em Zurique, Suíça, no ano de 1913, faleceu, em São Paulo, no ano de 1990. Viveu até início da idade adulta em Frankfurt, Alemanha, formou-se em Pedagogia, em 1933 e estudou fotografia e técnicas de laboratório no Instituto Gaedel (Alemanha). Teve como mestre Paul Wolff, fotógrafo renomado e divulgador da câmera Leica. Em 1937, em consequência do regime nazista muda-se para São Paulo. Nesse ano, começa a trabalhar como orientadora de laboratório na Kosmos e como fotojornalista pela agência Press Information. Em 1959, após o falecimento do marido, assume a direção da empresa da família. Suas fotos permanecem pouco conhecidas até 1974, quando o historiador da arte Walter Zanini realiza uma retrospectiva de sua obra no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP) (Rosenthal - Itaú Cultural, 2022).

Procedência e História arquivística:

Em 1996, o Instituto Moreira Salles adquiriu mais de 3 mil negativos de sua autoria e o direito sobre suas imagens.

Dorothea Rosenthal, filha de Hildegard Rosenthal, em entrevista, disse ter presenciado a mãe descartando um grande número de fotografias, negativos e documentos relativos a suas atividades profissionais como fotógrafa. Fato que pode explicar, em parte, o reduzido número de negativos que restou em relação ao extenso período de sua atuação.¹⁴⁹

3. CONTEÚDO E ESTRUTURA

Conteúdo do acervo:

Imagens de Hildegard Rosenthal.

Imagens do centro de São Paulo, Rua Direita, Praça da Sé.

Organização do acervo:

Estágio de processamento técnico: digitalizado.

Na base interna Cumulus: cerca de 3.500 documentos, organizados em:

Contatos: 100 (cerca).

Individualizados: 3.300 (cerca).

Negativos: 140 (cerca).

4. ACESSO E USO

Condições de acesso:

IMS. **Base de dados externa.** Disponível *on-line*: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/search>

IMS. **Bases de dados interna.** Por meio de agendamento prévio nas unidades de Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro (presencial).

IMS. **Acervo físico.** Rio de Janeiro (presencial): iconografia@ims.com.br

Condições de reprodução:

Após elaborada a pesquisa e a escolha das imagens para dar prosseguimento às etapas de liberação das imagens, entrar em contato com a Equipe de Licenciamento do IMS pelo e-mail: licenciamento@ims.com.br

Juntamente com o texto de solicitação, enviar os nomes das imagens selecionadas, compostos por letras e números, e a finalidade de uso.

¹⁴⁹ Zarattini, 2015, *apud* Costa, 2018, p. 118.

Idioma:

Português.

5. FONTES RELACIONADAS

Unidades de descrição relacionadas:

Museu de Arte de São Paulo (MASP):

Os trabalhos de Hildegard integram a Coleção Pirelli-MASP de fotografia.

Fontes utilizadas:

COSTA, Helouise. **Sistema de arte e relações de gênero: retratos de artistas por Hildegard Rosenthal e Alice Brill**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 71, p. 115-131, dez. 2018.

DINES, Yara Schreiber. **Fotógrafas brasileiras - imagem substantiva**. São Paulo: Editora Grifo Projetos - WMF, 2022.

ROSENTHAL, Hildegard. **Hildegard Rosenthal**. Instituto Moreira Salles, 2024. Disponível em: <<https://ims.com.br/titular-colecao/hildegard-rosenthal/>>. Acesso em: 16 mai. 2024.

ROSENTHAL, Hildegard. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10403/hildegard-rosenthal>>. Acesso em: 16 mai. 2024.

6. PONTOS DE ACESSO E INDEXAÇÃO DE ASSUNTOS

Geográfica	Edifício Moinho Santista - Santos (SP)
	Praça da Sé, Centro - São Paulo (SP)
	Rua Direita, Praça da Sé - São Paulo (SP)
	Theatro Municipal, Centro - São Paulo (SP)

8.1.7. LILY SVERNER

1. IDENTIFICAÇÃO

Código de referência: 027_Lily Svener

Título: Lily Sverner

Data-limite: 1972 - 2007.

Nível de descrição: arquivo.

Dimensão e suporte:

Gênero: fotográfico.

Dimensão: 473 retratos PB; 8.000 negativos e diapositivos PB; cópias de contatos e imagens digitais.

Suporte: plástico e papel.

Formato: ampliação (retratos), negativos, diapositivos, contatos e imagens digitais.

Forma: original.

2. CONTEXTUALIZAÇÃO

Produtora:

Lily Sverner (Antuérpia (BE) 27/12/1934 - São Paulo (BR) 29/10/2016).

Biografia:

Lily Sverner nasceu em Antuérpia, Bélgica, em 1934, e faleceu em São Paulo no ano de 2016. Entre 1973 e 1974, estudou fotografia na Enfoco, Escola de Fotografia. Entre os anos de 1974 e 1975, o trabalho de Lily, como fotógrafa, desenvolveu-se em paralelo com o de colecionadora. Fez estágio no *International Center of Photography*, de Nova York, em 1985. No ano de 1987, criou com André Boccato a primeira editora exclusivamente dedicada à edição de livros de fotografia no país, a Sver & Boccato Editores. Em 1997, criou o Gabinete da Imagem, consagrado à comercialização da fotografia. Lily realizou várias exposições individuais, e seu trabalho foi incorporado ao acervo da Coleção Pirelli-Masp, à Fototeca de Cuba, em Havana, e ao Kunsthaus, em Zurique, que adquiriu uma série de fotos para sua coleção permanente.

Destaque para as imagens sobre mulheres reunidas na exposição individual que realizou em 1998 no Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS/SP), intitulada *Mulheres e feitiços* (Sverner, Itaú Cultural, 2022).

Procedência e História arquivística:

Doação pela Lily, em 2005, da série fotográfica *Nomes* composta por 473 retratos PB.

Em 2019, o acervo completo de Lily foi depositado pela família de Lily no IMS em regime de comodato, composto por cerca de 8.000 imagens.

3. CONTEÚDO E ESTRUTURA

Conteúdo do acervo:

A obra de Lily Sverner, custodiada pelo IMS, é composta por cerca de 8.000 imagens, prioritariamente em negativos preto e branco, mas não somente, e centenas de fotografias ampliadas e editadas pela fotógrafa.

O projeto *Nomes* é um ensaio em preto e branco, composto por 473 retratos em PB, em torno do isolamento social e da reclusão na velhice. Visitando, ao longo de três anos, as casas de repouso São Vicente de Paulo, em Itatiba, e Ondina Lobo, em São Paulo, fotografou com uma câmera Hasselblad os idosos residentes.

Seu acervo é composto por registros fotográficos de diversas viagens entre os anos de 1972 e 2014.

Em pesquisa realizada pelo IMS para a bolsa de pesquisa fornecida pela instituição, possui um vasto trabalho sobre Lily Sverner.¹⁵⁰ Utilizamos essas informações para compor a tabela abaixo, com o conteúdo do arquivo, por ano de produção, pois consideramos útil para caracterização do acervo.

Abaixo destacamos os períodos e os conteúdos das fotografias identificadas nos arquivos de Sverner.

Conteúdo do Arquivo Lily Sverner

Período	Conteúdo do arquivo
---------	---------------------

¹⁵⁰ Disponível em:

<https://ims.com.br/wp-content/uploads/2025/03/BolsaIMSPesquisa2025_AnexoII_LilySverner.pdf>

1972	Viagem para Israel. Em seu arquivo encontram-se um conjunto de negativos da cidade de Safed, uma das quatro cidades sagradas na tradição judaica, também importante centro de arte moderna no país. As fotografias de Israel são talvez as fotografias mais antigas em seu acervo no IMS.
1974	Fotografias produzidas em Recife, Salvador e Natal, cidade onde registrou fotógrafos lambe-lambe e o lazer de seus filhos.
1975	Realizou imagens em Interlagos, na zona sul da cidade de São Paulo, produzindo um trabalho que chamou “Em busca do tempo perdido”. No exterior, fotografou em Paris.
1976	Produziu registros fotográficos de sua viagem para o Japão. Visitou também os Estados Unidos. De seu arquivo constam imagens de New Jersey referentes a essa viagem.
1977	Visitou o estúdio do fotógrafo Ansel Adams (1902-1984), no Yosemite National Park, na Califórnia. Na ocasião, Lily adquiriu uma fotografia. Nessa mesma viagem, esteve em Nova York e São Francisco. Registrou moradores dos bairros Brás e Pompéia, em São Paulo, documentação que estendeu para o Bixiga em 1981, Bela Vista em 1989.
1979	Em seu arquivo encontram-se imagens da cidade mineira de Ouro Preto e de um ensaio de ballet, em São Paulo, provavelmente vinculado a atividades de suas filhas. Viajou a Nova York e Chicago, onde realizou fotografias marcadas pelo impacto da arquitetura. Ao longo de sua vida, Lily realizou viagens periódicas a essas e outras localidades norte-americanas, entre as quais Lincolnville, Atlanta, São Francisco, Grand Canyon, que registrou fotograficamente. Nesse ano, também viajou para a Bélgica, realizando imagens de sua cidade natal, Antuérpia, que também fotografou em outras ocasiões. Nesse ano, realizou “Para Dali”, fotografia de inspiração surrealista, uma das vertentes artísticas com as quais a obra de Lily dialoga. No arquivo da fotógrafa constam imagens realizadas em Paris, Manaus, Porto Alegre e Itu.
1981	Realizou registros fotográficos da construção do metrô em São Paulo (Anhangabaú). Registrou moradores dos bairros no Bixiga em 1981.
1983	Visitou a Bélgica, fotografando em Antuérpia e Anvers.
1985	Em viagem à França e Bélgica, fotografou as cidades de Arles, Cassis, Martigny, Cluny e Antuérpia.

1986	Realizou imagens do Metrô de São Paulo, além de fotografar em Punta del Este, no Uruguai, Nova York e Fairfield, nos Estados Unidos. Esteve também na Indonésia.
1987	Registrou suas viagens a Budapeste, Porto, Estoril, Paris, Arles e Normandia. Também realizou imagens em São Paulo, de cenas de lazer no Parque Ibirapuera. A cidade de Itatiba, seus habitantes, eventos religiosos e festas populares, assim como suas paisagens, também passarão a fazer parte do repertório temático das fotografias de Lily daqui em diante.
1989	Em nova viagem a Nova York, registrou diversos locais da cidade, como Battery Park, Botanical Garden, Soho e o Central Park. Esteve também em Antuérpia e na cidade suíça de Rolle. Também documentou, em São Paulo, o Jardim da Luz. Nesse ano, realizou sua primeira das três viagens a Cuba. Registrou moradores dos bairros de Bela Vista em 1989.
1990	Em seu arquivo constam fotografias realizadas nos Estados Unidos.
1991	Realizou viagem ao Canadá, fotografando, entre outras localidades, Montreal, Quebec e Toronto, e esteve em Barcelona, Espanha.
1993	Em seu arquivo fotográfico constam fotografias de Cambridge, na Inglaterra, e de Israel, referentes a suas viagens neste ano.
1994	Registrou suas viagens à França, aos Estados Unidos e ao Uruguai.
1995	Seu arquivo guarda imagens realizadas nos Estados Unidos, Alemanha, França e Bélgica.
2005	Viajou à Índia e Nepal, realizando registros fotográficos das cidades de Rishikesh, Ananda, Khajuraho e Agra. Esteve ainda em Israel, na Itália e na Tchecoslováquia.
2006	Sua viagem por diversas localidades italianas, como Florença, Roma, Siena, Siracusa, Sicília, rendeu imagens. Nesse ano, também realizou registros fotográficos em Paris, Madrid e em Israel. No Brasil, esteve em Bonito, Poços de Caldas e Tiradentes.
2007	Fotografias suas realizadas em Punta Arenas, Chile, e em Montevideu, Uruguai. Visitou também Buenos Aires e Miami.

Organização do acervo:

O acervo depositado no IMS, em 2005, foi digitalizado.

O conjunto depositado no IMS, em 2019, está em processamento técnico.

Na base interna Cumulus: cerca de 8.000 documentos, não possuem organização aparente.

4. ACESSO E USO

Condições de acesso:

IMS. **Base de dados externa.** Disponível *on-line*: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/search>

IMS. **Bases de dados interna.** Por meio de agendamento prévio nas unidades de Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro (presencial).

IMS. **Acervo físico.** Rio de Janeiro (presencial): iconografia@ims.com.br

Condições de reprodução:

Após elaborada a pesquisa e a escolha das imagens para dar prosseguimento às etapas de liberação das imagens, entrar em contato com a Equipe de Licenciamento do IMS pelo e-mail: licenciamento@ims.com.br

Juntamente com o texto de solicitação, enviar os nomes das imagens selecionadas, compostos por letras e números, e a finalidade de uso.

Idioma:

Português.

5. FONTES RELACIONADAS

Unidades de descrição relacionadas:

Não encontrado, até o momento da pesquisa (abr./2025).

Fontes utilizadas:

DINES, Yara Schreiber. **Fotógrafas brasileiras - imagem substantiva.** São Paulo: Editora Grifo Projetos - WMF, 2022.

INSTITUTO MOREIRA SALLES (IMS). **Lily Sverner: cronologia em processo e bibliografia selecionada.** 2025. Disponível em: https://ims.com.br/wp-content/uploads/2025/03/BolsaIMSPesquisa2025_AnexoII_LilySverner.pdf.

SVERNER, Lily. **Lily Sverner.** Instituto Moreira Salles, 2024. Disponível em: <https://ims.com.br/titular-colecao/lily-sverner/>. Acesso em: 16 mai. 2024.

SVERNER, Lily. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.** São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3317/lily-sverner>. Acesso em: 16 mai. 2024.

Notas:

Lily é tema da bolsa IMS de pesquisa em Fotografia no ano de 2025.

6. PONTOS DE ACESSO E INDEXAÇÃO DE ASSUNTOS

Geográfico	Agra, Índia
	Alemanha
	Ananda - Rishikesh (Índia)
	Anhangabaú - São Paulo (SP)
	Anvers, Bélgica
	Arles, França
	Atlanta, Estados Unidos
	Bela Vista - São Paulo (SP)
	Bixiga - São Paulo (SP)
	Bonito (MS)
	Botanical Garden, Nova York (EUA)
	Brás - São Paulo (SP)
	Buenos Aires, Argentina
	Budapeste, Hungria
	Cambridge, Inglaterra
	Casa Ondina Lobo - São Paulo (SP)
	Central Park, Nova York (EUA)
	Chicago, Estados Unidos
	Cuba
	Estoril - Cascais (PT)
	Fairfield, Estados Unidos
	Florença, Itália
	Grand Canyon, Estados Unidos
	Índia

	Itália
	Itatiba (SP)
	Itu (SP)
	Japão
	Khajuraho, Índia
	Lincolntonville, Estados Unidos
	Madrid, Espanha
	Manaus (AM)
	Montreal, Canadá
	Montevideu, Uruguai
	Nepal
	Normandia, França
	Nova York, Estados Unidos
	Ouro Preto (MG)
	Paris, França
	Punta del Este, Uruguai
	Poços de Caldas (MG)
	Porto, Portugal
	Porto Alegre (RS)
	Punta Arenas, Chile
	Punta del Este, Uruguai
	Quebec, Canadá
	Recife (PE)
	Rishikesh, Índia
	Rolle, Suíça
	Roma, Itália
	Siena, Itália
	São Francisco, Estados Unidos

	Safed, Israel
	Salvador (BA)
	Siracusa, Itália
	Sicília, Itália
	Tchecoslováquia
	Tiradentes (MG)
	Toronto, Canadá

8.1.8. MADALENA SCHWARTZ

1. IDENTIFICAÇÃO

Código de referência: 008_Madalena Schwartz

Título: Madalena Schwartz

Data-limite: 1973 - 1982.

Nível de descrição: arquivo.

Dimensão e suporte:

Gênero: fotográfico.

Dimensão: 16.000 negativos PB e 450 cromos.

Suporte: plástico.

Formato: negativos e cromos.

Forma: original.

2. CONTEXTUALIZAÇÃO

Produtora:

Magdalena Isabel Mandel de Schwartz (Budapeste (HU) 09/10/1921 - São Paulo (BR) 25/03/1993.

Biografia:

Magdalena Isabel Mandel de Schwartz nasceu em Budapeste, Hungria, em 1921, e faleceu em São Paulo, no ano de 1993. Em 1935, emigra com a família para Buenos Aires, onde reside até a década de 1960, fugindo da Alemanha nazista, quando fixa residência no Brasil. A possibilidade de se dedicar à fotografia surge apenas aos 45 anos de idade. Começou a estudar fotografia no Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB), em 1966. Em 1974, fez sua primeira exposição individual no Museu de Arte de São Paulo (MASP). A produção fotográfica de Madalena Schwartz ganha notoriedade sobretudo com os retratos e as fotografias de personalidades do meio artístico e cultural. Entre 1979 e 1991, Madalena trabalhou para a Rede Globo de Televisão e colaborou regularmente com a Editora Abril. Em 1983, recebeu o prêmio de melhor fotógrafa da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) (Schwartz - Itaú Cultural, 2022).

Procedência e História arquivística:

O acervo foi adquirido em 1998 pelo IMS.

3. CONTEÚDO E ESTRUTURA

Conteúdo do acervo:

Fotografias de artistas, travestis, transformistas e personagens do teatro underground paulistano.

Organização do acervo:

Estágio de processamento técnico digitalizado.

Na base interna Cumulus: cerca de 16.500 documentos, organizados em:

Grupos:

Cobertura jornalística de eventos ou reportagem fotográfica.

Ensaio fotográficos

Realização de exposições

Registros de viagens

Subgrupos

Séries ¹⁵¹

4. ACESSO E USO

Condições de acesso:

IMS. **Base de dados externa.** Disponível *on-line*: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/search>

IMS. **Bases de dados interna.** Por meio de agendamento prévio nas unidades de Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro (presencial).

IMS. **Acervo físico.** Rio de Janeiro (presencial): iconografia@ims.com.br

Condições de reprodução:

Após elaborada a pesquisa e a escolha das imagens para dar prosseguimento às etapas de liberação das imagens, entrar em contato com a Equipe de Licenciamento do IMS pelo e-mail: licenciamento@ims.com.br.

¹⁵¹ Como as informações disponibilizadas encontram-se em tratamento na base de dados interna, optou-se por não descrever a organização na sua totalidade.

Juntamente com o texto de solicitação, enviar os nomes das imagens selecionadas, compostos por letras e números, e a finalidade de uso.

Idioma:

Português.

5. FONTES RELACIONADAS

Unidades de descrição relacionadas:

Não encontrado, até o momento da pesquisa (abr./2025).

Fontes utilizadas:

DINES, Yara Schreiber. **Fotógrafas brasileiras - imagem substantiva**. São Paulo: Editora Grifo Projetos - WMF, 2022.

SCHWARTZ, Madalena. **Madalena Schwartz**. Instituto Moreira Salles, 2024. Disponível em: <https://ims.com.br/titular-colecao/madalena-schwartz/>. Acesso em: 16 mai. 2024.

SCHWARTZ, Madalena. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12984/madalena-schwartz>>. Acesso em: 16 mai. 2024.

6. PONTOS DE ACESSO E INDEXAÇÃO DE ASSUNTOS

Geográfico	Congonhas do Campo (MG)
	São Paulo (SP)
	Rio de Janeiro (RJ)
Eventos	Colóquio Brasileiro de Parapsicologia
	Congresso de Biopsicoenergética
	Congresso de Teosofia
	Congresso Internacional de Bruxaria na Colômbia
	Festa de Iemanjá
	Povos indígenas da Amazônia
Assuntos / Temas	Artista baiano
	Atores / artistas / bailarinos

	Cobertura jornalística de eventos ou reportagens fotográficas
	Colóquios / congressos / seminários
	Espetáculos teatrais
	Exposições
	Exposições no MASP
	Gatos Bienal de Fotografia
	Quarto do despejo
	Registro de viagens
	Peça de teatro <i>Os Amantes</i>
	Peça de teatro <i>Antígona</i>
	Peça de teatro <i>O Balcão</i>
	Peça de teatro <i>O cinto acusador</i>
	Peça de teatro <i>Fala baixo senão eu grito</i>
	Peça de teatro <i>Os gigantes da montanha</i>
	Peça de teatro <i>Meu tipo inesquecível</i>
	Peça de teatro <i>Na flor</i>
	Peça de teatro <i>Navalha na carne</i>
	Peça de teatro <i>Noites Brancas</i>
	Peça de teatro <i>Putz</i>
	Peça de teatro <i>Rapazes da banda</i>
	Peça de teatro <i>A Ratoeira</i>
	Peça de teatro <i>A vida escrachada</i>
	Peça de teatro <i>Quarto de despejo</i>
	Pintores e fotógrafos nos EUA
	Pintores mineiros
	Travestis / transformers

8.1.9. MAUREEN BISILLIAT

1. IDENTIFICAÇÃO

Código de referência: 02401_Maureen Bisilliat

Título: Maureen Bisilliat

Data-limite: 1960 - 1993.

Nível de descrição: arquivo.

Dimensão e suporte:

Gênero: fotográfico e audiovisual.

Dimensão: 16.251 fotografias, negativos PB e cromos coloridos.

Suporte: plástico.

Formato: fotografias, negativos PB e cromos coloridos.

Forma: original.

2. CONTEXTUALIZAÇÃO

Produtora:

Maureen Bisilliat (Englefield Green (UK) 16/02/1931 -).

Biografia:

Sheila Maureen Bisilliat nasceu em Englefield, Inglaterra, em 1931. Filha de um diplomata argentino e de uma pintora inglesa, Maureen viveu uma infância itinerante entre diversos países. Fixa-se definitivamente no Brasil, mais precisamente na cidade de São Paulo, em 1957.

Troca a pintura pela fotografia no início dos anos 1960. De 1964 a 1972, fotojornalista realizou ensaios para revistas *Realidade* e *Quatro Rodas*, como *A batucada dos bambas*, sobre o samba tradicional carioca, e *Caranguejeiras*, retratando mulheres catadoras de caranguejos na aldeia paraibana de Livramento.

Na década de 1970, Bisilliat produz uma série de registros das frequentes viagens que passa a fazer ao Parque Indígena do Xingu, a convite dos sertanistas Orlando Villas-Bôas e Cláudio Villas-Bôas. Em 1988, é convidada, entre outros, pelo antropólogo Darcy Ribeiro a levantar um acervo de arte popular latino-americano para a Fundação Memorial da América Latina (Bisilliat, Itaú Cultural, 2022).

Procedência e História arquivística:

Em 2003, o IMS adquire o acervo da fotógrafa.

3. CONTEÚDO E ESTRUTURA**Conteúdo do acervo:**

Imagens sobre o Parque Indígena do Xingu (MT).

Organização do acervo:

Estágio de processamento técnico: parcialmente digitalizado.

Na base interna Cumulus: cerca de 16.000 documentos sem organização aparente.

Na base de dados externa: cerca de 5.400 imagens disponibilizadas por temas: Afoxé de Caboclo, Amazonas, Bahia Antiga e Nova, Bumba meu boi, Caranguejeiras, Carnaval, China, Costa do Marfim, Estatuária de Umbanda, Ex-votos, Gafieira, Gilberto Freyre, Guerreiros, Guimarães Rosa, Iemanjá, Interiores, Japão, Jorge Amado, Líbano, Mangueira, Maracatu, Mazzaropi, Minas, Moda, Operários, Pele Preta, Pesca do xaréu, pescadores, Religiosidade, Retratos, Rio Antigo, Rio São Francisco, São Paulo - interior, Sertões, Vale do Amanhecer, Xingu.

4. ACESSO E USO**Condições de acesso:**

IMS. **Base de dados externa.** Disponível *on-line*: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/search>

IMS. **Bases de dados interna.** Por meio de agendamento prévio nas unidades de Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro (presencial).

IMS. **Acervo físico.** Rio de Janeiro (presencial): iconografia@ims.com.br

Condições de reprodução:

Após elaborada a pesquisa e a escolha das imagens para dar prosseguimento às etapas de liberação das imagens, entrar em contato com a Equipe de Licenciamento do IMS pelo e-mail: licenciamentoi@ims.com.br.

Juntamente com o texto de solicitação, enviar os nomes das imagens selecionadas, compostos por letras e números, e a finalidade de uso.

Idioma:

Português.

5. FONTES RELACIONADAS**Unidades de descrição relacionadas:**

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ).

Fontes utilizadas:

BISILLIAT, Maureen. **Maureen Bisilliat**. Instituto Moreira Salles, 2024. Disponível em: <<https://ims.com.br/2017/06/01/sobre-maureen-bisilliat/>>. Acesso em: 16 mai. 2024.

BISILLIAT, Maureen. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2141/maureen-bisilliat>>. Acesso em: 16 mai. 2024.

IMS. Disponível em: <<https://ims.com.br/titular-colecao/maureen-bisilliat/>>.

DINES, Yara Schreiber. **Fotógrafas brasileiras - imagem substantiva**. São Paulo: Editora Grifo Projetos - WMF, 2022.

Notas:

Maureen foi tema da bolsa IMS de pesquisa em Fotografia no ano de 2020.

6. PONTOS DE ACESSO E INDEXAÇÃO DE ASSUNTOS

Geográfico	Amazonas
	Bahia (antiga e nova)
	China
	Costa do Marfim
	Cuba (entrevista)
	Gaúcho (entrevista)
	Japão
	Líbano
	Minas Gerais
	Rio de Janeiro (antigo)
	Rio São Francisco

	São Paulo (interior)
	Vale do Amanhecer (DF)
	Xingu (MT)
Assunto/Tema	Afoxé de Caboclo
	Bumba meu boi
	Caranguejeiras
	Carnaval
	Exposição FIESP 210
	Expo Paris
	Exposição Poços de Calda (matéria de tv)
	Exposição Portugal
	Exposição <i>Andanças</i>
	Exposição <i>Arte Popular</i>
	Exposição Bahia
	Exposições México
	Exposição Guimarães Rosa
	Exposição Mário de Andrade
	Exposição <i>Pele Preta</i>
	Exposição <i>Povos indígenas</i>
	Estatuária de Umbanda
	Ex-votos
	Gafieira
	Guerreiros
	Iemanjá
	Interiores
	Mangueira
	Maracatu
	Moda

	Operários
	Ordem do Ipiranga 2010 (condecorações)
	Ordem do Mérito da Defesa 2011 (condecorações)
	Prêmio o ABCA Homenagem 2016 (condecorações)
	Pesca do xaréu
	Pescadores
	Religiosidade
	Retratos
	Sertões
	Viagens familiares
Onomásticos	Darcy Ribeiro (entrevista)
	Emanoel Araújo (Museu Afro) (entrevista)
	Jorge Bodanzky (entrevista)
	Gilberto Freyre
	Guimarães Rosa
	Jorge Amado
	Mario Cravo (entrevista)
	Maurren Bisilliat (entrevista) Provocações 2004
	Mazzaropi

8.1.10. STEFANIA BRIL

1. IDENTIFICAÇÃO

Código de referência: 012_Stefania Bril

Título: Stefania Bril

Data-limite: [1969 - 1980].

Nível de descrição: arquivo.

Dimensão e suporte:

Gênero: textual e fotográfico.

Dimensão: cerca de 3.200 documentos fotográficos (negativos, ampliações de fotografias, contatos); Textual: não foi possível contabilizar.

Suporte: plástico; textual.

Formato: negativos e ampliações fotográficas.

Forma: original.

2. CONTEXTUALIZAÇÃO

Produtora:

Stefania Bril (Polônia (PL) 25/08/1922 - São Paulo (BR) 21/09/1992).

Biografia:

Stefania Bril, nascida Stefania Ferszt, na Polônia, chegou ao Brasil em 1950 com o seu marido, Casemiro Bril, também polonês. O casal vinha da Bélgica, onde havia se formado em química na Universidade Livre de Bruxelas, após emigrar, em 1946, da Polônia ao término da Segunda Guerra Mundial.

Como pesquisadora, trabalhou com cientistas de relevância mundial e publicou artigos em veículos científicos internacionais.

Apenas com 47 anos, Stefania se dedica à fotografia. Stefania ingressou na *Enfoco* - Escola de Fotografia, em 1969. A partir desse momento, até seu falecimento em 1992, dedicou-se integralmente à fotografia.

A produção fotográfica de Stefania foi mostrada, basicamente, em exposições individuais e coletivas ao longo da década de 1970, e nas publicações: *Entre* (1974), com imagens do

insólito e do poético nas ruas de São Paulo, apresentado por Boris Kossoy, *A arte do caminhão* (1981), em parceria com Bob Wolfenson e *Notas* (1987).

De 1978 até 1991 foi crítica de fotografia do jornal *O Estado de São Paulo*.

Entre 1982 e 1991, também foi colaboradora da revista *Iris* (denominada *Irisfoto* a partir de 1984). Alguns dos textos publicados nesse periódico integram o livro *Notas* (1987).

Como produtora cultural, entre outros, idealizou e coordenou os Encontros Fotográficos de Campos do Jordão, entre 1978 e 1979. No I Encontro, dedica atenção à participação feminina na fotografia. É idealizadora da Casa da Fotografia Fuji, coordenando entre os anos de 1990 e 1992. Participou como representante do Brasil em eventos internacionais relevantes como o *II Colóquio Latino-americano de Fotografia* (Cidade do México, 1981) e o *Mois de la Photo*, em Paris (1986 e 1988), organizou mostras de fotografia brasileira no exterior, além de ministrar diversos cursos e palestras Brasil afora.

Procedência e História arquivística:

História arquivística: não foi encontrada, até este momento de pesquisa.

3. CONTEÚDO E ESTRUTURA

Conteúdo do acervo:

O arquivo sob a guarda do IMS é composto basicamente por negativos, ampliações de fotografias e produção textual de sua autoria; fotografias de terceiros; correspondências com fotógrafos e representantes de instituições culturais; recortes de jornais e revistas, entrevistas e bibliotecas (Brill, IMS, 2017).

O acervo fotográfico contém retratos de personagens e cenas da vida urbana, além de cenas de estúdios e ensaios fotográficos autorais. Também possui produção fotográfica de terceiros.

Stefania atuou no campo da Fotografia não apenas como fotógrafa, mas também como editora, crítica e curadora. Desta forma, manteve contato com fotógrafos e instituições internacionais como o Henri Cartier-Bresson, Centro Georges Pompidou, em Paris. Seu acervo documenta, além da produção fotográfica, seu trabalho intelectual, as trocas institucionais e com outros profissionais que teve.

O acervo textual possui correspondências, recortes de jornal e entrevistas.

Organização do acervo:

Estágio de processamento técnico: parcialmente digitalizado.

O acervo está em fase de organização para disponibilização ao público.

De acordo com as informações da base interna da instituição, possui documentos como: ensaios positivos e negativos, fotos de terceiros, negativos e contatos + documentos Casa Fugi, negativos para curadoria.

A organização em andamento prevê a organização das fotografias por meio das séries fotográficas organizadas pela autora, são elas: Arte sai à rua; Gente; *Birutex*; *Construção e Destruição*; *Descanso* (1970 - 1975); *Israel* (1976); *Mãos* (1970 - 1975); *Poetas de estrada e Tráfego*.

Os documentos pessoais estão divididos na trajetória por ano: “Trajetória 1969 - 1970”; Trajetórias 1971; ... Trajetórias 1982”. Neles possuem cadernos, telefones, notas e catálogos de autoria de Stefania de 1980 a 1990.

4. ACESSO E USO**Condições de acesso:**

IMS. **Base de dados externa.** Disponível *on-line*: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/search>

IMS. **Bases de dados interna.** Por meio de agendamento prévio nas unidades de Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro (presencial).

IMS. **Acervo físico.** Rio de Janeiro (presencial): iconografia@ims.com.br

Condições de reprodução:

Após elaborada a pesquisa e a escolha das imagens para dar prosseguimento às etapas de liberação das imagens, entrar em contato com a Equipe de Licenciamento do IMS pelo e-mail: licenciamento@ims.com.br

Juntamente com o texto de solicitação, enviar os nomes das imagens selecionadas, compostos por letras e números, e a finalidade de uso.

Idioma:

Português.

5. FONTES RELACIONADAS

Unidades de descrição relacionadas:

No acervo da Biblioteca de Fotografia do Instituto Moreira Salles, possui uma coletânea com Seleção de artigos, resenhas, ensaios críticos e entrevistas publicadas na revista Iris, entre 1982 e 1991.

Fontes utilizadas:

BRIL, Stefania. **Stefania Bril**. Instituto Moreira Salles, 2024. Disponível em: <https://ims.com.br/titular-colecao/stefania-bril/>. Acesso em: 16 mai. 2024.

BRIL, Stefania. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3739/stefania-bril>>. Acesso em: 16 mai. 2024.

DINES, Yara Schreiber. **Fotógrafas brasileiras - imagem substantiva**. São Paulo: Editora Grifo Projetos - WMF, 2022.

INSTITUTO MOREIRA SALLES (IMS). **Stefania Bril (Stefania Ferszt, nome de família)**. Disponível em: <

https://ims.com.br/wp-content/uploads/2019/08/BolsaIMSPesquisaFotografia2019_Stefania_Bril_Cronologia.pdf>. Acesso em: 5 abr. 2025.

Notas:

Stefania foi tema da bolsa IMS de pesquisa em Fotografia no ano de 2019.

6. PONTOS DE ACESSO E INDEXAÇÃO DE ASSUNTOS

Geográfico	Campos do Jordão (SP)
	Nova York (EUA)
	Via Dutra, Largo do Paissandu, Ceasa - São Paulo (SP)
Assuntos\Temas	Casa Fugi
	Fotografias de terceiros
	Arte sai à rua
	Birutex
	Descanso
	Gente
	Israel

	Mãos
	Portas de estrada
	Trajetórias

8.2 Modelos descritivos baseados na ISAAR(CPF)

A seguir, os modelos descritivos apresentados seguem a norma ISAAR(CPF). Os modelos são apresentados para as mesmas produtoras dos modelos descritivos da NOBRADE: Alice Brill, Anna Mariani, Claudia Andujar, Dulce Soares, Gioconda Rizzo, Hildegard Rosenthal, Lily Sverner, Madalena Schwartz, Maureen Bisilliat e Stefania Brill.

Para o modelo descritivo proposto, foram utilizados os campos da “área de identificação”; “área de descrição” para identificação; para a “área de relacionamento”, só foi preenchido quando foi encontrada informação e, por fim, foi identificada a área “relacionado pessoas a materiais arquivísticos e outros recursos”.

8.2.1. ALICE BRILL

1. ELEMENTOS DE UM REGISTRO DE AUTORIDADE

1.1. ÁREA DE IDENTIFICAÇÃO

Tipo de entidade: Pessoa.

Forma autorizada do nome: Brill, Alice, 1920 - 2013.

Formas paralelas do nome: Alice Brill Czapski, 1920 - 2013.

1.2. ÁREA DE DESCRIÇÃO

Datas de existência

n. 13/12/1920; m. 29/06/2013.

História

Alice Brill Czapski nasceu em Colônia, Alemanha, em 1920 e faleceu em Itu, SP, em 2013. Fotógrafa, pintora, gravadora e desenhista. Fugindo do nazismo, veio para o Brasil em 1934. Atuou para a revista *Habitat*, entre 1948 e 1960, documentando arquitetura e artes plásticas. Fotografou para o Museu de Arte de São Paulo (MASP) e para o Museu de Arte Moderna (MAM), logo após a criação de ambos no final da década de 1940. Seu nome integra a lista de sócios fundadores do MAM.

Em 1950 fotografou os pacientes do Hospital Psiquiátrico do Juqueri. Participou de dezenas de exposições de artes plásticas e fotografias, no Brasil e no exterior, e dedicou-se à crítica de arte, sobretudo em artigos publicados em jornais e publicações de livros (Brill, Itaú Cultural, 2022).

Até o fim dos anos 1960, fazia da fotografia sua atividade principal.

Deixou de fotografar na década de 1960. “Ela não se considerava fotógrafa, ela se considerava pintora. Com a pintura não se podia viver, com fotografia se podia. A fotografia foi um meio de vida” (Alarcon, 2008, p. 231).¹⁵²

Não tão comum em sua biografia por ter sua vida vigiada pelo Estado brasileiro, de modo que se encontra no Arquivo do Estado de São Paulo o prontuário de Alice do Departamento

¹⁵² Depoimento de Juljan Czapski (esposo de Alice Brill) à Alarcon, em 30 de maio de 2008.

Estadual de Ordem Política e Social (DEOPS), fichada em 1945, último ano do Estado Novo (Alarcon, 2008, p. 18).

Locais

Colônia (Alemanha) (nascimento);

Itú (SP - Brasil) (morte).

Funções, ocupações e atividades

Pintora, gravadora e desenhista.

Fotógrafa

- 1940 Frequentava o Grupo Santa Helena.
- 1946 - 1947 Bolsista da Fundação Hillel para estudar na *University of Fine Arts* de Albuquerque, no Novo México (Estados Unidos), seguindo de lá para a *Arts Student League*, em Nova York.
- [1948] Fotográfica para o Museu de Arte de São Paulo (MASP) e para o Museu de Arte Moderna (MAM).
- 1948 - 1960 Atuava na revista *Habitat*.
- 1950 Ensaio sobre os pacientes do Hospital Psiquiátrico do Juqueri
- 1953 - 1954 A convite do diretor do Museu de Arte de São Paulo (MASP), Pietro Maria Bardi, fotografa o cotidiano da cidade de São Paulo
- 1975 Inicia seu trabalho como crítica de arte, ensaios frequentes no jornal O Estado de São Paulo
- 1976 Graduação em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP)
- 1982 Mestrado em Estética, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, na Universidade de São Paulo (FFLCH/USP)
- 1994 Doutorado em Estética, Escola de Comunicação e Artes, na Universidade de São Paulo (ECA/USP)

Exposições individuais e coletivas

- 1944 9º Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos
- 1947 11º Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos

1948	12º Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos
1948	3 Pintoras
1950	Exposição de artistas femininas
1951	1ª Bienal Internacional de São Paulo
1954	3º Salão Paulista de Arte Moderna
1957	Propostas
1959	Galeria Seleararte
1959	Galeria Kaboré
1959	Galeria Antigonova
1961	10º Salão Paulista de Arte Moderna
1962	Galeria Antigonova
1962	Galeria Kaboré
1962	Galeria Seleararte
1962	11º Salão Paulista de Arte Moderna
1963	12º Salão Paulista de Arte Moderna
1964	Individual de Alice Brill
1964	13º Salão Paulista de Arte Moderna
1965	Manchas
1965	Galeria 4 Artes
1965	Galeria de Arte Saci
1965	Individual de Alice Brill
1965	1º Salão de Arte Contemporânea de Campinas
1965	1º Bienal de Arte Aplicada
1965	14º Salão Paulista de Arte Moderna
1965	Propostas 65
1966	2º Salão de Arte Contemporânea de Campinas
1966	[Individual de Alice Brill]
1966	15º Salão Paulista de Arte Moderna
1966	1ª Bienal Nacional de Artes Plásticas
1967	Individual de Alice Brill
1967	Individual de Alice Brill
1967	16º Salão Paulista de Arte Moderna

1967	1º Salão de Arte Contemporânea de São Caetano do Sul
1967	9ª Bienal Internacional de São Paulo
1967	3º Salão de Arte Contemporânea de Campinas
1968	Exposição Internacional de Gravura de São Paulo
1968	2ª Bienal Nacional de Artes Plásticas
1968	17º Salão Paulista de Arte Moderna
1968	Gravadores e Desenhistas Brasileiros em Israel
1969	Individual de Alice Brill
1969	Individual de Alice Brill
1969	1º Panorama de Arte Atual Brasileira
1969	1º Salão Paulista de Arte Contemporânea
1970	Coletiva na Galeria Goeldi
1970	Coletiva na Galeria Azulão
1970	Individual de Alice Brill
1970	2º Salão Paulista de Arte Contemporânea
1970	2º Panorama de Arte Atual Brasileira
1970	Pré-Bienal de São Paulo
1971	Coletiva na Galeria Alberto Bonfiglioli
1971	1º Encontro Jundiaense de Arte
1971	Individual de Alice Brill
1971	3º Salão Paulista de Arte Contemporânea
1971	Salão de Outono
1972	Coletiva na Galeria Kalendas
1972	Salão de Arte Contemporânea de São Caetano do Sul
1972	Coletiva na Galeria Vernissage
1972	2º Encontro Jundiaense de Arte
1972	5º Salão de Arte Contemporânea de Santo André
1972	4º Salão Paulista de Arte Contemporânea
1973	Individual de Alice Brill
1973	2ª Bienal de Artes Plásticas
1973	5º Panorama de Arte Atual Brasileira
1974	Individual de Alice Brill

1974	5º Salão Paulista de Arte Contemporânea
1975	Coletiva na Galeria Alberto Bonfiglioli
1976	Individual de Alice Brill
1976	10º Arte e Pensamento Ecológico
1976	8º Panorama de Arte Atual Brasileira
1977	Individual de Alice Brill
1977	3ª Exposição de Belas Artes Brasil-Japão
1977	Individual de Alice Brill
1978	18ª Arte e Pensamento Ecológico
1978	16ª Arte e Pensamento Ecológico
1979	Individual de Alice Brill
1979	11º Panorama de Arte Atual Brasileira
1980	Exposição de Arte: Várias Tendências
1980	5 Tendências
1980	4º Salão de Artes Plásticas da Noroeste
1981	Coletiva na Galeria Azulão
1981	Individual de Alice Brill
1981	[Coletiva não identificada]
1982	Ismenia Coaracy, Odetto Guersoni e Alice Brill
1982	A Mulher no MAM
1983	A Cidade na Arte
1983	Individual de Alice Brill
1984	A Fotografia e os Anos 50
1984	Coletiva na Galeria Artescultura
1984	A Fotografia e os Anos 50
1986	Mostra Coletiva no Escritório de Arte Regina Sampaio
1986	Exposição Comemorativa do Aniversário de São Paulo
1986	Arte sobre Papel
1987	Connections Project/Conexus
1988	13ª Macabíadas
1988	Arte sobre Papel
1988	Coletiva na Gallery of Fine Art, Columbus University

1988	Da Arte e da Linguagem
1988	Individual de Alice Brill
1988	Jureia
1989	Connections Project/Conexus
1990	Individual de Alice Brill
1992	Retrato de Artista
1992	Individual de Alice Brill
1993	Pequenos Formatos, Poucas Palavras
1993	Imigrantes
1994	Alice Brill: pinturas
1994	Sobre Fotografia
1994	Bandeiras: 60 artistas homenageiam os 60 anos da USP
1994	O Olhar e o Ficar. A Busca do Paraíso
1994	Mulheres Artistas no Acervo do MAC
1996	Bandeiras
1996	Arte Contemporânea Brasileira no Acervo da Funarpe
1996	Figura e Paisagem no Acervo do MAM: homenagem a Volpi
1997	7ª Coleção Pirelli / MASP de Fotografia
1998	Xilogravuras no Acervo da Pinacoteca Municipal - CCSP
1998	Quatro Visões da Criação
1999	A Cidade dos Artistas
2001	1º Prêmio Porto Seguro de Fotografia
2001	Fotógrafos Brasileiros
2002	Arte e Inconsciente: três visões sobre o Juquery
2003	Israel e Palestina: dois estados para dois povos
2003	Arte e inconsciente: três visões sobre o Juquery
2004	São Paulo 450 Anos: a imagem e a memória da cidade no acervo do Instituto Moreira Salles
2004	Gabinete de Papel
2005	O mundo de Alice Brill
2006	O Mundo de Alice Brill
2006	Alice Brill - Batik e Outras Artes

2006	O Mundo de Alice Brill
2007	Alice Brill - Alicerces da Forma
2007	Alice Brill
2007	Alice Brill: impressões ao rés do chão
2007	1º Circuito de Fotografia
2008	Fotógrafos da Vida Moderna
2009	Recentes na Coleção
2009	Recentes na Coleção
2009	Urbanos
2009	Anos 50 - 50 Obras
2009	Olhar da Crítica: Arte Premiada da ABCA e o Acervo Artístico dos Palácios
2009	Pequenas Grandes Obras - Arte Contemporânea Brasileira
2010	O Batik de Alice Brill
2010	Autorretratos e "Autorretratos"
2010	O Futebol no Acervo do Instituto Moreira Salles
2010	Paisagens em Diálogo
2010	Percurso e Universo de Alice Brill na BM&FBovespa
2010	Trilhas da Modernidade na Coleção do Banco Central
2011	Percurso e Afetos. Fotografias 1928-2011 - Coleção Rubens Fernandes Junior
2011	O Museu Sensível: Uma Visão da Produção de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS
2013	Experiência e Transformação
2015	Alice Brill: impressões ao rés do chão
2016	Aprendendo com Dorival Caymmi - Civilização Praieira
2016	Visões da Arte no Acervo do MAC USP: 1900-1950
2016	Desvairar 22
2022	Modernas! São Paulo vista por elas
2023	Ensaio para o Museu das Origens

Publicações (livros)

1984	<i>Mario Zanini e seu tempo</i>
1988	<i>Da arte e da linguagem com crítica</i>

1990 *Samson Flexor – do figurativismo ao abstracionismo.*

Projetos

1953 - 1954 Ensaio sobre a cidade de São Paulo, em comemoração do IV Centenário da Cidade de São Paulo.

1.3. ÁREA DE RELACIONAMENTOS

Nomes/Identificadores das entidades coletivas, pessoas ou famílias relacionadas

Forma autorizada do nome não encontrado

1.4. ÁREA DE CONTROLE

Identificador do registro de autoridade

BR IMS

Identificadores da instituição

nome: Instituto Moreira Salles (Brasil)

código: BR IMS

Regras e/ou convenções

CONSELHO INTERNACIONAL DE ARQUIVOS. ISAAR(CPF): **Norma Internacional de Registro de autoridade arquivística para entidades coletivas, pessoas e famílias.** Tradução: Vitor Manoel Marques da Fonseca. 2ª ed., Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2004. (Publicações Técnicas n. 50) Adotada pelo Comitê de Normas de Descrição, Canberra, Austrália, 27-30 de outubro de 2003.

Fontes

ALARCON, Daniela. **Diário íntimo. A fotografia de Alice Brill.** Trabalho de conclusão de curso, Departamento de Jornalismo e Editoração, Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo, 2008.

BRILL, Alice. **Alice Brill.** Instituto Moreira Salles, 2024. Disponível em: <https://ims.com.br/titular-colecao/alice-brill/>. Acesso em: 16 mai. 2024.

BRILL Alice. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.** São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa139/alice-brill>>. Acesso em: 16 mai. 2024.

CONSELHO INTERNACIONAL DE ARQUIVOS. ISAAR(CPF): **Norma Internacional de Registro de autoridade arquivística para entidades coletivas, pessoas e famílias**. Tradução: Vitor Manoel Marques da Fonseca. 2ª ed., Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2004. (Publicações Técnicas n. 50). Adotada pelo Comitê de Normas de Descrição, Canberra, Austrália, 27-30 de outubro de 2003.

COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 16, p. 131-173, 2008.

DINES, Yara Schreiber. **Fotógrafas brasileiras - imagem substantiva**. São Paulo: Editora Grifo Projetos - WMF, 2022.

ITU. **Biografia Alice Brill**. Disponível em: <https://www.itu.com.br/cultura/noticia/biografia-alice-brill-20100202>>. Acesso em: 10 jun. 2025.

2. RELACIONANDO ENTIDADES COLETIVAS, PESSOAS E FAMÍLIAS A MATERIAIS ARQUIVÍSTICOS E OUTROS RECURSOS

2.1 Identificadores e títulos dos recursos relacionados

[Títulos] Alice Brill

[identificadores] BR IMS 011

2.2 Tipos dos recursos relacionados

Material arquivístico - arquivo

2.3 Natureza dos relacionamentos

Produtora

2.4 Datas dos recursos relacionados e/ou relacionamentos

[1940 - 1960] (datas-limite de produção do acervo)

8.2.2. ANNA MARIANI

1. ELEMENTOS DE UM REGISTRO DE AUTORIDADE

1.1 ÁREA DE IDENTIFICAÇÃO

Tipo de entidade: Pessoa.

Forma autorizada do nome: Mariani, Anna, 1935 - 2022.

Formas paralelas do nome: Anna Helena Mariani Bittencourt.

1.2 ÁREA DE DESCRIÇÃO

Datas de existência

n. 1935; m. 2022.

História

Anna Helena Mariani Bittencourt nasceu no Rio de Janeiro, em 1935, e faleceu em São Paulo, em 2022. Estudou fotografia com Claude Kubrusly, Cristiano Mascaro e Maureen Bisilliat. A partir da década de 1970, viaja ao Recôncavo Baiano e documenta a paisagem, as manifestações culturais e o trabalho feminino em atividades tradicionais. A artista morou em Salvador durante a infância, conhecendo bem a região.

O primeiro fruto de sua incursão pelo nordeste é exposto em 1972, em São Paulo, numa mostra que traz a mulher nordestina em seus ofícios tradicionais como queima de barro, preparo da farinha de mandioca e do fumo, manufatura do sisal e da piaçava.

Empreende diversas excursões a cidades litorâneas e do sertão de estados como Alagoas, Bahia e Pernambuco, em busca do universo poético dos mestres construtores populares.

Publicou os livros *Pinturas e Platibanda* (1987), com comentários do escritor Ariano Suassuna e da arquiteta Lina Bo Bardi. O livro é lançado na 19ª Bienal Internacional de São Paulo com exposição de 80 ampliações fotográficas. O livro teve sua versão francesa publicada em 1988, com o título *Façades*.

A busca da beleza em meio a condições adversas, mas sem estetizar a pobreza, é uma das características do trabalho de Anna. Em *Paisagens, Impressões: o Semi-Árido Brasileiro* (1992), a artista reúne fotos de paisagens nordestinas realizadas em três décadas (1970-1990) (Mariani, Enciclopédia Itaú Cultural, 2025).

Locais

Rio de Janeiro - RJ, Brasil (nascimento);

São Paulo - SP, Brasil (morte).

Status legal

-

Funções, ocupações e atividadesFotógrafa

Década 70 Viagem ao Recôncavo Baiano

Exposições

1974	Mulheres, Casa de Farinha e Piaçava
1979	Jornada a Brejões
1980	1ª Trienal de Fotografia
1981	Fotografie Lateinamerika von 1860 bis Heute
1984	Caatinga
1985	1ª Quadrienal de Fotografia
1987	19ª Bienal Internacional de São Paulo
1988	Brasilianische Kunst in Berlin
1988	Façades
1988	Brazil Projects
1988	Des Maisons comme des Tableaux: Habitat populaire du Nordeste au Bresil
1989	Colour in Context
1989	Individual de Bahian Talot
1989	U-ABC: Paintings, sculptures, photos from Uruguay, Argentina, Brazil, Chile
1990	Facader
1990	Fassaden: Nordost-Brasilien
1990	UABC: Uruguai, Argentina, Brasil, Chile
1990	Facader
1990	Fassaden: Nordost-Brasilien
1991	A Mata

1992	Anna Mariani: Pinturas e Platibandas
1992	Paisagens, Impressões: o semi-árido brasileiro
1992	Paisagens, Impressões: o semi-árido brasileiro
1992	Paisagens, Impressões: o semi-árido brasileiro
1993	Anna Mariani: Pinturas e Platibandas
1993	Anna Mariani - Paisagens, impressões
1993	Paisagens, Impressões: o semi-árido brasileiro
1993	Fotografia Brasileira Contemporânea: anos 50 a 70 / 70 a 80 / 80 a 90
1993	Pequena Viagem Fotográfica Sob o Olhar de Frans Post, da Zona da Mata ao Sertão
1994	Os Herdeiros da Noite: fragmentos do imaginário
1994	Bienal Brasil Século XX
1994	A hidden view: images of Bahia, Brazil
1994	4ª Coleção Pirelli / MASP de Fotografia
1994	Anna Mariani : Pinturas e Platibandas
1994	Os Herdeiros da Noite: fragmentos do imaginário negro
1995	Forêts du Monde, Forêt des Hommes
1995	Brasilianske Landskaber
1995	Os Herdeiros da Noite: fragmentos do imaginário negro
1996	Imagens de Brasil. Coleção Pirelli/Masp de Fotografias
1996	4º Studio Unesp Sesc Senai de Tecnologias de Imagens
1996	O Cidadão e o Corpo: a busca e reconquista dos padrões humanos de movimento
1998	Brasileiro que nem Eu, que nem Quem?
1999	Brasileiro que nem Eu, que nem Quem?
2000	Céu do Brasil
2000	Brasil em branco e preto: 50 fotografias da coleção do MAM
2000	O Bardi dos Artistas
2000	O Bardi dos Artistas
2002	Fotografias no Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo
2004	Canção do Dia de Sempre
2006	Casas do Brasil

2010	Anna Mariani: Pinturas e Platibandas
2010	Anna Mariani: Pinturas e Platibandas
2012	Anna Mariani - Pinturas e platibandas
2018	Fondation Cartier pour l'art contemporain, a Beautiful Elsewhere
2018	Southern Geometries, from Mexico to Patagonia

Publicações

1987	<i>Pinturas e Platibanda</i>
1988	<i>Façades</i>
1992	<i>Paisagens, impressões – O Semi-Árido brasileiro</i>

1.3 ÁREA DE RELACIONAMENTOS

Nomes/Identificadores das entidades coletivas, pessoas ou famílias relacionadas

Forma autorizada do nome não encontrado

1.4 ÁREA DE CONTROLE

Identificador do registro de autoridade

BR IMS

Identificadores da instituição

nome: Instituto Moreira Salles (Brasil)

código: BR IMS

Regras e/ou convenções

CONSELHO INTERNACIONAL DE ARQUIVOS. ISAAR(CPF): **Norma Internacional de Registro de autoridade arquivística para entidades coletivas, pessoas e famílias**. Tradução: Vitor Manoel Marques da Fonseca. 2º ed., Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2004. (Publicações Técnicas n. 50). Adotada pelo Comitê de Normas de Descrição, Canberra, Austrália, 27-30 de outubro de 2003.

Fontes

MARIANI, Anna. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/525-anna-mariani>>. Acesso em: 5 jun. 2025.

MARIANI, Anna. **Anna Mariani**. Disponível em

<<https://ims.com.br/2022/10/14/sobre-anna-mariani/>>. Acesso em: 5 jun. 2025.

2. RELACIONANDO ENTIDADES COLETIVAS, PESSOAS E FAMÍLIAS A MATERIAIS ARQUIVÍSTICOS E OUTROS RECURSOS

Identificadores e títulos dos recursos relacionados

[Títulos] Anna Mariani

[identificadores] BR IMS 042

Tipos dos recursos relacionados

Material arquivístico - fundo

Natureza dos relacionamentos

Produtor

Datas dos recursos relacionados e/ou relacionamentos

1970 - 1990 (datas-limite de produção do acervo).

8.2.3. CLAUDIA ANDUJAR

1. ELEMENTOS DE UM REGISTRO DE AUTORIDADE

1.1 ÁREA DE IDENTIFICAÇÃO

Tipo de entidade: Pessoa.

Forma autorizada do nome: Andujar, Claudia, 1931 - .

Formas paralelas do nome: Claudia Andujar

1.2 ÁREA DE DESCRIÇÃO

Datas de existência

n. 1931

História

Claudia Andujar nasceu em Neuchâtel, Suíça, em 1931, e mudou-se com sua família para a Hungria. Com a perseguição aos judeus durante a Segunda Guerra Mundial, emigrou para os Estados Unidos. Chega a São Paulo em 1955.

No Brasil, dedica-se à fotografia, trabalhando para publicações nacionais e internacionais, como as revistas *Claudia*, *Realidade* e *Life*. Na década de 1970, junto a uma equipe de fotógrafos para a revista *Realidade*, realizaram ampla reportagem sobre a Amazônia.

Entre os anos de 1978 e 1992, participa da criação da Comissão pela Criação do Parque Yanomami e coordena a campanha pela demarcação das terras indígenas. Posteriormente, entre os anos de 1993 e 1998, atuou no Programa Institucional da Comissão Pró-Yanomami. Possui alguns livros publicados como *Amazônia*, em parceria com George Love (1978), *Mitopoemas Yanomami* (1979), *Missa de Terra sem males* (1982) e *Vulnerabilidade do Ser* (2005). Em 2015, inaugurou a Galeria Claudia Andujar, no Instituto Inhotim, em Minas Gerais. (Andujar, Itaú Cultural, 2025).

Locais

Neuchâtel, Suíça (nascimento);

Status legal

Funções, ocupações e atividades

Fotógrafa

- Década 70 Reportagem sobre a Amazônia, junto a uma equipe de fotógrafos para a revista *Realidade*.
- 1978 - 1992 Participa da criação da Comissão pela Criação do Parque Yanomami e coordena a campanha pela demarcação das terras indígenas.
- 1993 - 1998 Atuou no Programa Institucional da Comissão Pró-Yanomami.
- 2015 Inaugurou a Galeria Claudia Andujar, no Instituto Inhotim, em Minas Gerais.

Exposições

- 1991 Coleção Pirelli / MASP de Fotografia
- 1991 Yanomami
- 1992 Brasilien: entdeckung und selbstentdeckung
- 1994 Yanomami
- 1994 5º FotoFest 1994
- 1995 Contatos e Confrontos: o índio e o branco
- 1996 Arte Brasileira: 50 anos de história no acervo MAC/USP: 1920-1970
- 1996 Mulheres Artistas no Acervo do MAC
- 1996 The History of Women Photographers
- 1996 Imagenes de Brasil. Coleção Pirelli/Masp de Fotografias — 1996 (listada 3 vezes — possivelmente reexibida ou em edições diferentes)
- 1997 A History of Women Photographers
- 1997 Exílios Tropicais, a Descoberta de um País
- 1998 2ª Bienal Internacional de Fotografia Cidade de Curitiba
- 1998 24ª Bienal Internacional de São Paulo
- 1998 8ª Coleção Pirelli / MASP de Fotografia
- 1998 Prêmio Brasília de Artes Plásticas
- 1998 Amazônicas
- 1999 Photo España 99 : Festival Internacional de Fotografia
- 1999 Encontros da Imagem: Retrospectiva Yanomami do Acervo de Curitiba

2000	12ª Mostra da Gravura de Curitiba: Marcas do Corpo, Dobras da Alma
2000	A fotografia como feitiço
2001	Trajetória da Luz na Arte Brasileira
2001	Yanomami
2002	2º Prêmio Porto Seguro de Fotografia
2002	Mundos Creados: Latijns-Amerikaanse Fotografie
2002	Fotografias no Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo
2002	Visões e Alumbramentos: fotografia contemporânea brasileira da coleção Joaquim Paiva
2003	Artefoto 2003
2003	MAC USP 40 Anos: interfaces contemporâneas
2003	FotoRio 2003
2003	Individual de Claudia Anduja
2003	Clube de Colecionadores de Fotografia do MAM
2004	Tomie Ohtake na Trama Espiritual da Arte Brasileira: exposição comemorativa dos 90 anos da artista
2004	Yanomami: o espírito da floresta
2004	Novas Aquisições 2003: Coleção Gilberto Chateaubriand
2004	Tomie Ohtake na Trama Espiritual da Arte Brasileira: exposição comemorativa dos 90 anos da artista
2005	100 Anos da Pinacoteca: a formação de um acervo
2005	Yano-a
2005	O Retrato como Imagem do Mundo
2005	Citizens
2005	A Vulnerabilidade do Ser
2006	5ª Biennale Internationale de la Photographie et des Arts Visuels de Liège Brasil
2006	27ª Bienal Internacional de São Paulo
2006	MAM [na] OCA: Arte Brasileira do Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo
2006	Mulheres Vêem Mulheres
2006	Manobras Radicais

2006	Yanomami
2007	1º Circuito de Fotografia
2007	Mírame - Una Ventana a la Fotografía Brasileña
2008	4ª Mostra Paralela
2008	Retratos Yanomami
2009	Retratos Yanomami
2009	Retratos Yanomami
2009	Marcados
2009	FotoRio 2009
2009	Fotografia em Revista
2009	Edward Curtis e Claudia Andujar
2010	Amazônia, A Arte
2010	Primeira e Última, Notas Sobre o Monumento
2010	Dez Anos do Clube de Colecionadores de Fotografia do Mam
2010	Genealogias do Contemporâneo
2010	A Cidade do Homem Nu
2010	Preto no Branco: do concreto ao contemporâneo
2010	Pictures by Women: a history of modern photography
2010	29º Salão Arte Pará
2011	19ª Coleção Pirelli / MASP de Fotografia — 29.02.2012 (provável erro na fonte, talvez 2011)
2011	Extremos: fotografias na coleção da Maison Européene de la Photographie - Paris
2011	Fotografia em Revista
2011	Marcados Para
2012	Obra Incompleta, 1961-68
2012	Histoires de voir: Show and Tell
2012	Amazônia, Ciclos de Modernidade
2012	O Elogio da Vertigem: Coleção Itaú de Fotografia Brasileira
2012	Planos de Fuga: uma exposição em obras
2012	Mythologies — Brazilian Contemporary Photography
2013	Coleção Itaú de Fotografia Brasileira

2013	Coleção Itaú de Fotografia Brasileira
2013	Fotolivros latino-americanos
2013	Fotolivros Latino-americanos
2013	O Abrigo e o Terreno: arte e sociedade no Brasil
2013	30 X Bienal: Transformações na Arte Brasileira da 1ª à 30ª edição
2013	Coleção Itaú de Fotografia Brasileira
2013	América Latina 1960-2013
2014	33º Salão Arte Pará
2014	Amazônia, Ciclos de Modernidade
2014	Cidades invisíveis
2014	Histórias Mestiças
2014	O Elogio da Vertigem : Coleção Itaú Cultural de Fotografia Brasileira
2014	Roteiro Poético do Imaginário das Bacias Fluviais Brasileiras
2014	Poder provisório: Fotografia no acervo do MAM
2014	Cruzamentos: Contemporary Art in Brazil
2014	Coleção Itaú de Fotografia Brasileira
2015	A Queda do Céu
2015	Arte do Brasil no Século 20
2015	Claudia Andujar: no Lugar do Outro
2015	Fotos contam Fatos
2016	Adornos do Brasil Indígena: resistências contemporâneas
2016	Os Muitos e o Um: Arte Contemporânea Brasileira
2016	O Útero do Mundo
2016	Coletiva
2016	Minha vida em dois mundos
2017	Modos de ver o Brasil: Itaú Cultural 30 Anos
2017	Antilogias: o fotográfico na Pinacoteca
2017	Fotógrafas Brasileiras: um recorte no acervo fotográfico do Museu da Fotografia Cidade de Curitiba
2017	Histórias da Sexualidade
2017	São Paulo Não é Uma Cidade
2017	CLAP! 10×10 Contemporary Latin American Photobooks

2017	Avenida Paulista
2018	AI-5 50 ANOS - Ainda não terminou de acabar
2018	Claudia Andujar: a luta Yanomami Radical Women: latin american art, 1960–1985
2018	Southern Geometries, from Mexico to Patagonia
2018	Fondation Cartier pour l'art contemporain, a Beautiful Elsewhere
2018	Fotografia em Transe
2018	37º Arte Pará
2018	MAM 70: MAM e MAC-USP
2018	Amazônia: Os Novos Viajantes
2018	Verboamérica
2019	Claudia Andujar: a luta Yanomami
2019	O Ovo e a Galinha
2019	Vaivém
2019	Vaivém
2019	Vaivém (São Paulo)
2019	A Queda do Céu
2019	Manjar: Re-conhecimento
2020	Construção
2020	Clube de Colecionadores de Fotografia do MAM - 20 anos
2020	Pinacoteca: Acervo
2020	Retratos de Mulheres por Mulheres
2020	MECARÕ. Amazônia in the Petitgas Collection
2020	Claudia Andujar, The Yanomami Struggle
2021	1981/2021: Arte contemporânea brasileira na coleção Andrea e José Olympio Pereira
2021	Constelação Clarice
2021	Genocídio do Yanomami: morte do Brasil Sonhos Yanomami
2021	Zona da Mata
2022	Constelação Clarice
2022	Desvairar 22
2022	Histórias brasileiras

2022	NOW
2022	Por muito tempo acreditei ter sonhado que era livre
2022	Modernas! São Paulo vista por elas
2022	Coração na aldeia, pés no mundo
2022	A Sônia
2023	Chão da praça: obras do acervo da Pinacoteca
2023	Casa no Céu
2024	Claudia Andujar – cosmovisão
2024	Delírio tropical

Publicações

1978	<i>Amazônia</i> , em parceria com George Love
1979	<i>Mitopoemas Yanomami</i>
1982	<i>Missa de Terra sem males</i>
2005	<i>Vulnerabilidade do Ser</i>

1.3 ÁREA DE RELACIONAMENTOS

Nomes/Identificadores das entidades coletivas, pessoas ou famílias relacionadas

Forma autorizada do nome não encontrado

1.4 ÁREA DE CONTROLE

Identificador do registro de autoridade

BR IMS

Identificadores da instituição

nome: Instituto Moreira Salles (Brasil)

código: BR IMS

Regras e/ou convenções

CONSELHO INTERNACIONAL DE ARQUIVOS. ISAAR(CPF): **Norma Internacional de Registro de autoridade arquivística para entidades coletivas, pessoas e famílias**. Tradução: Vitor Manoel Marques da Fonseca. 2ª ed., Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2004. (Publicações Técnicas n.

50). Adotada pelo Comitê de Normas de Descrição, Canberra, Austrália, 27-30 de outubro de 2003.

Fontes

ANDUJAR, Claudia. **Claudia Andujar**. Instituto Moreira Salles, 2024. Disponível em: <https://ims.com.br/por-dentro-acervos/ims-preserva-producao-de-claudia-andujar/> Acesso em: 16 mai. 2024.

CLAUDIA Andujar. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/5561-claudia-andujar>. Acesso em: 18 de mai. 2024.

DINES, Yara Schreiber. **Fotógrafas brasileiras - imagem substantiva**. São Paulo: Editora Grifo Projetos - WMF, 2022.

2. RELACIONANDO ENTIDADES COLETIVAS, PESSOAS E FAMÍLIAS A MATERIAIS ARQUIVÍSTICOS E OUTROS RECURSOS

Identificadores e títulos dos recursos relacionados

[Títulos] Claudia Andujar

[identificadores] BR IMS 002090

Tipos dos recursos relacionados

Material arquivístico - fundo

Natureza dos relacionamentos

Produtor

Datas dos recursos relacionados e/ou relacionamentos

1950 - 1980 (datas-limite de produção do acervo)

8.2.4. DULCE SOARES

1. ELEMENTOS DE UM REGISTRO DE AUTORIDADE

1.1 ÁREA DE IDENTIFICAÇÃO

Tipo de entidade: Pessoa.

Forma autorizada do nome: Soares, Dulce, 1943 - .

Formas paralelas do nome: Dulce Soares Magalhães

1.2 ÁREA DE DESCRIÇÃO

Datas de existência

n. 1943

História

Dulce Soares Magalhães, nasceu em 1943, no Rio de Janeiro (capital). Começou a fotografar profissionalmente, nos anos 1970, ensaios paisagísticos, na maioria urbanos. Em 1977, realizou levantamento fotográfico da arquitetura do antigo bairro fabril da Barra Funda, que foi exposto dois anos depois no Museu de Arte de São Paulo (MASP). Em 1978, realizou um ensaio sobre o comércio de vestidos de noivas da rua São Caetano. Foi colaboradora de diversas revistas e atuou na área de publicidade. É professora de Fotografia Editorial no Centro de Comunicação e Artes do Senac (Soares, IMS, 2024).

Locais

Rio de Janeiro (nascimento);

Status legal

-

Funções, ocupações e atividades

Fotógrafa

1977	Ensaio da arquitetura do antigo bairro fabril da Barra Funda
1978	Ensaio sobre o comércio de vestidos de noivas da Rua São Caetano

[2000] Professora de Fotografia Editorial no Centro de Comunicações e Artes do SENAC

Exposições

1973 Imagem do Brasil
 1980 1ª Trienal de Fotografia
 1999 - 2000 9ª Coleção Pirelli / MASP de Fotografia
 2004 São Paulo 450 Anos: a imagem e a memória da cidade no acervo do Instituto Moreira Salles
 2016 Vitruvianas e fachadas, dois ensaios paulistanos de Dulce Soares

1.3 ÁREA DE RELACIONAMENTOS

Nomes/Identificadores das entidades coletivas, pessoas ou famílias relacionadas

Forma autorizada do nome não encontrado

1.4 ÁREA DE CONTROLE

Identificador do registro de autoridade

BR IMS

Identificadores da instituição

nome: Instituto Moreira Salles (Brasil)

código: BR IMS

Regras e/ou convenções

CONSELHO INTERNACIONAL DE ARQUIVOS. ISAAR(CPF): **Norma Internacional de Registro de autoridade arquivística para entidades coletivas, pessoas e famílias**. Tradução: Vitor Manoel Marques da Fonseca. 2ª ed., Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2004. (Publicações Técnicas n. 50). Adotada pelo Comitê de Normas de Descrição, Canberra, Austrália, 27-30 de outubro de 2003.

Fontes

DINES, Yara Schreiber. **Fotógrafas brasileiras - imagem substantiva**. São Paulo: Editora Grifo Projetos - WMF, 2022.

SOARES, Dulce. **Dulce Soares**. Instituto Moreira Salles, 2024. Disponível em:

<<https://ims.com.br/titular-colecao/dulce-soares/>>. Acesso em: 16 mai. 2024.

2. RELACIONANDO ENTIDADES COLETIVAS, PESSOAS E FAMÍLIAS A MATERIAIS ARQUIVÍSTICOS E OUTROS RECURSOS

Identificadores e títulos dos recursos relacionados

[Títulos] Dulce Soares

[identificadores] BR IMS 021

Tipos dos recursos relacionados

Material arquivístico - fundo

Natureza dos relacionamentos

Produtor

Datas dos recursos relacionados e/ou relacionamentos

1977 - 1978 (datas-limite de produção do acervo)

8.2.5. GIOCONDA RIZZO

1. ELEMENTOS DE UM REGISTRO DE AUTORIDADE

1.1 ÁREA DE IDENTIFICAÇÃO

Tipo de entidade: Pessoa.

Forma autorizada do nome: Rizzo, Gioconda, 1897 - 2004.

Formas paralelas do nome: -

1.2 ÁREA DE DESCRIÇÃO

Datas de existência

n. 1897; m. 2004.

História

Gioconda Rizzo nasceu em São Paulo, em 1897, e faleceu em São Paulo, em 2004. Primeira fotógrafa a dirigir um estúdio na cidade de São Paulo. Seu pai, Michelle Rizzo, era fotógrafo e possuía um estúdio. Gioconda começa a trabalhar aos 14 anos de idade no estúdio de seu pai, mas a princípio fotografava apenas mulheres e crianças. Em 1914, abriu o próprio estúdio chamado *Ateliê Femina*¹⁵³, ao lado do pai, especializado em retratos femininos. No entanto, o estúdio fechou em 1916, por pressão devido à descoberta de que algumas das clientes eram cortesãs estrangeiras. Fazendo com que Gioconda voltasse a trabalhar no estúdio do pai. Abriu o ateliê Gioconda Rizzo, onde trabalhou até a década de 1960.

Locais

São Paulo (SP - Brasil) (nascimento)

São Paulo (SP - Brasil) (morte)

Funções, ocupações e atividades

Fotógrafa, artesã

Fotógrafa

¹⁵³ Existem controvérsias com relação ao nome do estúdio fotográfico, a depender da fonte utilizada, foram encontradas referências a Ateliê Femina e Photo Femina. Adotamos a pesquisa de Ibrahim (2005) como referência.

1910 Início dos trabalhos de processo de revelação e acabamento, no atêtile do pai Michele Rizzo.

1914 - 1916 Direção de estúdio na cidade de São Paulo *Atêlie Femina*

Década de 1930 Trabalha no ateliê do irmão, Armando Rizzo

Exposição

1982 expo individual (Galeria Fotoptica)

1.3. ÁREA DE RELACIONAMENTOS

Nomes/Identificadores das entidades coletivas, pessoas ou famílias relacionadas

Forma autorizada do nome Rizzo, Michele, 1869 - 1929

Categoria do relacionamento

Familiar / Associativa

Descrição do relacionamento

Pai / Colega de profissão

Datas do relacionamento

1897 - 1929

1.4. ÁREA DE CONTROLE

Identificador do registro de autoridade

BR IMS

Identificadores da instituição

nome: Instituto Moreira Salles (Brasil)

código: BR IMS

Regras e/ou convenções

CONSELHO INTERNACIONAL DE ARQUIVOS. ISAAR(CPF): **Norma Internacional de Registro de autoridade arquivística para entidades coletivas, pessoas e famílias.** Tradução: Vitor Manoel

Marques da Fonseca. 2º ed., Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2004. (Publicações Técnicas n. 50) Adotada pelo Comitê de Normas de Descrição, Canberra, Austrália, 27-30 de outubro de 2003.

Fontes

RIZZO, Gioconda. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em:
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa379207/gioconda-rizzo>. Acesso em: 17 set. 2024.

DINES, Yara Schreiber. **Fotógrafas brasileiras - imagem substantiva**. São Paulo: Editora Grifo Projetos - WMF, 2022.

2. RELACIONANDO ENTIDADES COLETIVAS, PESSOAS E FAMÍLIAS A MATERIAIS ARQUIVÍSTICOS E OUTROS RECURSOS

2.1 Identificadores e títulos dos recursos relacionados

[Títulos] Gioconda Rizzo

[identificadores] BR IMS 042

2.2 Tipos dos recursos relacionados

Material arquivístico - arquivo

2.3 Natureza dos relacionamentos

Produtora

2.4 Datas dos recursos relacionados e/ou relacionamentos

não identificado (datas-limite de produção do acervo)

8.2.6. HILDEGARD ROSENTHAL

1. ELEMENTOS DE UM REGISTRO DE AUTORIDADE

1.1 ÁREA DE IDENTIFICAÇÃO

Tipo de entidade: Pessoa.

Forma autorizada do nome: Rosenthal, Hildegard, 1913 - 1990.

Formas paralelas do nome: Hildegard Rosenthal

1.2 ÁREA DE DESCRIÇÃO

Datas de existência

n. 25/03/1913; m. 16/09/1990

História

Hildegard Rosenthal nasceu em Zurique, Suíça, no ano de 1913, e faleceu em São Paulo, no ano de 1990. Viveu até o início da idade adulta em Frankfurt, Alemanha, formou-se em Pedagogia em 1933 e estudou fotografia e técnicas de laboratório no Instituto Gaedel (Alemanha). Teve como mestre Paul Wolff, fotógrafo renomado e divulgador da câmera Leica. Em 1937, em consequência do regime nazista, muda-se para São Paulo. Nesse ano, começa a trabalhar como orientadora de laboratório na Kosmos e como fotojornalista pela agência Press Information. Em 1959, após o falecimento do marido, assume a direção da empresa da família. Suas fotos permanecem pouco conhecidas até 1974, quando o historiador da arte Walter Zanini realiza uma retrospectiva de sua obra no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP) (Rosenthal - Itaú Cultural, 2022).

Locais

Zurique, Suíça (nascimento);

São Paulo (morte).

Status legal

-

Funções, ocupações e atividades

Pedagoga

1933 Formou-se em Pedagogia, na Alemanha.

Fotógrafa

1933 Estudou fotografia e técnicas de laboratório no Instituto Gaedel (Alemanha).

1937 Orientadora de laboratório na Kosmos.

1937 Fotojornalista pela *Agência Press Information*.

Exposições individuais e coletivas

1974 Hildegard Rosenthal: fotografias

1977 14ª Bienal Internacional de São Paulo

1979 15ª Bienal Internacional de São Paulo

1980 1ª Trienal de Fotografia

1993 Elas por elas: mulheres vistas por mulheres fotógrafas e esculturas

1993 Um olhar feminino dos anos 40

1994 O Olhar e o Ficar. A Busca do Paraíso

1996 Mulheres Artistas no Acervo do MAC

1997 7ª Coleção Pirelli / MASP de Fotografia

1999 A Cidade dos Artistas

1999 Hildegard Rosenthal: cenas urbanas

2000 De la Antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950

2002 Da Antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950

2004 Panoramas SP

2004 São Paulo 450 Anos: a imagem e a memória da cidade no acervo do Instituto Moreira Salles

2007 1º Circuito de Fotografia

2007 Individual de Hildegard Rosenthal

2008 Laços do olhar

2008 Fotógrafos da Vida Moderna

2009 Lasar Segall no Instituto Moreira Salles

2010 Horizonte Construído: fotografia e arquitetura nas coleções do MAM

2010 Profissão Fotógrafo

2010	O Futebol no Acervo do Instituto Moreira Salles
2011	20 Anos de NAFOTO
2011	Percursos e Afetos. Fotografias 1928-2011 - Coleção Rubens Fernandes Junior
2013	60 Fotografias do Arquivo Fotográfico Lasar Segall
2017	Modos de ver o Brasil: Itaú Cultural 30 Anos
2022	Modernas! São Paulo vista por elas

1.3 ÁREA DE RELACIONAMENTOS

Nomes/Identificadores das entidades coletivas, pessoas ou famílias relacionadas

Forma autorizada do nome Rosenthal, Walter

Categoria do relacionamento

Familiar.

Descrição do relacionamento

Marido.

Datas do relacionamento

1935 - 1959.

1.4 ÁREA DE CONTROLE

Identificador do registro de autoridade

BR IMS

Identificadores da instituição

nome: Instituto Moreira Salles (Brasil)

código: BR IMS

Regras e/ou convenções

CONSELHO INTERNACIONAL DE ARQUIVOS. ISAAR(CPF): **Norma Internacional de Registro de autoridade arquivística para entidades coletivas, pessoas e famílias**. Tradução: Vitor Manoel Marques da Fonseca. 2ª ed., Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2004. (Publicações Técnicas n.

50). Adotada pelo Comitê de Normas de Descrição, Canberra, Austrália, 27-30 de outubro de 2003.

Fontes

DINES, Yara Schreiber. **Fotógrafas brasileiras - imagem substantiva**. São Paulo: Editora Grifo Projetos - WMF, 2022.

ROSENTHAL, Hildegard. **Hildegard Rosenthal**. Instituto Moreira Salles, 2024. Disponível em: <<https://ims.com.br/titular-colecao/hildegard-rosenthal/>>. Acesso em: 16 mai. 2024.

ROSENTHAL, Hildegard. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10403/hildegard-rosenthal>>. Acesso em: 16 mai. 2024.

2. RELACIONANDO ENTIDADES COLETIVAS, PESSOAS E FAMÍLIAS A MATERIAIS ARQUIVÍSTICOS E OUTROS RECURSOS

Identificadores e títulos dos recursos relacionados

[Títulos] Hildegard Rosenthal

[identificadores] BR IMS 005

Tipos dos recursos relacionados

Material arquivístico - fundo

Natureza dos relacionamentos

Produtora

Datas dos recursos relacionados e/ou relacionamentos

1938 - 1954 (datas-limite de produção do acervo)

8.2.7. LILY SVERNER

1. ELEMENTOS DE UM REGISTRO DE AUTORIDADE

1.1 ÁREA DE IDENTIFICAÇÃO

Tipo de entidade: Pessoa.

Forma autorizada do nome: Sverner, Lily, 1934 - 2016.

Formas paralelas do nome: Lily Strozenberg

1.2 ÁREA DE DESCRIÇÃO

Datas de existência

n. 27/12/1934; m. 29/10/2016.

História

Lily Sverner nasceu em Antuérpia, Bélgica, em 1934, faleceu em São Paulo no ano de 2016. Entre 1973 e 1974, estudou fotografia na Enfoco, Escola de Fotografia. Fez estágio no *International Center of Photography*, de Nova York, em 1985. No ano de 1987 criou com André Boccato, a primeira editora exclusivamente dedicada à edição de livros de fotografia no país, a Sver & Boccato Editores. Em 1997, criou o Gabinete da Imagem, consagrado à comercialização da fotografia. Lily realizou várias exposições individuais, e seu trabalho foi incorporado ao acervo da Coleção Pirelli-Masp, à Fototeca de Cuba, em Havana, e ao Kunsthaus, em Zurique, que adquiriu uma série de fotos para sua coleção permanente.

Destaque para as imagens sobre mulheres reunidas na exposição individual que realizou em 1998 no Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS/SP), intitulada *Mulheres e feitiços* (Sverner, Itaú Cultural, 2022).

Locais

Antuérpia, Bélgica (nascimento);

São Paulo (morte).

Status legal

-

Funções, ocupações e atividades

Fotógrafa

- ? Formou-se em *Artes Decorativas*, no Instituto Nacional de Artes, no Rio de Janeiro.
- 1973 - 1974 Estudou na Escola *Enfoco* de Fotografia.
- 1985 Estágio *Center of Photography*, de Nova York (EUA).
- 1987 Criou junto a André Boccatto a editora *Sver & Boccatto Editores*.
- 1997 Criou o *Gabinete da Imagem*
- 2000 Fundou o *Centro Mandala*, em Itatiba/SP.

Exposições individuais e coletivas

- 1976 Participou do Salão Fuji
- 1979 Estranha solidão aderindo a coisa e gente (primeira mostra individual de Lily)
- 1980 O homem brasileiro e suas raízes culturais, MASP
- 1981 Suspensamento
- 1982 Colecionadores de Fotografia, Galeria Fotoptica
- 1985 *Summersite: France, em La Maison Française*, centro acadêmico na Universidade de Nova York (EUA).
- 1989 São Paulo - Fragmentos de uma paisagem urbana
- 1989 Mulheres fotógrafas, FUNARTE
- 1991 *Nombres*, Fototeca de Cuba
- 1992 Nomes, Centro Cultural Banco do Brasil (RJ)
- 1992 Nomes, MASP
- 1992 *Brasilien: entdeckung und selbstentdeckung und Selbstentdeckung. Das Brasilien den Brasilianer - Zeitgenossische Brasilianische Photographie*, na Kunsthaus em Zurique, Suíça.
- 1993 Fotografia Brasileira Contemporânea: anos 70 a 80, SESC
- 1993 Elas por elas: mulheres vistas por mulheres fotógrafas e escultoras
- 1995 Coletiva Brasileira de Retratos: anos 80 e 90
- 1996 O simbólico e o diabólico na cidade de São Paulo
- 1997 7ª Coleção Pirelli / MASP de Fotografia
- 1998 Mulheres e Feitiço, MIS/SP

2001	Fotógrafos Brasileiros
2010	Uma cidade para viver, na Galleria Limiti Inchiusi di Campobasso, na Itália
2011	20 Anos de Nafoto, Caixa Cultural Sé
2016	Para Ver Sem Pressa, Galeria Fass (SP)
2022	Modernas! São Paulo vista por elas

Publicações

1980	Publicação do ensaio fotográfico realizado em Londres, no nº 332 da revista <i>IrisFoto</i>
1988	<i>São Paulo: fragmentos de uma paisagem urbana</i>
1996	<i>Virtudes da realidade</i>
2009	<i>Recortes do Olhar</i>

Eventos e Projetos

1986	Colaborou em alguns dos projetos vinculados à II Semana Paulista de Fotografia, evento organizado pela União dos Fotógrafos e coordenado por André Boccato.
1986	Organizadora do seminário <i>A fotografia social</i> , ministrado por Naomi e Walter Rosenblum, Escola de Comunicações e Artes da USP.
1987	Foi uma das organizadoras do evento Visoart, Galeria Fotoptica

Projetos fotográficos

1988	<i>Nomes</i>
1991	<i>Padarias do Bexiga</i>
1992	<i>Fábricas de chapéus</i>
1992 - 1998	<i>Mulheres e feitiços</i>
1993 - 1996	<i>Registro de meninos e meninas</i> , do Instituto Cristóvão Colombo (ICC/SP)
1995	<i>Tinturaria</i>

1.3 ÁREA DE RELACIONAMENTOS

Nomes/Identificadores das entidades coletivas, pessoas ou famílias relacionadas

Forma autorizada do nome	Sverner, Isaac
--------------------------	----------------

Categoria do relacionamento

Familiar.

Descrição do relacionamento

Marido.

Datas do relacionamento

1954 - 1981

Nomes/Identificadores das entidades coletivas, pessoas ou famílias relacionadas

Forma autorizada do nome Epstein, Isaac, 1926-2018

Categoria do relacionamento

Familiar.

Descrição do relacionamento

Marido.

Datas do relacionamento

1983 - 2016

Nomes/Identificadores das entidades coletivas, pessoas ou famílias relacionadas

Forma autorizada do nome André, Boccato, não identificado

Categoria do relacionamento

Associativo.

Descrição do relacionamento

Sócio na Editora Sver & Boccato.

Datas do relacionamento

1987 - [1990]

1.4 ÁREA DE CONTROLE

Identificador do registro de autoridade

BR IMS

Identificadores da instituição

nome: Instituto Moreira Salles (Brasil)

código: BR IMS

Regras e/ou convenções

CONSELHO INTERNACIONAL DE ARQUIVOS. ISAAR(CPF): **Norma Internacional de Registro de autoridade arquivística para entidades coletivas, pessoas e famílias**. Tradução: Vitor Manoel Marques da Fonseca. 2. ed., Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2004. (Publicações Técnicas n. 50). Adotada pelo Comitê de Normas de Descrição, Canberra, Austrália, 27-30 de outubro de 2003.

Fontes

DINES, Yara Schreiber. **Fotógrafas brasileiras - imagem substantiva**. São Paulo: Editora Grifo Projetos - WMF, 2022.

INSTITUTO MOREIRA SALLES (IMS). **Lily Sverner: cronologia em processo e bibliografia selecionada**. 2025. Disponível em: https://ims.com.br/wp-content/uploads/2025/03/BolsaIMSPesquisa2025_AnexoII_LilySverner.pdf>. Acesso em: 5 abr. 2025.

SVERNER, Lily. **Lily Sverner**. Instituto Moreira Salles, 2024. Disponível em: <https://ims.com.br/titular-colecao/lily-sverner/>. Acesso em: 16 mai. 2024.

SVERNER, Lily. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3317/lily-sverner>>. Acesso em: 16 mai. 2024.

2. RELACIONANDO ENTIDADES COLETIVAS, PESSOAS E FAMÍLIAS A MATERIAIS ARQUIVÍSTICOS E OUTROS RECURSOS

Identificadores e títulos dos recursos relacionados

[Títulos] Stefania Bril

[identificadores] BR IMS 012

Tipos dos recursos relacionados

Material arquivístico - fundo

Natureza dos relacionamentos

Produtor

Datas dos recursos relacionados e/ou relacionamentos

[1969 - 1980] (datas-limite de produção do acervo)

8.2.8. MADALENA SCHWARTZ

1. ELEMENTOS DE UM REGISTRO DE AUTORIDADE

1.1 ÁREA DE IDENTIFICAÇÃO

Tipo de entidade: Pessoa.

Forma autorizada do nome: Schwartz, Madalena, 1921 - 1993.

Formas paralelas do nome: Magdalena Isabel Mandel de Schwartz

1.2 ÁREA DE DESCRIÇÃO

Datas de existência

n. 09/10/1921; m. 25/03/1993.

História

Magdalena Isabel Mandel de Schwartz nasceu em Budapeste, Hungria, em 1921, faleceu em São Paulo, no ano de 1993. Em 1935, emigra com a família para Buenos Aires, onde reside até a década de 1960, fugindo da Alemanha nazista, quando fixa residência no Brasil. A possibilidade de se dedicar à fotografia surge apenas aos 45 anos de idade. Começou a estudar fotografia no Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB), em 1966. Em 1974, fez sua primeira exposição individual no Museu de Arte de São Paulo (MASP). A produção fotográfica de Madalena Schwartz ganha notabilidade sobretudo com os retratos e as fotografias de personalidades do meio artístico e cultural. Entre 1979 e 1991, Madalena trabalhou para a Rede Globo de Televisão e colaborou regularmente com a Editora Abril. Em 1983, recebeu o prêmio de melhor fotógrafa da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) (Schwartz - Itaú Cultural, 2022).

Locais

Budapeste, Hungria (nascimento);

São Paulo (morte).

Status legal

-

Funções, ocupações e atividades

Fotógrafa

- | | |
|------|--|
| 1966 | Estudou fotografia no Foto Clube Cine Bandeirantes |
| 1973 | Ingressou na Escola Enfoco de Fotografia |
| 1976 | Participou do Salão Fuji, sua primeira participação em exposições. |

Exposições

- | | |
|-------------|---|
| 1967 | 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica de São Carlos |
| 1969 | 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica de São Paulo |
| 1973 | 2º Salão Internacional de Arte Fotográfica |
| 1972 | 4º Salão Fluminense de Arte Fotográfica |
| 1972 | 5º Salão Nacional de Arte Fotográfica |
| 1972 | 7ª Bienal de Arte Fotográfica Brasileira |
| 1974 | 8ª Bienal de Arte Fotográfica Brasileira |
| 1974 | 1ª Exposição individual no Museu de Arte de São Paulo (MASP) |
| 1975 | Madalena Schwartz: 24 pintores brasileiros e suas obras |
| 1976 | 9ª Bienal de Arte Fotográfica Brasileira |
| 1976 | Bienal Nacional 76 |
| 1980 | 1ª Trienal de Fotografia |
| 1981 | Exposição dos Quatro |
| 1983 | Brésil des Brésiliens |
| 1983 | The Brazilian Face |
| 1983 | O Rosto Brasileiro |
| 1994 - 1995 | Os Herdeiros da Noite: fragmentos do imaginário |
| 1997 | As Crisálidas |
| 1998 | 8ª Coleção Pirelli / MASP de Fotografia |
| 1999 | Fotógrafos e Fotoartistas na Coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo: fotografia contemporânea brasileira |
| 1999 - 2003 | Madalena Schwartz: retratos |
| 2000 | Ars Erótica: sexo e erotismo na arte brasileira |
| 2000 | O Bardi dos Artistas |
| 2002 | Fotografias no Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo |

2003	Negras Memórias, Memórias de Negros: o imaginário luso-afro-brasileiro e a herança da escravidão
2004	O Preço da Sedução: do espartilho ao silicone
2004	São Paulo 450 Anos: a imagem e a memória da cidade no acervo do Instituto
2006	MAM [na] OCA: Arte Brasileira do Acervo do Museu de Arte Moderna de
2006	Mulheres Vêem Mulheres
2007	1º Circuito de Fotografia
2013	Crisálidas
2015	Foto Cine Clube Bandeirante: do arquivo à rede
2015	Fotos contam Fatos
2017	Histórias da Sexualidade
2021	As Metamorfoses - Travestis e transformistas na São Paulo dos anos 70
2022	Modernas! São Paulo vista por elas
2021 - 2023	Carolina Maria de Jesus: um Brasil para os brasileiros

Prêmios

1983	Prêmio de Melhor Fotógrafa da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA)
------	--

1.3 ÁREA DE RELACIONAMENTOS

Nomes/Identificadores das entidades coletivas, pessoas ou famílias relacionadas

Forma autorizada do nome	Schwartz, Ernesto, 1909-1973
--------------------------	------------------------------

Categoria do relacionamento

Familiar.

Descrição do relacionamento

Marido.

Datas do relacionamento

1940 - 1973?

1.4 ÁREA DE CONTROLE

Identificador do registro de autoridade

BR IMS

Identificadores da instituição

nome: Instituto Moreira Salles (Brasil)

código: BR IMS

Regras e/ou convenções

CONSELHO INTERNACIONAL DE ARQUIVOS. ISAAR(CPF): **Norma Internacional de Registro de autoridade arquivística para entidades coletivas, pessoas e famílias**. Tradução: Vitor Manoel Marques da Fonseca. 2ª ed., Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2004. (Publicações Técnicas n. 50). Adotada pelo Comitê de Normas de Descrição, Canberra, Austrália, 27-30 de outubro de 2003.

Fontes

DINES, Yara Schreiber. **Fotógrafas brasileiras - imagem substantiva**. São Paulo: Editora Grifo Projetos - WMF, 2022.

SCHWARTZ, Madalena. **Madalena Schwartz**. Instituto Moreira Salles, 2024. Disponível em: <https://ims.com.br/titular-colecao/madalena-schwartz/>. Acesso em: 16 mai. 2024.

SCHWARTZ, Madalena. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12984/madalena-schwartz>. Acesso em: 16 mai. 2024.

2. RELACIONANDO ENTIDADES COLETIVAS, PESSOAS E FAMÍLIAS A MATERIAIS ARQUIVÍSTICOS E OUTROS RECURSOS

Identificadores e títulos dos recursos relacionados

[Títulos] Madalena Schwartz

[identificadores] BR IMS 008

Tipos dos recursos relacionados

Material arquivístico - fundo

Natureza dos relacionamentos

Produtor

Datas dos recursos relacionados e/ou relacionamentos

1973 - 1982 (datas-limite de produção do acervo).

8.2.9. MAUREEN BISILLIAT

1. ELEMENTOS DE UM REGISTRO DE AUTORIDADE

1.1 ÁREA DE IDENTIFICAÇÃO

Tipo de entidade: Pessoa.

Forma autorizada do nome: Bisilliat, Maureen, 1931 -

Formas paralelas do nome: Sheila Maureen Bisilliat

1.2 ÁREA DE DESCRIÇÃO

Datas de existência

n. 16/02/1931

História

Sheila Maureen Bisilliat nasceu em Englefield, Inglaterra, em 1931. Filha de um diplomata argentino e de uma pintora inglesa, Maureen viveu uma infância itinerante entre diversos países. Fixa definitivamente no Brasil, mais precisamente na cidade de São Paulo, em 1957.

Troca a pintura pela fotografia no início dos anos 1960. De 1964 a 1972, fotojornalista realizou ensaios para revistas *Realidade* e *Quatro Rodas* como *A batucada dos bambas*, sobre o samba tradicional carioca, e *Caranguejeiras*, retratando mulheres catadoras de caranguejos na aldeia paraibana de Livramento.

Na década de 1970, Bisilliat produz uma série de registros das frequentes viagens que passa a fazer ao Parque Indígena do Xingu, a convite dos sertanistas Orlando Villas-Bôas e Cláudio Villas-Bôas. Em 1988, é convidada, entre outros, pelo antropólogo Darcy Ribeiro a levantar um acervo de arte popular latino-americano para a Fundação Memorial da América Latina (Bisilliat, Itaú Cultural, 2022).

Locais

Englefield Green, Reino Unido (nascimento);

Status legal

-

Funções, ocupações e atividades

Fotógrafa

- 1964 - 1972 Fotojornalista revista *Realidade* e *Quatro Rodas*
 1968 Ensaio *Caranguejeiras*

Publicações

- 1978 *Xingu: detalhes de uma cultura*
 1979 *Xingu: território tribal*
 2009 *Fotografias Maureen Bisilliat*

Longa metragem

- 1982 *Xingu/Terra*
 2020 *Equivalências - Aprender vivendo*

Exposições individuais e coletivas

- 1967 Primeira Mostra Surrealista
 1970 - 1971 Fotógrafos de São Paulo
 1972 O Fotógrafo Desconhecido
 1975 13ª Bienal Internacional de São Paulo
 1983 *Brésil des Brésiliens*
 1985 18ª Bienal Internacional de São Paulo
 1985 1ª Quadrienal de Fotografia
 1987 *Salon de la Photographie de Paris/La Défense*
 1989 20ª Bienal Internacional de São Paulo
 1991 2º Studio Internacional de Tecnologias de Imagem
 1991 Coleção Pirelli / MASP de Fotografia
 1992 *Brasilien: entdeckung und selbstentdeckung*
 1993 Fotografia Brasileira Contemporânea: anos 50-90
 1994 *Contemporary Brazilian Photography from the collection of Joaquim Paiva*
 1995 Fotografia Brasileira Contemporânea
 1996 *Imagens de Brasil*. Coleção Pirelli / MASP de Fotografias
 1996 Mulheres Artistas no Acervo do MAC

1998	A Imagem do Som de Caetano Veloso
1998	Amazônicas
1999	<i>Brasilianische Fotografie 1946 bis 1998</i>
1999	Individual de Maureen Bisilliat
2001	Três Brasis
2002	Visões e Alumbramentos: fotografia contemporânea brasileira da coleção Joaquim Paiva
2003	Clube de Colecionadores de Fotografia do MAM
2003	MAC USP 40 Anos: interfaces contemporâneas
2003	Labirintos e Identidades: a fotografia no Brasil de 1945 a 1998
2003	Negras Memórias, Memórias de Negros: o imaginário luso-afro-brasileiro e a herança da escravidão
2004	Olho Vivo: a arte da fotografia
2004	Brasileiro, Brasileiros
2004	Canção do Dia de Sempre
2004	Fotografia e Escultura no Acervo do MAM - 1995 a 2004
2004	São Paulo 450 Anos: a imagem e a memória da cidade no acervo do Instituto Moreira Salles
2006	Fotografia Brasileira Contemporânea na Coleção Carlos Leal
2006	Mulheres Vêem Mulheres
2006	MAM [na] OCA: Arte Brasileira do Acervo do Museu de Arte Moderna de
2006	Viva Cultura Viva2007
2007	Arte-Antropologia
2007	1º Circuito de Fotografia
2008	Laços do olhar
2009	Maureen Bisilliat: fotografias
2009	Memorial Revisitado: 20 anos
2009 - 2011	Fotografia em Revista
2010	Dez Anos do Clube de Colecionadores de Fotografia do Mam
2010	Entre Atos 1964/68
2010	Individual de Maureen Bisilliat
2010	Prêmio Porto Seguro de Fotografia 2010

2010 - 2011	Maureen Bisilliat: Fotografias
2012	Acervo MON - Aquisições 2011/2012
2014	Poder provisório: Fotografia no acervo do MAM
2014	Roteiro Poético do Imaginário das Bacias Fluviais Brasileiras
2014 - 2015	Alimentário: arte e construção do patrimônio alimentar brasileiro
2017	Avessos e paradigmas
2017	Fotógrafas Brasileiras: um recorte no acervo fotográfico do Museu da Fotografia Cidade de Curitiba
2017	Luz = Matéria
2018	Fotografia e Literatura nos livros de Maureen Bisilliat
2018	A marquise, o MAM e nós no meio
2018	Fotografia em Transe
2018	MAM 70: MAM e MAC-USP
2018 - 2019	Africamericanos
2018 e 2021	Terra em Transe
2019	Indumentárias negras em foco
2019	Maureen Bisilliat: escrever com a imagem e ver com a palavra
2019	Os anos em que vivemos em perigo
2019	Vaivém (São Paulo)
2020	Agora ou nunca - devolução: paisagens audiovisuais de Maureen Bisilliat
2020	Clube de Colecionadores de Fotografia do MAM - 20 anos
2020	Mulheres Modernas
2020	Retratos de Mulheres por Mulheres
2021	1981/2021: Arte contemporânea brasileira na coleção Andrea e José Olympio Pereira
2022	Fotografias no Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo
2022	Archipelago
2022	Maureen Bisilliat - perspectivas e ecolines
2024	Delírio tropical

Projetos

1988 Convidada com Jacques Bisilliat, seu marido, e Antônio Marcos da Silva, por Darcy Ribeiro, para montar o acervo de arte popular latino-americana, origem do Pavilhão da Criatividade da Fundação Memorial da América Latina.

1.3 ÁREA DE RELACIONAMENTOS

Nomes/Identificadores das entidades coletivas, pessoas ou famílias relacionadas

Forma autorizada do nome Bisilliat, Jacques

Categoria do relacionamento

Familiar / Associativo

Descrição do relacionamento

Marido / Colega de profissão

Datas do relacionamento

1960 - ?

Nomes/Identificadores das entidades coletivas, pessoas ou famílias relacionadas

Forma autorizada do nome Ribeiro, Darcy, 1922 - 1997

Categoria do relacionamento

Associativo.

Descrição do relacionamento

Profissional.

Datas do relacionamento

1988 - [1990].

Nomes/Identificadores das entidades coletivas, pessoas ou famílias relacionadas

Forma autorizada do nome Silva, Marco Antônio

Categoria do relacionamento

Associativo

Descrição do relacionamento

Colega de profissão

Datas do relacionamento

1988 - [1990]

1.4 ÁREA DE CONTROLE**Identificador do registro de autoridade**

BR IMS

Identificadores da instituição

nome: Instituto Moreira Salles (Brasil)

código: BR IMS

Regras e/ou convenções

CONSELHO INTERNACIONAL DE ARQUIVOS. ISAAR(CPF): **Norma Internacional de Registro de autoridade arquivística para entidades coletivas, pessoas e famílias**. Tradução: Vitor Manoel Marques da Fonseca. 2ª ed., Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2004. (Publicações Técnicas n. 50). Adotada pelo Comitê de Normas de Descrição, Canberra, Austrália, 27-30 de outubro de 2003.

Fontes

BISILLIAT, Maureen. **Maureen Bisilliat**. Instituto Moreira Salles, 2024. Disponível em: <<https://ims.com.br/2017/06/01/sobre-maureen-bisilliat/>>. Acesso em: 16 mai. 2024.

BISILLIAT, Maureen. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2141/maureen-bisilliat>>. Acesso em: 16 mai. 2024.

IMS. Disponível em: <<https://ims.com.br/titular-colecao/maureen-bisilliat/>>.

DINES, Yara Schreiber. **Fotógrafas brasileiras - imagem substantiva**. São Paulo: Editora Grifo Projetos - WMF, 2022.

2. RELACIONANDO ENTIDADES COLETIVAS, PESSOAS E FAMÍLIAS A MATERIAIS ARQUIVÍSTICOS E OUTROS RECURSOS

Identificadores e títulos dos recursos relacionados

[Títulos] Maureen Bisilliat

[identificadores] BR IMS 02401

Tipos dos recursos relacionados

Material arquivístico - fundo

Natureza dos relacionamentos

Produtor

Datas dos recursos relacionados e/ou relacionamentos

1975 (datas-limite de produção do acervo)

8.2.10. STEFANIA BRIL

1. ELEMENTOS DE UM REGISTRO DE AUTORIDADE

1.1 ÁREA DE IDENTIFICAÇÃO

Tipo de entidade: Pessoa

Forma autorizada do nome: Bril, Stefania, 1922 - 1992

Formas paralelas do nome: Stefania Ferszt

1.2 ÁREA DE DESCRIÇÃO

Datas de existência

n. 25/08/1922; m. 21/09/1992

História

Stefania Bril nasceu, Stefania Ferszt, na Polônia, chegou ao Brasil em 1950 com o seu marido, Casemiro Bril, também polonês. O casal vinha da Bélgica, onde havia se formado em química na Universidade Livre de Bruxelas, após emigrar, em 1946, da Polônia ao término da Segunda Guerra Mundial.

Como pesquisadora, trabalhou com cientistas de relevância mundial e publicou artigos em veículos científicos internacionais.

Apenas com 47 anos, Stefania se dedica à fotografia. Stefania ingressou na *Enfoco* - Escola de Fotografia, em 1969. A partir desse momento, até seu falecimento em 1992, dedicou-se integralmente à fotografia.

A produção fotográfica de Stefania foi mostrada, basicamente, em exposições individuais e coletivas ao longo da década de 1970, e nas publicações: *Entre* (1974), com imagens do insólito e do poético nas ruas de São Paulo, apresentado por Boris Kossoy, *A arte do caminhar* (1981), em parceria com Bob Wolfenson e *Notas* (1987).

De 1978 até 1991, foi crítica de fotografia do jornal *O Estado de São Paulo*.

Entre 1982 e 1991, também foi colaboradora da revista *Iris* (denominada *Irisfoto* a partir de 1984). Alguns dos textos publicados nesse periódico integram o livro *Notas* (1987).

Como produtora cultural, entre outros, idealizou e coordenou os Encontros Fotográficos de Campos do Jordão, entre 1978 e 1979. No I Encontro, dedica atenção à participação feminina

na fotografia. É idealizadora da Casa da Fotografia Fuji, coordenando entre os anos de 1990 e 1992. Participou como representante do Brasil em eventos internacionais relevantes como o II Colóquio Latinoamericano de Fotografia (Cidade do México, 1981) e o Mois de la Photo, em Paris (1986 e 1988), organizou mostras de fotografia brasileira no exterior, além de ministrar diversos cursos e palestras Brasil afora.

Locais

Polônia (nascimento);

São Paulo (morte).

Status legal

-

Funções, ocupações e atividades

Química, como pesquisadora trabalhou com cientistas de relevância mundial, publicou artigos em veículos científicos internacionais.

Fotógrafa

- 1969 Ingressou na *Enfoco* - Escola de Fotografia.
- 1978 - 1979 Idealizou e coordenou os Encontros Fotográficos de Campos do Jordão.
- 1978 - 1991 Crítica de fotografia do jornal *O Estado de São Paulo*.
- 1982 - 1991 Colaboradora da revista *Iris* (denominada *Irisfoto* a partir de 1984).
- 1990 - 1992 Idealizadora da Casa da Fotografia Fuji

Exposições individuais e coletivas

- 1970 Exposição individual, Clube Hípico de Santo Amaro
- 1971 Exposição individual
- 1971 Mostra individual, II Festival de Inverno de Campos do Jordão
- 1974 Mostra Flagrantes paulistas e estrangeiros, Galeria Fotoptica
- 1976 Mostra Israel-gente, Hebraica
- 1977 Mostra individual Flagrantes do Brasil e da Europa, no Centro Cultural de Convivência de Campinas
- 1978 18ª Arte e Pensamento Ecológico

1980	O homem brasileiro e suas raízes culturais, MASP
1983	Brésil des Brésiliens
1991	China em Dois Tempos
1993	Viva a vida, Casa da Fotografia Fuji
1998	8ª Coleção Pirelli / MASP de Fotografia
2004	São Paulo 450 Anos: a imagem e a memória da cidade no acervo do Instituto Moreira Salles
2011	Percursos e Afetos. Fotografias 1928-2011 - Coleção Rubens Fernandes Junior
2022	Modernas! São Paulo vista por elas

Publicações

1974	<i>Entre</i>
1981	<i>A arte do caminhão</i>
1987	<i>Notas</i>

Representante do Brasil em eventos internacionais relevantes

1981	II Colóquio Latinoamericano de Fotografia (Cidade do México)
1986 e 1988	<i>Mois de la Photo</i> , em Paris

Organização

1978	Concebeu e coordenou <i>I Encontro Fotográfico em Campos de Jordão</i>
1979	Organizou o <i>II Encontro Fotográfico em Campos do Jordão</i>
1983	Coordenou, ao lado de L. M Albigés, a <i>exposição Brésil des Brésiliens</i>

1.3 ÁREA DE RELACIONAMENTOS

Nomes/Identificadores das entidades coletivas, pessoas ou famílias relacionadas

Forma autorizada do nome	Bril, Casemiro
--------------------------	----------------

Categoria do relacionamento

Familiar.

Descrição do relacionamento

Marido.

Datas do relacionamento

1945 - ?

1.4 ÁREA DE CONTROLE

Identificador do registro de autoridade

BR IMS

Identificadores da instituição

nome: Instituto Moreira Salles (Brasil)

código: BR IMS

Regras e/ou convenções

CONSELHO INTERNACIONAL DE ARQUIVOS. ISAAR(CPF): **Norma Internacional de Registro de autoridade arquivística para entidades coletivas, pessoas e famílias**. Tradução de Vitor Manoel Marques da Fonseca. 2º ed., Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2004. (Publicações Técnicas n. 50) Adotada pelo Comitê de Normas de Descrição, Canberra, Austrália, 27-30 de outubro de 2003.

Fontes

BRIL, Stefania. **Stefania Bril**. Instituto Moreira Salles, 2024. Disponível em: <https://ims.com.br/titular-colecao/stefania-bril/>. Acesso em: 16 mai. 2024.

BRIL, Stefania. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3739/stefania-bril>>. Acesso em: 16 mai. 2024.

DINES, Yara Schreiber. **Fotógrafas brasileiras - imagem substantiva**. São Paulo: Editora Grifo Projetos - WMF, 2022.

INSTITUTO MOREIRA SALLES (IMS). **Stefania Bril (Stefania Ferszt, nome de família)**.

Disponível em: <

https://ims.com.br/wp-content/uploads/2019/08/BolsaIMSPesquisaFotografia2019_Stefania_Bril_Cronologia.pdf>. Acesso em> 5 abr. 2025.

2. RELACIONANDO ENTIDADES COLETIVAS, PESSOAS E FAMÍLIAS A MATERIAIS ARQUIVÍSTICOS E OUTROS RECURSOS

Identificadores e títulos dos recursos relacionados

[Títulos] Stefania Bril

[identificadores] BR IMS 012

Tipos dos recursos relacionados

Material arquivístico - fundo

Natureza dos relacionamentos

Produtor

Datas dos recursos relacionados e/ou relacionamentos

[1969 - 1980] (datas-limite de produção do acervo)

9. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa, por ser de natureza interdisciplinar, fundamentou-se nas ciências e áreas da Arquivologia, História, História da Fotografia e Estudos de Gênero, o que exigiu articulação para ligações necessárias.

Tanto a questão dos arquivos pessoais quanto dos documentos fotográficos são debates sensíveis à Arquivologia. Para a contextualização necessária, as seções de arquivos pessoais e documentos fotográficos em arquivos tiveram como objetivo esclarecer os temas abordados e contextualizar a pesquisa.

Assim como o debate da Arquivologia aliado às especificidades das questões de gênero, para tal a seção sobre arquivos pessoais de mulheres apresentou algumas ações, tanto na perspectiva dos arquivos pessoais de mulheres quanto na iniciativa de visibilizar fontes de mulheres, embora os arquivos de mulheres não sejam expressivos quantitativamente se comparados aos dos homens.

A partir das apresentações estabelecidas na seção sobre *Mulheres na Fotografia*, *Mulheres Fotógrafas*, tentamos historicizar a complexa história da fotografia em relação à história das mulheres na Fotografia, assim como da fotografia no Brasil.

Não foi possível falar sobre as mulheres na fotografia sem contextualizar a questão de gênero também nos arquivos. A questão de gênero permeia a atividade dos profissionais da fotografia e, conseqüentemente, reflete a produção fotográfica das mulheres e sua invisibilidade nas instituições de salvaguarda. Também reflete na própria percepção das mulheres que estão na área profissional da fotografia, como fotógrafas.

Compreender os aspectos históricos, políticos e culturais que impulsionaram a entrada das mulheres na fotografia, tornando-a mais notada, a partir da década de 1940, inclusive no Brasil. Destaque para o conceito de “nova mulher” emergindo no final do século XIX e início do século XX. Durante esse período, as mulheres ganharam notável visibilidade na esfera pública, marcando sua presença tanto no mercado de trabalho quanto nas representações publicitárias. A “nova mulher” foi um fenômeno histórico que lançou as bases para muitas das características que hoje associamos à “mulher moderna”.

No entanto, apesar das “conquistas” alcançadas na primeira metade do século XX, os debates sobre o lugar da mulher e as especificidades de gênero ainda não estavam completamente estabelecidos na segunda metade do século XX.

Mulheres fotógrafas é uma demonstração a partir da análise do debate ocorrido sobre mulheres fotógrafas na primeira metade da década de 1980, no MIS/SP, acerca da discussão de gênero no campo profissional da fotografia por mulheres. No debate, discutem-se as dificuldades da profissionalização da fotografia, embora de uma perspectiva pouco alinhada ao debate de gênero pelas profissionais presentes. Discutimos as peculiaridades do período, em que o país, ainda vivenciando os últimos anos do regime ditatorial, tinha o feminismo como tema controverso, e em que se optava pela ideia de feminilidade.

Para além das questões técnicas sobre os procedimentos metodológicos da Arquivologia, os Arquivos constituem-se como instituições que não são neutras nem meros depósitos de documentos. Os acervos não são constituídos por processos involuntários e orgânicos nas instituições de guarda, mas refletem processos políticos e humanos que, ao longo da história, não se mostraram inclusivos. De acordo com (Bloch, 2001, p. 82):

A despeito do que às vezes parecem imaginar os iniciantes, os documentos não surgem, aqui ou ali, por efeito [de não se sabe] qual misterioso decreto dos deuses. Sua presença ou ausência em tais arquivos, em tal biblioteca, em tal solo deriva de causas humanas que não escapam de modo algum à análise, e os problemas que sua transmissão coloca, longe de terem apenas o alcance de exercícios de técnicos, tocam eles mesmos no mais íntimo da vida do passado, pois o que se encontra assim posto em jogo é nada menos do que a passagem da lembrança através das gerações.

Deste modo, entender que, como espaço de poder, o arquivo não pode ser visto como um lugar neutro, sem interesses, onde nem toda história é contada, onde não há neutralidade. Para Carter (2006, p. 216), no entanto, o poder do arquivo também deve ser o da inclusão: “o poder do arquivo é testemunhado no ato de inclusão, mas este é apenas um dos seus componentes. O poder de excluir é um aspecto fundamental do arquivo. Inevitavelmente, há distorções, omissões, rasuras e silêncios no arquivo”.

A existência ou inexistência de documentos históricos em arquivos não é um fenômeno casual, mas sim o resultado de ações e decisões humanas passadas, totalmente passíveis de análise. Deste modo, os desafios relacionados à transmissão desses documentos vão além de meros exercícios técnicos.

Os acervos das fotógrafas institucionalizados no IMS nem sempre se constituem como arquivos tradicionais, compostos por grandes quantidades de documentos textuais,

devido às particularidades de sua profissão voltada ao trabalho com produção de imagens, onde a pesquisa e produtos também se compõem de imagens.

Com algumas exceções, quando a produtora do acervo também atua como crítica, ela encontra na constituição de seu arquivo os documentos que compõem essa atividade.

Além disso, muitas fotografias não preservaram seu conjunto documental na íntegra. Mencionamos o caso de Dulce Carneiro, que destruiu todo seu arquivo fotográfico. Outro exemplo, é o da Hildegard Rosenthal, cuja filha, Dorothea Rosenthal, por meio de depoimento, relatou ter presenciado sua mãe descartar boa parte de seu acervo, composto por fotos e documentos.

A questão do documento fotográfico em arquivo foi pontuada, por tratar-se de um gênero documental com singularidades. Além disso, observa-se que, muitas vezes, nas instituições, o tratamento técnico privilegia as imagens e documentos fotográficos, em detrimento dos documentos textuais. Também verificamos que, muitas vezes, a identificação documental nas bases de dados reflete uma organização individual, como um banco de imagens, não refletindo a organização do arquivo como um todo.

De certa forma, esse cenário é encontrado na base de dados *Cumulus*, usada como base de difusão do acervo digitalizado disponível ao público externo. Não podemos afirmar se a disponibilização das imagens é uma decisão institucional, pois os acervos não estão organizados.

No acervo de Literatura do IMS disponibilizado *on-line* na base disponível ao público, as imagens dos documentos textuais estão identificadas, mas não acessíveis, segundo a instituição, “Por questão de direitos autorais ou de estágio de processamento”.

Ressaltamos que o IMS não é um arquivo em si, como instituição, mas também um espaço expositivo. Podemos entender um caráter interdisciplinar apoiado em um debate mais amplo sobre arquivos e também sobre museus, com espaço de difusão que nem sempre converge com o do campo da arquivística clássica.

Começamos a pesquisa com a premissa de que há uma ausência de acervos de mulheres nas instituições de salvaguarda. No entanto, ao longo da pesquisa, observamos que podemos tratar da ausência de acervos de mulheres fotógrafas, mas também de invisibilidade desses acervos. Entender por que os acervos das profissionais de fotografia tiveram mais dificuldades de serem preservados nessas instituições de salvaguarda foi debatido ao longo do trabalho.

Primeiro, trouxemos a discussão sobre o apagamento das fontes que abordam mulheres nos arquivos, incluindo a historicidade do papel da mulher na esfera privada ao longo da história, muitas vezes restrito aos papéis familiares e privados, e com pouco acesso ao público e à esfera profissional acadêmica profissional. No entanto, pontuando que, para as mulheres de baixa renda, e principalmente para as mulheres negras, essa questão não se coloca da mesma forma, já que muitas tinham que cumprir com suas tarefas domésticas e fora de casa, assumindo uma dupla jornada de trabalho. Muitas mulheres, por razões diversas, buscavam o sustento fora de casa, muitas vezes por pertencerem a camadas mais pobres e empobrecidas.

Contudo, é importante analisar que, apesar das dificuldades e invisibilidades dos acervos de mulheres, existem e foram identificados acervos custodiados em instituições de salvaguarda, e profissionais de história e de instituições de memórias preocupados com essa questão.

Acreditamos que parte das discussões trazidas aqui oferece importantes reflexões para a compreensão da institucionalização de arquivos pessoais de mulheres em organizações como os Arquivos, e até mesmo museus, instituições preocupadas com a salvaguarda. Também entendemos que as escolhas de preservação e institucionalização não são meras casualidades e podem ser intencionais, tanto para o apagamento quanto para a visibilidade.

Mesmo o IMS, que pela pesquisa, se mostrou ser a instituição com o maior número de acervos de mulheres fotógrafas disponibilizadas. Sabemos que o número de arquivos e coleções de homens fotógrafos é maior, quando comparado ao número de arquivos e coleções de mulheres fotógrafas.

Como a instituição ainda não dispõe de um instrumento de pesquisa que reúna as informações para a difusão dos acervos dessas mulheres, exceto pelas bases de dados, decidimos consolidar esses dados nesta pesquisa, incluindo informações sobre os acervos e produtoras, seguindo normas de descrição arquivística.

Para a construção do guia de fundos e coleções de fotógrafas disponibilizados no IMS, foram analisadas as normas de descrição arquivística ISAD(G), Nobrade e o modelo de descrição Sepiades. Por meio da análise das ferramentas, retornamos ao processo descritivo usando a NOBRADE, poucos elementos Sepiades foram considerados, pois, de certa forma, eram redundantes aos campos descritivos já presentes na NOBRADE.

A proposta base de opção para adaptação da NOBRADE é partir de uma norma estabelecida para padronizar as informações encontradas, como os acervos não possuem informações de organização disponíveis e cada arquivo encontra-se em um estágio de processamento técnico distinto, optamos por normalizar as informações para auxiliar a pesquisa nesses acervos.

Optamos por não utilizar todas as informações na forma como estavam apresentadas na base interna da instituição, pois entendemos que a organização dos acervos ainda não está concluída pela instituição e que poderia gerar mais dúvidas do que esclarecimentos, além de estar em constante processo de organização. Dessa forma, apresentamos de modo geral as opções de organização refletidas e o grau de processamento técnico informado pela instituição.

Nossa preocupação não foi realizar o tratamento técnico do acervo, pois a instituição continua tratando o acervo preservado, considerando as preocupações e parâmetros institucionais, mas auxiliar na difusão dos acervos das fotografias por meio de uma análise mais técnica, levando em conta o contexto arquivístico, e não apenas visual, no sentido de disponibilizar as bases de dados, levando em conta o conjunto documental como um todo.

Tampouco essa pesquisa visa criticar a forma como os arquivos estão organizados, já que sabemos que o trabalho em desenvolvimento é moroso e não considera apenas a premissa do processo de identificar, mas também preservar, digitalizar, catalogar e difundir em bases de dados, exposições e publicações. Ao consultarmos as bases de dados internas e externas, verificamos um exaustivo e contínuo trabalho de complementação das informações, impulsionado pelo crescente número de referências, especialmente na base de dados interna.

A ISAAR(CPF) foi utilizada como fonte descritiva complementar, para compreensão das produtoras fotografias.

Considerando que a construção de uma biografia é tarefa essencial no esforço do levantamento das áreas de ações, funções e atividades para organização documental dos arquivos pessoais (Camargo, 2008). Por isso, leva-se em conta a importância da descrição, considerando a complementaridade da utilização da ISAAR(CPF).

Por fim, o objetivo principal da pesquisa é compreender e auxiliar na construção de instrumentos de pesquisa para acervos de mulheres nas instituições de salvaguarda. Por

meio da problematização, do contexto da situação encontrada e de ações que mitiguem o cenário de invisibilidade, muitas vezes presente nas instituições.

REFERÊNCIAS

ABREU, Jorge Phelipe Lira de. Arquivos pessoais e teoria arquivística: considerações a partir da trajetória do conceito de arquivo. In: CAMPOS, José Francisco Guelfi (org.). **Arquivos privados: abordagens plurais**. São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo, 2016.

ABOUT WOPHA. Women Photographers International Archive (WOPHA). [s.d.] Disponível em: <<https://wopha.org/>>. Acesso em: 4 abr. 2025.

ACEVEDO, Emma de Ramón; LLAÑA, Marcela Morales; GALLEGUILLOS, Francisca Luna Marticorena; ROJAS, Paula Palacio; CONCHA, Maria Eugenia Mena. La creación del Archivo mujeres y géneros en el Archivo Nacional de Chile. In: **La memoria feminina: mujeres en la historia, historia de mujeres**. Madrid: Secretaria General Técnica - Subdirección General de Documentación y Publicaciones, 2016. p. 55-63.

ACKELSBURG, Martha. Arquivos, história social e história das mulheres. In: **Cadernos AEL**. São Paulo, n. 5/6, p. 37-50, 1996/1997.

ALARCON, Daniela. **Diário íntimo: a fotografia de Alice Brill**. 2008. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

ALBÚMEN. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termos/79873-albumen>>. Acesso em: 30 mai. 2025.

AMAO, Damarice. **Margareth Bourke-White**. In: FOUQUE, Antoinette. *The Dictionnaire universel des créatrices*. Paris: Éditions des femmes, 2013. Publicado em: Archives of Women Artists, Research & Exhibitions (AWARE), 2017. Disponível em: <<https://awarewomenartists.com/en/artiste/margaret-bourke-white/>>. Acesso em: 5 jun. 2025.

ARONOVICH, Lola Prefácio. In: LERNER, Gerda. **A Criação do Patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens**. São Paulo, Cultrix, 2019, p. 19-25.

ARQUIVO DO ESTADO DE SÃO PAULO (APESP). **Base de dados**. Disponível em: <<https://www.arquivoestado.sp.gov.br/web/acervo/consulte>>. Acesso em: 6 ago. 2024.

ARQUIVO DO ESTADO DE SÃO PAULO (APESP). **Guia do acervo**. Disponível em: <<http://icaatom.arquivoestado.sp.gov.br/ica-atom/destaques.php>>. Acesso em: 6 ago. 2024.

ARQUIVO EDGARD LEUENROTH (AEL). **Guia do acervo**. Disponível em: <<https://ael.ifch.unicamp.br/guia-acervo>>. Acesso em: 6 ago. 2024.

ARQUIVO HISTÓRICO MUNICIPAL (AHM/SP). **Guia de fundos, coleções e itens documentais**. São Paulo: Arquivo Histórico Municipal de São Paulo, 2024. versão 1.0. Disponível em:

<<https://drive.google.com/file/d/1Kkehiglw81FQPdQxobRwWUMXz09Kvp-3/view>>. Acesso em: 6 ago. 2024.

ARQUIVO HISTÓRICO WANDA SVEVO - FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Base de dados.** Disponível em: <<http://arquivo.bienal.org.br/pawtucket/index.php/Detail/documento/1>>. Acesso em: 6 ago. 2024.

ARQUIVO HISTÓRICO WANDA SVEVO - FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Guia do acervo Arquivo Histórico Wanda Svevo - Fundação Bienal de São Paulo.** Disponível em: <<http://imgs.fbsp.org.br/files/9e0c1e29a14eb6a3997d316d00024c80.pdf>>. Acesso em: 6 ago. 2024.

ARQUIVO NACIONAL (BRASIL). **Guia das coleções e fundos privados textuais.** Disponível em: <https://www.gov.br/arquivonacional/pt-br/arquivos%20pdf/Guia_colecoes_fundos_privados_textuais_2022.pdf>. Acesso em: 6 ago. 2024.

ARQUIVO NACIONAL (BRASIL). **Lista dos acervos privados.** Disponível em: <https://www.gov.br/arquivonacional/pt-br/arquivos%20pdf/Lista_fundos_2022_1.pdf>. Acesso em: 6 ago. 2024.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil) - DIBRATE. **Dicionário brasileiro de terminologia arquivística.** Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005. Disponível em: <https://www.gov.br/conarq/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/dicionario_de_terminologia_arquivistica.pdf>. Acesso em: 6 ago. 2024.

Archives of Women Artists, Research & Exhibitions (AWARE) - **Arquivos de Mulheres Artistas, Pesquisa e Exposições.** Disponível em: <<https://awarewomenartists.com/en/>>. Acesso em: 04 abr. 2025.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. **Arquivos permanentes: tratamento documental.** 4. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. **Arquivo estudos e reflexões.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

BELTRAMIN, Fabiana Marcelli da Silva. **Entre o estúdio e a rua: a trajetória de Vincenzo Pastore, fotógrafo do cotidiano.** 2015. 457 f. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-06102015-163400/pt-br.php>>. Acesso em: 18 mar. 2025.

BILLETER, Erika. **Canto a la realidad. Fotografía latinoamericana 1860-1993.** Espanha: Lunwerg Editores S.A., 1993.

BISILLIAT, Maureen. **Maureen Bisilliat.** Instituto Moreira Salles, 2024. Disponível em: <<https://ims.com.br/2017/06/01/sobre-maureen-bisilliat/>>. Acesso em: 16 mai. 2024.

BISILLIAT, Maureen. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2141/maureen-bisilliat>>. Acesso em: 16 mai. 2024.

BLOCH, Marc. **Apologia da história, ou, o ofício de historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BOADAS, Joan; Casellas, Lluís-Esteve; Suquet, M. Àngels. **Manual para la gestión de fondos y colecciones fotográficas** (Biblioteca de la Imagen, 3). Girona: CDRI & CCG, 2001. Disponível em: <http://www.girona.cat/sgdap/docs/Manual_Fotografia_OCR>. Acesso em: 06 abr. 2024.

BORGES, Renata Silva; MURGUIA, Eduardo Ismael. Aquisição de Arquivos pessoais. In: YÁRRITU ABELLÁS, José Benito; FRADE, Everaldo Pereira; SILVA, Maria Celina de Mello (Org). **Arquivos pessoais: constituição, preservação e usos**. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2014, v. 13. Disponível em: <http://site.mast.br/hotsite_mast_colloquia/pdf/mast_colloquia_13.pdf>. Acesso em: 03 jun. 2024.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, 5 de outubro de 1988. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em: 31 jul. 2024.

BRASIL. **Decreto nº 4.073**, de 3 de janeiro de 2002. Regulamenta a Lei nº 8.159, de 8 de janeiro de 1991, que dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados. Brasília, DF, 03 jun. 2002. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/Ccivil_03/decreto/2002/D4073.htm>. Acesso em: 02 mai. 2023.

BRASIL. **Decreto nº 10.118**, de 2 de dezembro de 2019. Institui a Comissão de Coordenação do Sistema de Gestão de Documentos e Arquivos da administração pública federal, dispõe sobre a Comissão Permanente de Avaliação de Documentos, as Subcomissões de Coordenação do Sistema de Gestão de Documentos e Arquivos da Administração Pública Federal e o Conselho Nacional de Arquivos, e dá outras providências. Brasília, DF, 2 dez. 2019. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2019/decreto/D10148.htm>. Acesso em: 02 mai. 2024.

BRASIL. **Lei nº 8.159**, de 8 de janeiro de 1991. Dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados e dá outras providências. Brasília, DF, 8 jan. 1991. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8159.htm>. Acesso em: 02 mai. 2024.

BRASIL. **Lei nº 12.527**, de 18 de novembro de 2011. “Regula o acesso a informações previsto no inciso do art. 5º, no inciso II do § 3º. do art. 37 e no § 2º. art. 216 da Constituição Federal; altera a Lei nº 8.112, de 11 de dezembro de 1990; revoga a Lei nº 11.111, de 5 de maio de

2005, e dispositivos da Lei nº 8.159, de 8 de janeiro de 1991; e dá outras providências.

Brasília, 18 nov. 2011. Disponível em:

<https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/l12527.htm>. Acesso em: 02 mai. 2024.

BRASIL. **Resolução nº 47**, de 26 de abril de 2021. Dispõe sobre os procedimentos relativos à declaração de interesse público e social de arquivos privados de pessoas físicas ou jurídicas que contenham documentos relevantes para a história, a cultura e o desenvolvimento nacional. Disponível em:

<<https://www.gov.br/conarq/pt-br/legislacao-arquivistica/resolucoes-do-conarq/resolucao-no-47-de-26-de-abril-de-2021>>. Acesso em: 02 mai. 2024.

BRASIL. CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS (CONARQ). **Declaração de interesse público e social**. Disponível em:

<<https://www.gov.br/conarq/pt-br/servicos-1/declaracao-de-interesse-publico-e-social>>. Acesso em: 13 ago. 2024.

BRASIL. CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS (CONARQ). Câmara Técnica de Documentos Eletrônicos (CTDE). **Glossário Documentos Arquivísticos Digitais**. Rio de Janeiro: CTDE, 2016, 7. versão. Disponível em:

<https://www.gov.br/conarq/pt-br/assuntos/camaras-tecnicas-setoriais-inativas/camara-tecnica-de-documentos-eletronicos-ctde/2016_CTDE_Glossario_V7.pdf>. Acesso em: 30 mai. 2025.

BRASILIANA FOTOGRAFICA. **Base de dados**. Disponível em:

<<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliana/>>. Acesso em: 6 ago. 2024.

BRASILIANA FOTOGRAFICA. **Site institucional**. Disponível em:

<<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/>>. Acesso em: 6 ago. 2024.

BREWER, Celeste. **Eleanor Roosevelt Speaks for Herself: Identifying 1.257 Married Women by their Full Names**. In: Columbia University Libraries. 9 set. 2020. Disponível em:

<<https://blogs.library.columbia.edu/rbml/2020/09/09/eleanor-roosevelt-speaks-for-herself-identifying-1257-married-women-by-their-full-names/>>. Acesso em 10 abr. 2025.

BRIL, Stefania. **Stefania Bril**. Instituto Moreira Salles, 2017. Disponível em:

<<https://ims.com.br/2017/06/01/sobre-stefania-bril/>>. Acesso em: 6 ago. 2022.

BRIL, Stefania. **Stefania Bril**. Instituto Moreira Salles, 2024. Disponível em:

<<https://ims.com.br/titular-colecao/stefania-bril>>. Acesso em: 16 mai. 2024.

BRILL Alice. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível

em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa139/alice-brill>>. Acesso em: 16 mai. 2024.

BRILL, Alice. **Alice Brill**. Instituto Moreira Salles, 2024. Disponível em:

<<https://ims.com.br/titular-colecao/alice-brill/>>. Acesso em: 16 mai. 2024.

BRIL, Stefania. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível

em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3739/stefania-bril>>. Acesso em: 16 mai. 2024.

BURGI, Sergio. **Fotografia**. 10 maio 2018. Disponível em:

<<https://ims.com.br/por-dentro-acervos/fotografia-por-sergio-burgi/>>. Acesso em: 15 jul. 2024.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

CAMARGO, Ana Maria de Almeida. Os arquivos pessoais são arquivos. In: **Revista do Arquivo Público Mineiro**. p. 27-39, 2009. Disponível em:

<http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/acervo/rapm_pdf/2009-2-A02.pdf>. Acesso em: 10 mai. 2024.

CAMARGO, Ana Maria de Almeida; BELLOTTO, Heloísa Liberalli. **Dicionário de Terminologia Arquivística**. São Paulo: Associação de Arquivistas Brasileiros - Núcleo Regional de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1996.

CAMARGO, Ana Maria de Almeida; GOULART, Silvana. In: **Tempo e circunstância: a abordagem contextual dos arquivos pessoais**. São Paulo: Instituto Fernando Henrique Cardoso, 2007.

CAMARGO, Ana Maria de Almeida. **Arquivos pessoais**. (Apostila) - Introdução à política e ao tratamento de arquivos, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), São Paulo, 2008.

CASANOVA, Eugenio. **Archivistica**. 2. ed. Siena: Stab. Arti. Grafiche Lazzeri, 1928.

CARNEIRO, Dulce. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa218617/dulce-carneiro>>. Acesso em: 6 ago. 2024.

CARTÃO DE VISITA. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termos/79886-cartao-de-visita>. Acesso em: 30 maio 2025.

CARTÃO-POSTAL. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termos/79887-cartao-postal>. Acesso em: 30 maio 2025.

CASWELL, Michelle. The 'archive' is not an Archive: acknowledging the intellectual contributions of archives studies. In: **Reconstruction**, v. 16, n. 1, 2016. Disponível em: <<https://escholarship.org/uc/item/7bn4v1fk>>. Acesso em: 25 abr. 2025.

CATÁLOGO DE FOTÓGRAFAS CUBANAS (CFC). **Artistas**. Disponível em: <<http://www.catalogofotografascubanas.org/artistas/>> . Acesso em: 5 jun. 2025.

CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL (CPDOC) / FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS (FGV). **Arquivos de mulheres e memória audiovisual**. 29 jun. 2020. Vídeo (YouTube). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lrGNPbsuLOI&t=1s>>. Acesso: 24 jun. 2024.

CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL (CPDOC) / FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS (FGV). **Guia dos Arquivos do CPDOC**. Disponível em: <<https://www18.fgv.br/cpdoc/guia/>>. Acesso em: 6 ago. 2024.

CHAPA. In: VASQUEZ, Pedro Karp. **Dicionário Técnico da Fotografia Clássica**, 2017. Disponível em: <https://sistema.funarte.gov.br/dicionariofotografia/>. Acesso em: 30 maio 2025.

CHAVES, Elisa Maria Lopes. **CSBH disponibiliza jornais da imprensa alternativa feminista**. 2020. Disponível em: <<https://fpabramo.org.br/2020/03/30/acervo-csbh-disponibiliza-jornais-da-imprensa-alternativa-feminista/>>. Acesso em: 18 nov. 2025.

CHAVES, Elisa Maria Lopes. **Descrição arquivística de documentos fotográficos em sistemas informatizados**. 2018, 119 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27163/tde-26022019-170852/en.php>>. Acesso em: 18 jan. 2025.

CHAVES, Elisa Maria Lopes; BIZELLO, Maria Leandra. Declaração de Interesse Público e Social de Arquivos Privados: a ausência de arquivos de mulheres. In: **Informação & Informação**, Londrina, v. 28, n. 1, p. 154-180, jan./mar. 2023. Disponível em: <<https://www.ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/informacao/article/view/47227>>. Acesso em: 30 maio 2025.

CIFOR, Marika; WOOD, Stacy. Critical Feminism in the Archives. In: CASWELL, Michelle; PUNZALAN, Ricardo; SANGWAND, T-Kay (Org.). **Critical Archival Studies. Journal of Critical Library and Information Studies**. v. 1, n. 2, 2017.

CINEMATECA BRASILEIRA. **Guia dos arquivos pessoais e institucionais**. Disponível em: <<https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>>. Acesso em: 6 ago. 2024.

COLOTIPIA. **Glossário de técnicas e processos gráficos e fotográficos do século XIX**. IMS, Equipe do IMS, 30 jun. 2014. Disponível em: <https://ims.com.br/por-dentro-acervo/glossario-de-tecnicas-e-processos-graficos-e-fotograficos-do-seculo-xix/>. Acesso em: 15 jun. 2025.

CONSELHO INTERNACIONAL DE ARQUIVOS. ISAAR(CPF): **Norma Internacional de Registro de Autoridade Arquivística para Entidades Coletivas, Pessoas e Famílias**. Tradução de Vitor Manoel Marques da Fonseca. 2. ed., Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2004. (Publicações Técnicas, n. 50).

CONSELHO INTERNACIONAL DE ARQUIVOS. ISAD(G): **Norma Geral Internacional de Descrição Arquivística**. 2. ed., Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2000.

COOK, Terry. Arquivos Pessoais e Arquivos Institucionais: para um Entendimento Arquivístico Comum da Formação da Memória em um Mundo Pós-Moderno. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 129-149, 1998.

CORRÊA, Amélia Siegel. A nova mulher sob as lentes de Hildegard Rosenthal. In: ZERWES, Erika. COSTA, Helouise (Org). **Mulheres Fotógrafas / Mulheres Fotografadas: fotografia e gênero na América Latina**. São Paulo: Intermeios, 2021. p. 249-260.

CORRÊA, Amélia Siegel. As mulheres na história da fotografia brasileira: alguns apontamentos. In: **II Congreso de Estudios poscoloniales y III Jornadas de Feminismo poscolonial**. Buenos Aires, 09-11 dez. 2014.

COSTA, Helouise. **As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro, 1940-1960**. Rio de Janeiro: IMS Editora, 2012.

COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 16, p. 131-173, 2008.

COSTA, Helouise. **O Foto Cine Clube Bandeirante no Museu de Arte de São Paulo**. Coleção Museu de Arte de São Paulo, Foto Cine Clube Bandeirante. MASP – FCCB, 2016.

COSTA, Helouise. **Sistema de arte e relações de gênero: retratos de artistas por Hildegard Rosenthal e Alice Brill**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 71, p. 115-131, dez. 2018.

COSTA, Helouise; DA SILVA, Renato Rodrigues. **A fotografia moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ: IPHAN: FUNARTE, 1995.

COSTA, Helouise; LIMA, Lucia. Em busca do espírito da cidade moderna: mulheres fotógrafas em deslocamento no entreguerras. In: FELDMAN, Ilana; GOMES, Priscyla (Org.). **Modernas! São Paulo vista por elas**. São Paulo: Museu Judaico de São Paulo, 2022, p. 135-154.

CRENSHAW, Kimberlé W. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171-188, 2002.

DAGUERREÓTIPO. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termos/80110-daguerreotipo>. Acesso em: 30 maio 2025.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução: Heci Regina Candiani. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

DEL PRIORE, Mary. História do Cotidiano e da vida privada. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. **Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

DI BELLO, Patricia. Mulheres e fotografia. In: HACKING, Juliet. **Tudo sobre fotografia**. Tradução: Fabiano Moraes; Fernanda Abreu; Ivo Korytowski. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

DIAPPOSITIVO. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termos/80112-diapositivo>. Acesso em: 03 jun. 2025.

DIAS, Fabiana Costa; ZANATTA, Roberta Mociaro. Compartilhando práticas: a experiência de elaboração do modelo unificado de descrição do acervo do Instituto Moreira Salles. In: MADIO, Telma Campanha de Carvalho; MACHADO, Bruno Henrique; BIZELLO, Maria Leandra (Org.). **Desafios na identificação e organização de fotografia**. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2022. p. 277-296. Disponível em: https://ebooks.marilia.unesp.br/index.php/lab_editorial/catalog/book/363>. Acesso em: 20 jun. 2025.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. **Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

DINES, Yara Schreiber. **Fotógrafas brasileiras - imagem substantiva**. São Paulo: Editora Grifo Projetos - WMF, 2022.

DUARTE, Renato Crivelli. **Arquivos pessoais: institucionalizações e trajetórias**. 2018. 224 f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) - Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/server/api/core/bitstreams/97ab8054-70a0-4757-a811-987170391c56/content>>. Acesso em: 28 jun. 2024.

ESPANHA. **Lei nº 19/2013**, de 9 de dezembro de 2013. Legislação que trata de “Transparencia, acceso a la información pública y buen gobierno”. Disponível em: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2013-12887>>. Acesso em 24 jun. 2024.

FELDMAN, Ilana; GOMES, Priscyla. Modernas! São Paulo vista por elas. In: FELDMAN, Ilana; GOMES, Priscyla (Org.) **Modernas! São Paulo vista por elas**. São Paulo: Museu Judaico de São Paulo, p. 19-34. 2022.

FILME. In: VASQUEZ, Pedro Karp. **Dicionário Técnico da Fotografia Clássica**, 2017. Disponível em: <https://sistema.funarte.gov.br/dicionariofotografia/>. Acesso em: 30 maio 2025.

FLORES, Daniel. **Preservação dos Documentos Digitais: desafios**. USP, 2013. Disponível em: <<http://sites.usp.br/arquivogeral/wp-content/uploads/sites/39/2015/01/daniel.pdf>>. Acesso em: 05 jan. 2025.

FORTUNA, Laís Torres Peixoto. **Acervo Fotógrafas brasileiras: o olhar feminino em foco**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social - Jornalismo) - Escola de Comunicação, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <<https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/15082/1/LFortuna.pdf>>. Acesso em: 28 jun. 2024.

FOTOGRAFIA. In: VASQUEZ, Pedro Karp. **Dicionário Técnico da Fotografia Clássica**, 2017. Disponível em: <https://sistema.funarte.gov.br/dicionariofotografia/>. Acesso em: 30 maio 2025.

FOTOGRAFIA ESTEREOSCÓPICA. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termos/80118-fotografia-estereoscopica>. Acesso em: 30 maio 2025.

FOTOGRAFIA DE ESTÚDIO. In: VASQUEZ, Pedro Karp. **Dicionário Técnico da Fotografia Clássica**, 2017. Disponível em: <https://sistema.funarte.gov.br/dicionariofotografia/>. Acesso em: 30 maio 2025.

FOTOGRAFIA URBANA. In: VASQUEZ, Pedro Karp. **Dicionário Técnico da Fotografia Clássica**, 2017. Disponível em: <https://sistema.funarte.gov.br/dicionariofotografia/>. Acesso em: 30 maio 2025.

FOTOGRAFIA DOCUMENTAL. In: VASQUEZ, Pedro Karp. **Dicionário Técnico da Fotografia Clássica**, 2017. Disponível em: <https://sistema.funarte.gov.br/dicionariofotografia/>. Acesso em: 30 maio 2025.

FOTOJORNALISMO. In: VASQUEZ, Pedro Karp. **Dicionário Técnico da Fotografia Clássica**, 2017. Disponível em: <https://sistema.funarte.gov.br/dicionariofotografia/>. Acesso em: 30 maio 2025.

FREUND, Gisèle. **La fotografía como documento social**. 3. ed. GG Fotografia, 1983.

GALIFOT, Thomas. Anna Atkins. Tradução do francês: Lucy Pons, em parceria com o Museu d'Orsay. In: **Archives of Women Artists Research & Exhibitions (AWARE)**, [s.d.]. Disponível em: <<https://awarewomenartists.com/en/artiste/anna-atkins/>>. Acesso em 5 jun. 2025.

GARCIA, Carla Cristina. **Breve História do Feminismo**. São Paulo: Claridade, 2015.

GAYLORD, Kristen. **Julia Margaret Cameron**. In: MoMA. 2016. Disponível em: <<https://www.moma.org/artists/932-julia-margaret-cameron>>. Acesso em: 30 mai. 2025.

GONNARD, Catherine. Rogi André. Tradução do francês: por Katia Porro. *Le Dictionnaire universel des Créatrices*, 2013. In: **Archives of Women Artists Research & Exhibitions (AWARE)**. 2019. Disponível em: <<https://awarewomenartists.com/en/artiste/rogi-andre/>>. Acesso em: 08 mar. 2025.

GONZALEZ, Lélia. **De palmares às escolas de samba, tamos aí**. In: Mulherio, ano II, n. 5, p. 3, jan./fev. 1982.

GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano. In: RIOS, Flávia; LIMA, Márcia (Org.). **Ensaio, intervenções e diálogos**. Editora Zahar, 2020.

GRECCO, Priscila Miraz de Freitas. **A presença feminina em fotoclubes no século XX: apontamentos preliminares**. Domínios da imagem, v. 11, n. 20, p. 72-94, jan./jun. 2017.

HAGEN, Acácia Maria Maduro. Algumas considerações a partir do processo de normalização da descrição arquivística. **Ciência da Informação**. Brasília, DF, v. 27, n. 3, 1998. Disponível em: <<https://revista.ibict.br/ciinf/article/view/783/812>>. Acesso em: 01 fev. 2022.

HEREDIA HERRERA, Antonia. **Archivistica general teoria y practica**. 5. ed. Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Diputación de Sevilla, 1991.

HEREDIA HERRERA, Antonia. A fotografia e os arquivos. Tradução: André Ancona Lopez, Telma de Carvalho Madio e Darcilene Rezende. **Revista Photo & Documento**. n. 2, 2016.

HEYMANN, Luciana Quillet. De “arquivo pessoal” a “patrimônio nacional”: reflexões acerca da produção de “legados”. In: **I Seminário PRONEX Direitos e Cidadania apresentado no CPDOC/FGV**. Rio de Janeiro, 2-4 de ago de 2005. Rio de Janeiro: CPDOC, 2005.

HEYMANN, Luciana Quillet. O arquivo utópico de Darcy Ribeiro. **História, Ciência, Saúde – Maguinhos**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 1, p. 261-282, jan./mar. 2012.

IBERARCHIVOS. Disponível em: <<https://www.iberarchivos.org/pt/>>. Acesso em: 4 abr. 2025.

IBRAHIM, Carla Jacques. **As retratistas de uma época: fotógrafas de São Paulo na primeira metade do século XX**. São Paulo, 2005. 159f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 2005. Disponível em: <<https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/359360>>. Acesso em: 01 jun. 2024.

IGLESIAS FRANCH, David. **La fotografía digital en los archivos: que es y cómo se trata**. Asturias: Ediciones Trea, 2008.

IKER, Annemarie. **Anna Atkins**. In: MoMA. 2020. Disponível em: <<https://www.moma.org/artists/231-anna-atkins>>. Acesso em: 30 mai. 2025.

INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS (IEB). **Guia do IEB: o acervo do Instituto de Estudos Brasileiros**. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 2010. Disponível em: <<https://www.ieb.usp.br/guia-ieb-2/>>. Acesso em: 6 ago. 2024.

INSTITUTO MOREIRA SALLES (IMS). **Base de dados**. Disponível em: <<https://acervos.ims.com.br/portals/#/search?filtersStateld=7>>. Acesso em: 6 jun. 2024.

INSTITUTO MOREIRA SALLES (IMS). **Lily Sverner: cronologia em processo e bibliografia selecionada**. 2025. Disponível em: <https://ims.com.br/wp-content/uploads/2025/03/BolsaIMSPesquisa2025_AnexoII_LilySverner.pdf>. Acesso em: 05 abr. 2025.

INSTITUTO MOREIRA SALLES (IMS). **Memória e identidade no acervo IMS**. 15 set. 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CMg80nrkW-E>>. Acesso em: 4 ago. 2024.

INSTITUTO MOREIRA SALLES (IMS). **Um guia para o Instituto Moreira Salles**. 2013.

IOWA WOMEN'S ARCHIVES. Disponível em: <<https://www.lib.uiowa.edu/iwa/>>. Acesso em: 4 abr. 2025.

JIMERSON, Randall C. Archives for All: Professional Responsibility and Social Justice. **The American Archivist**, [s. i.], v. 70, p. 252-281, 2007.

JOLLY, Vanetia. Harriet Tyler (1828 - 1907). In: **Hundred Heroines**. Disponível em: <<https://hundredheroines.org/historical-heroines/harriet-tytler/>>. Acesso em: 08 mar. 2025.

KLIJN, Edwin; LUSENET, Yola de. **Sepiades: cataloguing photographic collections**. Amsterdam: European Commission on Preservation and Access, 2004.

KOSSOY, Boris. **Dicionário histórico-fotográfico brasileiro**. São Paulo: IMS, 2002.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial. 2001.

KOSSOY, Boris. **Hercule Florence: a descoberta isolada da fotografia no Brasil**. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2021.

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. São Paulo: Ateliê editorial, 2007.

KOSSOY, Boris. Luzes e sombras da metrópole: um século de fotografias em São Paulo (1850 - 1950) In: PORTA, Paula (Org.). **História da Cidade de São Paulo: a cidade no Império 1823 - 1889**. São Paulo: Paz e Terra, v. 2, 2004, p. 387-455.

LACERDA, Aline Lopes. A fotografia nos arquivos: produção e sentido de documentos visuais. **Revista História, Ciência e Saúde - Manguinhos**. Rio de Janeiro, v. 19, n. 1, p. 283-302, jan./mar. 2012. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/hcsm/a/3WdkxxJRfLj65nGbDgQPfnh/?lang=pt>>. Acesso em: 29 mar. 2022.

LACERDA, Aline Lopes. Arquivos e coleções: a fotografia em diferentes contextos.

Revista Photo & Documento. n. 4, 2017. Disponível em: <

<https://gpaf.info/photoarch/index.php?journal=phd&page=article&op=view&path%5B%5D=171&path%5B%5D=112>>. Acesso em 14 jan. 2022.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução: Bernardo Leitão. Campinas: Editora UNICAMP, 1990.

LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens**. São Paulo: Cultrix, 2019.

LIMA, Solange Ferraz; CARVALHO, Vânia Carneiro de Carvalho. O corpo na cidade: gênero, cultura material e imagem pública. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 24, n. 48, p. 233-263, jul./dez. 2011. Disponível em: <<https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/4072>>. Acesso em: 5 mai. 2025.

LOMBARDI, Kátia Hallak. As mulheres azuis de Claudia Andujar. In: ZERWES, Erika; COSTA, Helouise (Org.). **Mulheres fotógrafas / Mulheres fotografadas: fotografia e gênero na América Latina**. São Paulo: Intermeios, 2021.

LOPEZ, André Porto Ancona. Contextualización archivística de documentos fotográficos. In: **Alexandria: Revista de Ciencias de la Información**, ano V, n. 8, jan./dez.2011. Disponível em: <<http://arquivistica.fci.unb.br/wp-content/uploads/tainacan-items/476350/977308/Contextualizacion-archivistica-de-documentos-fotograficos.pdf>>. Acesso em: 17 jun. 2024.

LOPEZ, André Porto Ancona. **Como descrever documentos de arquivo: elaboração de instrumentos de pesquisa**. São Paulo: Arquivo do Estado de São Paulo, Imprensa Oficial, 2002.

LOPEZ, André Porto Ancona; MADIO, Telma Campanha de Carvalho. Colecciones y fondos fotográficos de Brasil: un pequeño mosaico. Del artefacto mágico al píxel estudios de fotografía. In: ZALDUA, Maria Olivera; BENÍTEZ, Antonia Salvador (Org.). **XXIII Jornadas FADOC: I Congreso Internacional de Documentación Fotográfica (175 Aniversario de la Fotografía)**. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Documentación, 2014.

LOPEZ, André Porto Ancona. Arquivos pessoais e as fronteiras da arquivologia. In: **Gragoatá**, Niterói, n. 15, p. 69-82, 2003.

LUBELSKI, Sarah. Kicking Off the Women's "Archives Party": The World Center for Women's Archives and the Foundations of Feminist Historiography and Women's Archives. **Archivaria, The Journal of the Association of Canadian Archivists**, n. 78, p. 95-113, out. 2014.

MACÊDO, Patrícia Ladeira Penna. **Um estudo sobre o princípio da ordem original em arquivos pessoais**. 2018. 232 f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018. Disponível em: <<https://app.uff.br/riuff/handle/1/14588>>. Acesso em: 22 set. 2023.

MACÊDO, Patrícia; Schütz, Karla; MARTINS, Priscila Rosa. Mapeando a presença de mulheres: traMA e o AHM. In: **Informativo Arquivo Histórico de São Paulo**. n. 43. 10 mar. 2025.

Disponível em:

<https://prefeitura.sp.gov.br/web/cultura/w/arquivo_historico/informativo-43>. Acesso em: 5 jun. 2025.

MADIO, Telma Carvalho. Uma discussão de documentos fotográficos em ambiente de arquivo. In: VALENTIM, Marta Lígia Pomim (Org.). **Estudos avançados em Arquivologia**.

Marília: Cultura Acadêmica, 2012. cap.3. p. 55-68. Disponível em: <

https://www.marilia.unesp.br/Home/Publicacoes/estudos_avancados_arquivologia.pdf>.

Acesso em: 20 jul. 2024.

MAGALHÃES, Ana; LEITE, Edson; COSTA, Helouise (Org.). **Guia do acervo MAC USP**.

São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2019.

(MAC Essencial, 11).

MAGALHÃES, Angela; NAKAGAWA, Rosely; PEREGRINO, Nadja. **Mulheres fotógrafas - Anos 80**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/FUNARTE, 1989.

MARIANI, Anna. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/525-anna-mariani>>. Acesso em: 5 jun. 2025.

MARIANI, Anna. **Anna Mariani**. Instituto Moreira Salles, [s.d.]. Disponível em

<<https://ims.com.br/2022/10/14/sobre-anna-mariani/>>. Acesso em: 5 jun. 2025.

MASON, Kären M; ZANISH-BELCHER, Tanya. Raising the archival consciousness: how women's archives challenge traditional approaches to collecting and use, or, what's in a name. In: **Library Trends**, v. 56, n. 2, p. 344-359, out. 2007.

MATRIZ-NEGATIVO. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termos/80132-matriz-negativo>. Acesso em: 03 jun. 2025.

MEDEIROS, Luciane Simões. A presença – ou ausência – feminina nos arquivos pessoais e coleções da Seção de Manuscritos, Fundação Biblioteca Nacional. In: CAMPOS, José Francisco Guelfi. (Org.). **Arquivos pessoais: fronteiras**. São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo (ARQ/SP), 2020, p. 375-395.

MENDES, Ricardo. Stefania Bril: crítica e ação cultural em fotografia nas décadas de 1970 e 1980. In: ZERWES, Erika. COSTA, Helouise (Org.). **Mulheres Fotógrafas / Mulheres Fotografadas: fotografia e gênero na América Latina**. São Paulo: Intermeios, 2021. p. 19-36.

MINISTERIO DE CULTURA (ESPANHA). **Mujeres y archivos**. Disponível em: <<https://www.cultura.gob.es/cultura/archivos/difusion/mujeres-archivos/aeee-en-femenino.html>>. Acesso em: 10 abr. 2025.

MONTEIRO, Alessandra Nóbrega; COSTA, Anna Beatriz Oliveira Menezes; ALVES, Carolina Gonçalves e MENDES, Juliana Maia. Arquivos Pessoais de Mulheres: a experiência da Escola de Ciências Sociais (FGV/CPDOC). In: **IX Seminário Internacional de Saberes Arquivísticos**. 2019. Portugal: Coimbra, 2019. p. 73-87.

MORINEAU, Camille. Missions [Archives of Women Artists, Research & Exhibition (AWARE)]. In: **AWARE**, 2025. Disponível em: <https://awarewomenartists.com/en/a_propos/missions/>. Acesso em: 27 abr. 2025.

MORS, Barbara. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/38301-barbara-mors>>. Acesso em: 09 ago. 2024.

MULLER, Samuel; FEITH, Johan; FRUIN, Robert - ASSOCIAÇÃO DOS ARQUIVISTAS HOLANDESES. **Manual de arranjo e descrição de arquivos**. Tradução de Manoel Adolpho Wanderley. 2. ed. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1973.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (MIS/SP). **Guia eletrônico de fundos e coleções do acervo arquivístico do Museu da Imagem e do Som**. Fabiana da Silva Ribeiro; Natália Fabricio de Lima; Rodrigo Antonio da Silva. São Paulo: Museu da Imagem e do Som, 2015. Disponível em: <https://mis-sp.org.br/wp-content/uploads/2023/08/guia_do_acervo.pdf>. Acesso em: 6 ago. 2024.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (MIS/SP). **A mulher na fotografia**. Coordenação: Cremilda de Araujo Medina; abertura: Boris Kossoy; participantes: Suzane de Azevedo Marques, Nair Benedicto, Dulce Carneiro, Cláudia Andujar, Stefania Bril, Vânia Toledo, Hideki Hirashima e Cecílio Coimbra de Araújo. 14 mai. 1982. Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Disponível em: <<https://acervo.mis-sp.org.br/audio/mulher-na-fotografia-parte-12>>. Acesso em 25 fev. 2025.

NAPOLITANO, Marcos. **O regime militar brasileiro: 1964-1985**. São Paulo: Atual, 1998.

NATIONAL ARCHIVES UK. **Women's Histories. Resources for teachers and students finding Aid**. 2025. Disponível em: <<https://www.nationalarchives.gov.uk/education/resources/womens-histories/>>. Acesso em: 4 abr. 2025.

NICHELE, Heloisa; Corrêa, Ronaldo de Oliveira. Mulheres fotógrafas anos 80: narrativas sobre uma exposição dedicada a mulheres. In: **ARS**: São Paulo. v. 21, n. 48. p. 199-235., 2023. Disponível em: <<https://revistas.usp.br/ars/article/view/211569>>. Acesso em: 15 abr. 2025.

Oakley, Ann. **The Ann Oakley Reader: Gender, Women and Social Science**. 1 ed., Bristol University Press, 2005.

OKIN, Susan Moller. Gênero, o público e o privado. **Estudos Feministas**. Florianópolis, v. 16, n. 2, p. 305-332, mai./ago. 2008.

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

OLIVEIRA, Lucia Maria Velloso de. Descrição arquivística e os arquivos pessoais: conhecer os arquivos pessoais para compreender a sociedade. **Arquivo & Administração**. Rio de Janeiro: Associação dos Arquivistas Brasileiros, v. 12, n. 2, p. 28-51, jul/dez. 2013.

OLIVEIRA, Lucia Maria Velloso de. **Modelagem e status científico da descrição arquivística no campo dos arquivos pessoais**. 2010. 188f. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

OLIVEIRA, Lucia Maria Velloso de. **O usuário como agente no processo de transferência dos conteúdos informacionais arquivísticos**. 2006. 146f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação). Universidade Federal Fluminense (UFF), Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT), Rio de Janeiro, 2006.

OSTRANDER, Dana. Lucia Moholy. In: **MoMA**, 2020. Disponível em: <https://www.moma.org/artists/6922-lucia-moholy>. Acesso em: 5 jun. 2025.

PANOSVKY, Ruth. Women's archives guide: manuscript sources for the history of women / Guide des archives sur les femmes: sources manuscrites sur l'histoire des femmes. In: DEAN, Joanna; FRASER, David. Ottawa: National Archives of Canada, 1991. **Canadian Woman Studies / Les Cahiers de la femme**. v. 12, n. 4, [1991].

PAPEL DE GELATINA. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termos/80140-papel-de-gelatina>. Acesso em: 30 maio 2025.

PAVÃO, Luís. **Conservação de colecções de fotografia**. Lisboa: Dinalivros, 1997.

PAVEZI, Neiva. **Arquivo fotográfico: uma faceta do patrimônio cultural da UFSM**. 2010. 226f. Dissertação (Mestrado em Patrimônio Cultural) - Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2010.

PEDRO, Maria Joana. O feminismo de "Segunda onda": corpo, prazer e trabalho. In: PINSKY, Carla Bassanezi, PEDRO, Joana Maria (Org.). **Nova História das Mulheres**. São Paulo: Contexto, 2018.

PELLETIER, Johanne M. DEAN and FRASER, Women's Archives Guide: Manuscript Sources for the History of Women. **Archivaria**, n. 34, p. 223-224, jul. 1992. Disponível em: <<https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/11854>> . Acesso em: 04 abr. 2025.

PERROT, Michelle. **Minha História das Mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.

PEREIRA, Sandra Maia Rodrigues; FILHO, Eduardo Romeiro; LEITE, Adriana Sampaio. A garota Kodak: imagens publicitárias da mulher no apogeu da fotografia analógica. **ModaPalavra**, Florianópolis, v. 16, n. 38, p. 14-64, jan./jun. 2023. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/22531>. Acesso em 25 fev. 2025.

PINTO, Célia Regina Jardim. **Uma história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003.

PINTO, Célia Regina Jardim. Feminismo, História e Poder. **Revista de Sociologia e Política**. Curitiba, v. 18, n. 36, p. 15-23, jun. 2010.

Portraits in Paradise: The Photography of Carolyn and Edwin Gledhill, 1906-1944. In: **Santa Barbara Historical Museum**. [s.d.]. Disponível em: <<https://www.sbhistorical.org/previous-exhibitions/>>. Acesso em: 5 abr. 2025.

RAGO, Margareth. A invenção do cotidiano na metrópole: sociabilidade e lazer em São Paulo, 1900 - 1950. In: PORTA, Paula (Org.). **História da Cidade de São Paulo: a cidade na primeira metade do século XX, 1890 - 1954**. São Paulo: Paz e Terra, v. 3, 2004, p. 387-436.

RAGO, Margareth. Descobrimo historicamente o gênero. **Cadernos Pagu**, n. 11, p. 89-98, 1998.

Reparative Archival Description Working Group. In: **Yale Library**, 2022. Disponível em: <<https://guides.library.yale.edu/c.php?g=1140330&p=8319100>>. Acesso em: 5 abr. 2025.

REZENDE, Darcilene Sena; LOPEZ, André Porto Ancona. **Adecuación de la descripción archivística de documentos fotográficos a estándares internacionales**. Girona: Arxius i Industries Culturais, 2014. Disponível em: <<https://www.girona.cat/web/ica2014/ponents/textos/id164.pdf>>. Acesso em: 16 nov. 2017.

RIBAS, Elisabete Marins. Arquivos pessoais de casais: reflexões sobre sua classificação a partir do acervo do Arquivo IEB - USP. In: **Simpósio Internacional de Arquivos: arquivo, documento e informação em cenários híbridos**. São Paulo: Anais do Simpósio Internacional de Arquivos. São Paulo: Eventus, 8, 2021. Disponível em: <<https://even3.blob.core.windows.net/processos/d6e369f59b744f7f9e04.pdf>>. Acesso em: 12 ago. 2024.

ROSENBLUM, Naomi. **A History of Women photographers**. New York: Abbeville Press Publishers, 3. ed. 2014.

ROSENTHAL, Hildegard. **Hildegard Rosenthal**. Instituto Moreira Salles, 2024. Disponível em: <<https://ims.com.br/titular-colecao/hildegard-rosenthal/>>. Acesso em: 16 mai. 2024.

ROSENTHAL, Hildegard. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10403/hildegard-rosenthal>>. Acesso em: 16 mai. 2024.

SOLOMON-GODEAU, Abigail. **New women and new vision photography in the crucible of modernity**. Paris: Jeu de Paume, 21 out. 2015. Disponível em: <<https://archive-magazine.jeudepaume.org/2015/10/abigail-solomon-godeau-new-women-and-new-vision-photography-in-the-crucible-of-modernity-en/index.html>>. Acesso em: 12 dez. 2024.

SANTOS, Paulo Roberto Elian dos. **Arquivos de cientistas: gênese documental e procedimentos de organização**. São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo (ARQ/SP), 2012.

SANTOS, Vanderlei Batista dos. Documentos arquivísticos digitais: um descompasso entre a teoria e a prática no Brasil. **Revista do Arquivo [Arquivo Público do Estado de São Paulo]**. São Paulo, ano II, n. 6, p. 16-33, abr. 2018. Disponível em: <http://www.arquivoestado.sp.gov.br/revista_do_arquivo/06/artigo_01.php>. Acesso em: 08 ago. 2018.

SHELLENBERG. Theodore Roosevelt. **Arquivos modernos: princípios e técnicas**. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

SCHMIDT, Clarissa Moreira dos Santos. **Arquivologia e a construção do seu objeto científico: concepções, trajetórias, contextualizações**. 2012. 320 p. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SCHWARTZ, Joan, COOK, Terry. 2002. Archives, records, and power: from (postmodern) theory to (archival) performance. **Archival Science: International Journal on Recorded Information**, v.2, n.3, p. 171-185, 2002.

SCHWARTZ, Madalena. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12984/madalena-schwartz>>. Acesso em: 16 mai. 2024.

SCHWARTZ, Madalena. **Madalena Schwartz**. Instituto Moreira Salles, 2024. Disponível em: <<https://ims.com.br/titular-colecao/madalena-schwartz/>>. Acesso em: 16 mai. 2024.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. Tradução de Guacira Lopes Louro. **Revista Educação & Realidade**: Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995.

SEM AUTOR. **Un estudio revela el incumplimiento de las leyes de igualdad, transparencia y de archivos en estos depósitos públicos.** Europa Press. Santiago de Compostela, 21 mar. 2019. Disponível em:

<<https://www.20minutos.es/noticia/3593666/0/estudio-revela-incumplimiento-leyes-igualdad-transparencia-archivos-estos-depositos-publicos/>>. Acesso em: 24 jun. 2024.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões. In: **Labrys, études féministes / Estudos feministas**, jan./jun. 2007. Disponível em: <<https://www.labrys.net.br/labrys11/ecrivaines/anapaula.htm>>. Acesso em: 25 fev. 2025.

SKINNER, Makala; HULBERT, Iona G. **Research Report: A*CENSUS II All Archivists Survey Report.** Society of American Archivists (SAA), Ithaca S+R. 22 ago. 2022Disponível em: <<https://sr.ithaka.org/publications/acensus-ii-all-archivists-survey-report/>>. Acesso em: 5 jun. 2025.

SMIT, Johanna Wilhelmina; KOBASHI, Nair Yumiko. **Como elaborar vocabulário controlado para aplicação em arquivos.** São Paulo: Arquivo do Estado: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003.

SOARES, Dulce. **Dulce Soares.** Instituto Moreira Salles, 2024. Disponível em: <<https://ims.com.br/titular-colecao/dulce-soares/>>. Acesso em: 16 maio 2024.

SOARES, Maria Thereza Gomes de Figueiredo; FEITOSA, Márcia Manir Miguel; FERREIRA JUNIOR, José. Um olhar sobre a fotografia brasileira contemporânea. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 26, n. 3, p. 1-20, 2018.

Sobre nós. In: Rede de Arquivos de Mulheres (RAM). Disponível em: <<https://redearquivosdemulh.wixsite.com/website-2>>. Acesso em: 5 mar. 2025.

SOCIEDADE DE ARQUIVISTAS AMERICANOS (SAA). **Describing Women's Collections: A Reparative Resource Guide.** Disponível em: <<https://www2.archivists.org/groups/womens-collections-section/describing-womens-collections-a-reparative-resource-guide>>. Acesso em: 10 abr. 2025.

SONTAG, Susan. **Ensaio sobre a fotografia.** Rio de Janeiro: Arbor, 1983.

SOUSA, Renato Tarciso Barbosa de. Alguns apontamentos sobre classificação de documentos de arquivo. **Brazilian Journal of Information Science: research trends.** Marília, v. 8, n. 1-2, p. 1-24, 2014.

SVERNER, Lily. **Lily Sverner.** Instituto Moreira Salles, 2024. Disponível em: <<https://ims.com.br/titular-colecao/lily-sverner/>>. Acesso em: 16 maio 2024.

SVERNER, Lily. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.** São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3317/lily-sverner>>. Acesso em: 16 maio 2024.

TELES, Maria Amélia de Almeida. **Breve História do Feminismo no Brasil**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999.

THE UNITED STATES NATIONAL ARCHIVES. **Women's History**. Disponível em: <<https://www.archives.gov/news/topics/womens-history>>. Acesso em 4 abr. 2025.

THE UNITED STATES NATIONAL ARCHIVES. **Research Guides and International Archives**. Disponível em: <<https://catalog.archives.gov/search?contribution=ArchivesAwesomeWomen&contributionType=tag&limit=100>>. Acesso em 4 abr. 2025.

TILLY, Louise Audino. Gênero, História das Mulheres e História Social. **Cadernos Pagu**, n. 3, p. 29-62, 1994.

TURNBOW, Diana. **Before instagram, there was kodak** (Smithsonian American Women's History Museum), 2023. Disponível em: <<https://womenshistory.si.edu/blog/instagram-there-was-kodak>>. Acesso em: 4 abr. 2025.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. **Dramatização dos corpos: arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina**. 2013. 231 f. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

UNIVERSITY OF WISCONSIN-MADISON. **Research Guides and International Archives**. Disponível em: <<https://researchguides.library.wisc.edu/womenshistoryinarchives/womens-archives>>. Acesso em: 4 abr. 2025.

USILLOS, Andrés Gutiérrez. Meandros de la memoria. Ausencias y silencios en torno al patrimonio en femenino. In: **Ausencias y silencios patrimonio en femenino**. Madrid: Secretaria General Técnica - Subdirección General de Documentación y Publicaciones, 2012. p. 14-24.

VALLE, Isabella Chianca Bessa Ribeiro do. **Mulheres fotógrafas: resistências, enfrentamentos e as redes de (in)visibilidade no contexto do Recife**. 2017. 392 f., il. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Federal de Pernambuco, 2017.

VARIKAS, Eleni. L'approche biographique dans l'histoire des femmes. In: **Les Cahiers du GRIF**, n. 37-38, p. 41-56, 1988.

VARIKAS, Eleni. Pária: uma metáfora da exclusão das mulheres. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 9, n. 18, p. 19-28, ago./set. 1989.

VASSALO, Jaqueline. Mujeres y patrimonio cultural: el desafío de preservar lo que se invisibiliza. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. n. 71, p. 80-94, dez. 2018. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/rieb/n71/2316-901X-rieb-71-00080.pdf>>. Acesso em: 06 jun. 2024.

VIANA, Cassio. **Alice Brill e arte no Juquery** (Por dentro dos acervos). 26 jun. 2019.

Disponível em:

<<https://ims.com.br/por-dentro-acervos/alice-brill-e-a-arte-no-juquery-por-cassiano-viana/>>

. Acesso em: 16 maio 2024.

VICENTE, Filipa Lowndes. **A arte sem história: mulheres e cultura artística (século XVI - XX)**.

Lisboa: Athena, 2011.

WANDERLEY, Andrea Camara Tenorio. **A chegada do daguerreótipo no Brasil - os primeiros registros no Rio de Janeiro**. Brasileira fotográfica. Rio de Janeiro, 16 jan. 2020. Disponível

em: <<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=17693>>. Acesso em: 6 mar. 2025.

WANDERLEY, Andrea Camara Tenorio. **Cronologia de Elvira Leopardi Pastore (1876 - 1972) e Vincenzo Pastore (1865 - 1918)**. Brasileira Fotográfica. Rio de Janeiro, 19 ago. 2022.

Disponível em: <<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=27938>>. Acesso em: 2 ago. 2024.

Women's Archive. Disponível em: <<https://womenandarchives.org/>>. Acesso em: 4 abr. 2025.

Women Photographers International Archive (WOPHA). Disponível em:

<<https://wopha.org/>>. Acesso em: 4 abr. 2025.

WOOLF, Virginia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2017.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

ZANATTA, Roberta; BURGI, Sergio. O gerenciamento de conteúdos digitais no acervo fotográfico do Instituto Moreira Salles. **Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro**. n. 7, p. 279-290, 2013. Disponível em:

<http://wpro.rio.rj.gov.br/revistaagcrj/wp-content/uploads/2016/11/e07_a15.pdf>. Acesso em: 6 ago. 2024.

ZERWES, Erika. Mulheres modernas. In: FELDMAN, Ilana; GOMES, Priscyla (Org.). **Modernas! São Paulo vista por elas**. São Paulo: Museu Judaico de São Paulo, 2022, p. 159-174.

ZERWES, Erika. Humanismo e política: fotografia e gênero entre a Europa e a América Latina. In: ZERWES, Erika. COSTA, Helouise (Org.). **Mulheres Fotógrafas / Mulheres Fotografadas: fotografia e gênero na América Latina**. São Paulo: Intermeios, 2021, p. 19-36.

ZERWES, Erika. COSTA, Helouise (Org.). **Mulheres Fotógrafas / Mulheres Fotografadas: fotografia e gênero na América Latina**. São Paulo: Intermeios, 2021.

APÊNDICE A - Iniciativas nos âmbitos dos arquivos de mulheres

Apresentação de iniciativas de viabilização de documentos e histórias sobre mulheres.

1. The National Archives UK¹⁵⁴

O Arquivo Nacional do Reino Unido oferece amplos recursos e coleções digitais relacionadas às histórias das mulheres, incluindo cartas, fotografias e outras fontes primárias que documentam os papéis e as contribuições das mulheres.

O Arquivo Nacional do Reino Unido disponibiliza o Guia de Pesquisa de Mulheres do Arquivo Nacional do Reino Unido.¹⁵⁵ Segundo o site, o recurso contém uma lista de *hiperlinks* do Arquivo Nacional do Reino Unido para histórias das mulheres, voltada para professores e estudantes, sobre a história das mulheres. Essa ferramenta, no entanto, não disponibiliza apenas os documentos de arquivos, mas também inclui recursos educacionais, exposições on-line, guias de pesquisa, postagens de blog e podcasts de funcionários e autores externos, além de links para sites externos. Todas as informações visam auxiliar a pesquisa sobre mulheres (The National Archives UK, 2025, tradução nossa).

Segundo a instituição, esse recurso é necessário, pois as mulheres podem ser encontradas nas coleções dos arquivos, mas suas narrativas são mais difíceis de localizar. Por meio dessa ferramenta, a instituição visa resgatar as vozes das mulheres e abordar os desequilíbrios históricos, para representar uma história inclusiva (National Archives UK, 2025, tradução nossa).

2. National Archives USA¹⁵⁶

O Arquivo Nacional dos Estados Unidos, por meio de uma página específica sobre história das mulheres, apresenta um catálogo dedicado a esses registros.¹⁵⁷ O catálogo

¹⁵⁴ Arquivo Nacional do Reino Unido. Disponível em:

<<https://www.nationalarchives.gov.uk/education/resources/womens-histories/>>. Acesso em: 10 abr. 2025.

¹⁵⁵ Disponível em: <<https://www.nationalarchives.gov.uk/education/resources/womens-histories/>>. Acesso em: 10 abr. 2025.

¹⁵⁶ Arquivo Nacional dos Estados Unidos. Disponível em: <<https://www.archives.gov/news/topics/womens-history>>. Acesso em: 10 abr. 2025

¹⁵⁷ Disponível em: <<https://catalog.archives.gov/search?contribution=ArchivesAwesomeWomen&contributionType=tag&limit=100>>. Acesso em: 5 abr. 2025

apresenta itens documentais sobre mulheres disponíveis nos arquivos institucionais. No catálogo disponibilizado, não foram encontrados arquivos privados femininos referenciados. Mas há referência a arquivos privados masculinos, como os de Roosevelt, Franklin D.

No entanto, no catálogo *on-line*, é possível encontrar coleções sobre mulheres disponibilizadas.

Também aborda tópicos específicos sobre direitos das mulheres, com recursos adicionais, como vídeos, artigos, exposições, entre outros.

Outro recurso encontrado refere-se a *Research Topics: notable women*¹⁵⁸ que apresenta listas pré-selecionadas de mulheres, tais como *Women in Presidential Administrations* (Mulheres nas Administrações Presidenciais), *African American Woman* (Mulher afro-americana), entre outras. No entanto, não foram encontrados arquivos pessoais, apenas documentos autorais ou ligados a eles, ou até mesmo séries de documentos.

3. Iowa Women's Archives¹⁵⁹

Localizado na Universidade de Iowa (EUA), abriga mais de 1.200 coleções que documentam a vida e o trabalho das mulheres de Iowa do século XIX até o presente, incluindo documentos pessoais, juntamente com histórias orais.

A pesquisa no acervo se dá por meio da base de dados de forma ampla, e na página institucional são disponibilizadas informações para pesquisas específicas. Por meio de *links* temáticos específicos, é possível conhecer a documentação presente no acervo de determinado tema, como por exemplo, *Women, Politics, and the Law: An Iowa Women's Archives Resource Guide*.¹⁶⁰

A partir da pesquisa sobre Mulheres, Política e a lei, foram reunidas no guia as coleções do Arquivo de Mulheres de Iowa que contribuem para o tema, com *links* para descrições mais detalhadas por meio da base de dados.

¹⁵⁸ Tópicos de pesquisa: mulheres notáveis. Disponível em: <<https://www.archives.gov/women/notable-women>>. Acesso em: 10 abr. 2025.

¹⁵⁹ Arquivos das Mulheres de Iowa. Disponível em: <<https://www.lib.uiowa.edu/iwa/>>. Acesso em: 10 abr. 2025.

¹⁶⁰ Mulheres, política e a lei: um guia de recursos de pesquisa dos arquivos femininos de Iowa. Disponível em: <<https://guides.lib.uiowa.edu/womenpolitics>>. Acesso em 10 abr. 2025.

4. Research Guides and International Archives (University of Wisconsin-Madison)¹⁶¹

Para auxiliar na investigação dos arquivos internacionais sobre mulheres, utilizamos a ferramenta *Research Guides and International Archives, da University of Wisconsin-Madison Women's History Research in Archives: Women's Archives*. No guia de pesquisa, estão listados vários arquivos dedicados principalmente à história das mulheres nos Estados Unidos e internacionalmente.

Abaixo possui uma listagem retirada do guia de pesquisa com arquivos internacionais de mulheres, e adicionamos as informações do Arquivos de Mulheres Artistas, Pesquisa e Exposições - AWARE.

Arquivos Internacionais de Mulheres

Archif Menywod Cymru Women's Archive of Wales Swansea, Reino Unido
 Archiv der deutschen Frauenbewegung Kassel, Alemanha
 Archiv zur Neuen Frauenbewegung Berlin, Alemanha
 Archiv zur Geschichte der schweizerischen Frauenbewegung Worblaufen, Suíça
 Archives des luttes des femmes en Algérie, Argélia
 Archives du Féminisme, França
 Archivio per la Memoria e la Scrittura delle Donne Firenze, Itália
 Archivio Storico del Movimento Femminista Torino, Itália
 Asia Art Archive, Womanifesto Archive, Hong Kong
 Aletta Institute for Women's History Amsterdam, Holanda
 Bibliothèque Marguerite Durand, França
 Black Lesbian Archives, Estados Unidos
 Centre Audiovisuel Simone de Beauvoir, França
 Canadian Women's Movement Archives Ottawa, Ontario Canadá
 Centre des Archives du Féminisme Angers, França
 Das Frauenkulturarchiv Graubünden Chur, Suíça
 Frauenstadtarchiv Dresden Dresden, Alemanha
 Glasgow Women's Library Glasgow, Escócia

¹⁶¹ Guia de Pesquisa e Arquivos Internacionais: Pesquisa da História das Mulheres nos Arquivos. Disponível em: <<https://researchguides.library.wisc.edu/womenshistoryinarchives/womens-archives>>. Acesso em: 10 abr. 2025.

International Archive of Women in Architecture – IAWA, Estados Unidos
 Kandin Eserleri Kütüphanesi Istanbul, Turquia
 Jessie Street National Women's Library Ultimo, Austrália
 Stichwort Vienna, Austria
 The Women's Library London, Reino Unido
 The Women's Art Library, Reino Unido
 The Women Artists Archives National Directory – WAAND, Estados Unidos
 The West Asian and North African Women's Art Library – WANAWAL
 Women's History Collections Göteborgs, Suécia
 Women's Art Register, Austrália

5. IBERARCHIVOS¹⁶²

Outra experiência que busca dar voz aos arquivos de mulheres é a iniciativa da Secretaria Geral Ibero-Americana - SEGIB por meio do programa *Iberarchivos*. *Iberarchivos* é “uma iniciativa de cooperação e integração dos países ibero-americanos, articulada e ratificada pelas Conferências Ibero-americanas de Chefes de Estado e de Governo, para o fomento ao acesso, organização, descrição, conservação e difusão do patrimônio documental, contribuindo de maneira decisiva para consolidar o Espaço Cultural Ibero-americano” (Iberarchivos, 2025).¹⁶³

A partir do ano de 2021, as suas convocatórias passaram a estar alinhadas ao Objetivo de Desenvolvimento Sustentável (ODS), da Agenda 2030 da Organização das Nações Unidas (ONU), especificamente o 5º, cujo objetivo é promover a igualdade de gênero e o empoderamento de todas as mulheres e meninas, por meio de sua primeira linha de atuação: 1. Promoção da perspectiva de gênero.

Além das convocatórias anuais como estímulo, a SEGIB lançou um *Guia prático para incorporar os critérios de integração da Perspectiva de Gênero nos Programas, Iniciativas e Projetos Adstritos da Cooperação Ibero-Americana*.

¹⁶² Disponível em: <<https://www.iberarchivos.org/pt/>>. Acesso em: 10 abr. 2025

¹⁶³ Disponível em: <<https://www.iberarchivos.org/pt/o-que-e-iberarchivos-programa-adai/>>. Acesso em: 10 abr. 2025.

APÊNDICE B – Elementos considerados essenciais para a descrição da Sepiades

Elementos Sepiades - EN	Elementos Sepiades - PT	Observações
1. Main reference code	1.Código de referência principal	Indicar o código da instituição
2. Name of institute	2. Nome do instituto	Indicar o nome da Instituição
3. Acquisition code	3. Código de aquisição	Indicar o código de aquisição
4. Location (permanent or temporary)	4. Localização (permanente ou temporário)	Indicar localização física do documento
5. Description	5. Descrição	Descrever a imagem
6. Title	6. Título	Indicar título da imagem
7. Creator	7. Criador	Identificar: instituição/fotógrafo
8. Descriptors / Subject headings / Classification	8. Descritores / Cabeçalhos de assunto / Classificação	Classificação Descrever a informação da imagem
9. Names	9. Nomes	Indicar nomes
10. Dates	10. Datas	Indicar datas: data da imagem; processamento; descrição...
11. Geographical location	11. Localização geográfica	Indicar o local da imagem
12. Access restrictions / Copyright	12. Restrições de acesso / Copyright	Indicar condições de acesso
13. Relationships	13. Relacionamentos	Indicar relacionamento com outras imagens da mesma instituição ou diferentes instituições
14. Status	14. Status	Indicar o status: original ou reprodução
15. Technical identification	15. Identificação Técnica	Indicar informações técnicas: cor, polaridade, suportes, e outras
16. Dimensions	16. Dimensões	Indicar a descrição física (tamanho)
17. Photographic type	17. Tipo fotográfico	Indicar a quê ou a quem se refere a informação.
18. File format	18. Formato de arquivo	Indicar o formato de arquivo

19. Reference	19. Referência	Indicar referências utilizadas na elaboração da descrição
20. Origins of collection/Grouping	20. Origens da coleção	Indicar origem
21. Contents of the collection / Grouping / Acquisition	21. Conteúdo da coleção / Grupos / Aquisição	Indicar conteúdo

Fonte: Elaborado pela autora - baseado na Sepiades (2025).

ANEXO A - Elementos de descrição da NOBRADE

NORMA GERAL INTERNACIONAL DE DESCRIÇÃO ARQUIVÍSTICA

1 ÁREA DE IDENTIFICAÇÃO

1.1 Código de referência

1.2 Título

1.3 Data(s)

1.4 Nível de descrição

1.5 Dimensão e suporte

2 ÁREA DE CONTEXTUALIZAÇÃO

2.1 Nome(s) do(s) produtor(es)

2.2 História administrativa/Biografia

2.3 História arquivística

2.4 Procedência

3 ÁREA DE CONTEÚDO E ESTRUTURA

3.1 Âmbito e conteúdo

3.2 Avaliação, eliminação e temporalidade

3.3 Incorporações

3.4 Sistema de arranjo

4 ÁREA DE CONDIÇÕES DE ACESSO E USO

4.1 Condições de acesso

4.2 Condições de reprodução

4.3 Idioma

4.4 Características físicas e requisitos técnicos

4.5 Instrumentos de pesquisa

5 ÁREA DE FONTES RELACIONADAS

5.1 Existência e localização dos originais

5.2 Existência e localização de cópias

5.3 Unidades de descrição relacionadas

5.4 Nota sobre publicação

6 ÁREA DE NOTAS

6.1 Notas sobre conservação

6.2 Notas gerais

7 ÁREA DE CONTROLE DA DESCRIÇÃO

7.1 Nota do arquivista

7.2 Regras ou convenções

7.3 Data(s) da(s) descrição(ões)

8 ÁREA DE PONTOS DE ACESSO E INDEXAÇÃO DE ASSUNTOS

8.1 Pontos de acesso e indexação de assuntos

ANEXO B - Elementos de descrição da ISAAR/CPF

ISAAR/CPF - Norma Internacional de Registro de Autoridade Arquivística para Entidades Coletivas, Pessoas e Famílias

5.1 ÁREA DE IDENTIFICAÇÃO

5.1.1 Tipo de entidade

5.1.2 Forma(s) autorizada(s) do nome

5.1.3 Formas paralelas do nome

5.1.4 Formas normalizadas do nome de acordo com outras regras

5.1.5 Outras formas do nome

5.1.6 Identificadores para entidades coletivas

5.2 ÁREA DE DESCRIÇÃO

5.2.1 Datas de existência

5.2.2 História

5.2.3 Locais

5.2.4 Status legal

5.2.5 Funções, ocupações e atividades

5.2.6 Mandatos/Fontes de autoridade

5.2.7 Estruturas internas/Genealogia

5.2.8 Contexto geral

5.3 ÁREA DE RELACIONAMENTOS

5.3.1 Nomes/Identificadores das entidades coletivas, pessoas ou famílias relacionadas

5.3.2 Categoria do relacionamento

5.3.3 Descrição do relacionamento

5.3.4 Datas do relacionamento

5.4 ÁREA DE CONTROLE

5.4.1 Identificador do registro de autoridade

5.4.2 Identificadores da instituição

5.4.3 Regras e/ou convenções

5.4.4 Status

5.4.5 Nível de detalhamento

5.4.6 Datas de criação, revisão ou obsolescência

5.4.7 Idioma(s) e sistema(s) de escrita

5.4.8 Fontes

5.4.9 Notas de manutenção

6 RELACIONANDO ENTIDADES COLETIVAS, PESSOAS E FAMÍLIAS A MATERIAIS ARQUIVÍSTICOS E OUTROS RECURSOS

6.1 Identificadores e títulos dos recursos relacionados

6.2 Tipos dos recursos relacionados

6.3 Natureza dos relacionamentos

6.4 Datas dos recursos relacionados e/ou relacionamentos

ANEXO C - Elementos de descrição da Sepiades**A. NÍVEL DO INSTITUTO****A. 1. ADMINISTRAÇÃO****A. 1.1. REGISTRO DE DADOS DO REGISTRO**

A. 1.1.1. DATA DE REGISTRO

A. 1.1.2. HORÁRIO DAS INSCRIÇÕES

A. 1.1.3. CATALOGADOR

A. 1.1.4. GRAVAÇÃO

A. 1.2. INSTITUTO CÓDIGO

A. 1.2.1. INSTITUTO DO CÓDIGO

A. 1.2.2. CÓDIGO DE ESPECIFICAÇÃO DA INSTITUTO/ENTIDADE

A. 1.3. ADMINISTRAÇÃO IDENTIDADE

A. 1.3.1. PAÍS CÓDIGO

A. 1.3.2. NOME

A. 1.3.3. ENDEREÇO DE VISITA

A. 1.3.3.1. ADICIONAL ENDEREÇO

A. 1.3.3.2. RUA E NÚMERO

A. 1.3.3.3. CIDADE

A. 1.3.3.4. ESTADO

A. 1.3.4. ENDEREÇO POSTAL

A. 1.3.4.1. ADICIONAL ENDEREÇO

A. 1.3.4.2. RUA E NÚMERO

A. 1.3.4.3. P.O. CAIXA

A. 1.3.4.4. CEP / CÓDIGO POSTAL

A. 1.3.4.5. CIDADE

A. 1.3.4.6. ESTADO

A. 1.3.5. E-MAIL

A. 1.3.6. TELEFONE

A. 1.3.7. FAX

A. 1.3.8. SITE

A. 1.3.9. HORA DE ABERTURA

A. 1.3.10. INFORMAÇÃO SOBRE SERVIÇOS

- A.** 2. MATERIAL
- A.** 2.1. DESCRIÇÃO
- B.** NÍVEL DE AQUISIÇÃO
- B.** 1. ADMINISTRAÇÃO
- B.** 1.1. REGISTRO DE DADOS DO REGISTRO
- B.** 1.1.1. DATA DA INSCRIÇÃO
- B.** 1.1.2. HORÁRIO DA INSCRIÇÃO
- B.** 1.1.3. CATALOGADOR
- B.** 1.1.4. ESTATUTO DO RECORD
- B.** 1.2. CÓDIGO DE AQUISIÇÃO
- B.** 1.2.1. PRINCIPAL CÓDIGO DE AQUISIÇÃO
- B.** 1.2.2. OUTROS CÓDIGOS DE AQUISIÇÃO
- B.** 1.2.2.1. OUTROS CÓDIGOS DE AQUISIÇÃO
- B.** 1.2.2.2. OUTROS CÓDIGOS DE AQUISIÇÃO - ESPECIFICAÇÃO
- B.** 1.3. DATA DE AQUISIÇÃO
- B.** 1.4. MOTIVO DE AQUISIÇÃO
- B.** 1.5. LOCALIZAÇÃO TEMPORÁRIA.
- B.** 1.5.1. LOCALIZAÇÃO TEMPORÁRIA - DATA
- B.** 1.5.2. LOCALIZAÇÃO TEMPORÁRIA - LOCAL
- B.** 1.5.3. LOCALIZAÇÃO TEMPORÁRIA - OUTRAS DATAS
- B.** 1.6. AUTORIZAÇÕES
- B.** 1.7. RESTRIÇÕES DE ACESSO
- B.** 1.7.1. PRESENÇA DE RESTRIÇÕES DE ACESSO
- B.** 1.7.2. RESTRIÇÕES DE ACESSO - ESPECIFICAÇÃO
- B.** 1.8. RETORNAR
- B.** 1.9. FONTE DE AQUISIÇÃO
- B.** 1.9.1. NOME
- B.** 1.9.2. NOME TIPO
- B.** 1.9.3. NOME FUNÇÃO
- B.** 1.9.4. INFORMAÇÕES PARA CONTATO DA AQUISIÇÃO
- B.** 1.10. AQUISIÇÃO
- B.** 1.10.1. MÉTODO DE AQUISIÇÃO
- B.** 1.10.2. MÉTODO DE AQUISIÇÃO - ESPECIFICAÇÃO

- B. 1.11. REFERÊNCIAS
- B. 1.11.1. REFERÊNCIA AO CONTRATO
- B. 1.11.2. REFERÊNCIA A OUTRAS FONTES
- B. 2. PROVENIÊNCIA
- B. 2.1. HISTÓRIA DA AQUISIÇÃO
- B. **3. MATERIAL**
- B. 3.1. CONTEÚDO DA AQUISIÇÃO
- C. **NÍVEL DA COLEÇÃO**
- C. 1. ADMINISTRAÇÃO
- C. 1.1. DADOS DO REGISTRO
- C. 1.1.1. DATA DE REGISTRO
- C. 1.1.2. HORÁRIO DAS INSCRIÇÕES
- C. 1.1.3. CATALOGADOR
- C. 1.1.4. ESTADO DA GRAVAÇÃO
- C. 1.2. CÓDIGO DE REFERÊNCIA
- C. 1.2.1. PRINCIPAL CÓDIGO DE REFERÊNCIA
- C. 1.2.2. CÓDIGOS DE REFERÊNCIA
- C. 1.2.2.1. OUTROS CÓDIGOS DE REFERÊNCIA
- C. 1.2.2.2. OUTROS CÓDIGOS DE REFERÊNCIA - ESPECIFICAÇÃO
- C. 1.3. RESTRIÇÕES DE ACESSO
- C. 1.3.1. PRESENÇA DE ACESSO RESTRIÇÕES
- C. 1.3.2. RESTRIÇÕES DE ACESSO - ESPECIFICAÇÃO
- C. **1.4. LOCAL**
- C. 1.4.1. LOCALIZAÇÃO PERMANENTE
- C. 1.4.2. LOCALIZAÇÃO TEMPORÁRIA
- C. 1.4.2.1. LOCALIZAÇÃO TEMPORÁRIA - DATA
- C. 1.4.2.2. LOCALIZAÇÃO TEMPORÁRIA - LUGAR
- C. 1.4.2.3. LOCALIZAÇÃO TEMPORÁRIA - DATA RETIRADA
- C. 1.5. COPYRIGHT
- C. 1.5.1. PRESENÇA DE COPYRIGHT
- C. 1.5.2. COPYRIGHT ESPECIFICAÇÃO
- C. 1.5.3. COPYRIGHT HOLDER
- C. 1.5.3.1. COPYRIGHT NOME DO TITULAR
- C. 1.5.3.2. COPYRIGHT TIPO DO NOME DO TITULAR

- C. 1.5.3.3. DIREITOS AUTORAIS - NOME E FUNÇÃO
- C. 1.5.3.4 DIREITOS AUTORAIS - INFORMAÇÕES PARA CONTATO DO NOME DO TITULAR DO COPYRIGHT
- C. 1.6. SÍNTESE DAS DECISÕES TOMADAS
- C. 1.7. RELACIONAMENTOS
 - C. 1.7.1. RELAÇÃO INTERNA
 - C. 1.7.2. RELACIONAMENTOS EXTERNOS
- C. 1.8. REFERÊNCIAS
- C. 1.9. COMENTÁRIOS
- C. 2. PROVENIÊNCIA
 - C. 2.1. PESSOA OU ENTIDADE RESPONSÁVEL PELA CRIAÇÃO
 - C. 2.1.1. NOME
 - C. 2.1.2. TIPO DO NOME
 - C. 2.1.3. FUNÇÃO DO NOME
 - C. 2.2. HISTÓRIA DA COLEÇÃO
 - C. 2.3. ORIGENS DA COLEÇÃO
 - C. 2.3.1. ORIGENS DA COBRANÇA
 - C. 2.3.2. ORIGENS DA COBRANÇA - ESPECIFICAÇÃO
 - C. 2.4. ESTRUTURA DA COLEÇÃO
- C. 3. MATERIAL
 - C. 3.1. TÍTULO
 - C. 3.1.1. TÍTULO FORMAL
 - C. 3.1.2 OUTROS TÍTULOS
 - C. 3.1.2.1. OUTRO TÍTULO
 - C. 3.1.2.2 ESPECIFICAÇÃO DO TIPO DA COLEÇÃO E OUTRO TIPO DE FONTE
 - C. 3.2. DESCRIÇÃO
 - C. **3.3. NOMES**
 - C. 3.3.1. NOME PRÓPRIO
 - C. 3.3.2. TIPO DE NOME
 - C. 3.3.3. FUNÇÃO DO NOME
 - C. 3.4. LOCALIZAÇÃO GEOGRÁFICA
 - C. 3.4.1. SITUAÇÃO GEOGRÁFICA
 - C. 3.4.2. SITUAÇÃO GEOGRÁFICA - ESPECIFICAÇÃO
 - C. 3.4.3. LOCALIZAÇÃO GEOGRÁFICA - PAPEL

C. 3.4.4. LOCALIZAÇÕES GEOGRÁFICAS - INFORMAÇÕES ADICIONAIS

C. 3.5. DATA

C. 3.5.1. DATA

C. 3.5.2 HORÁRIO DE ESPAÇO DE TEMPO

C. 3.5.2.1. PERÍODO DE TEMPO A PARTIR DE:

C. 3.5.2.2. PERÍODO DE TEMPO A PARTIR DE: - ESTADO

C. 3.5.3. TEMPO

C. 3.5.3.1. PERÍODO DE TEMPO PARA

C. 3.5.3.2. PERÍODO DE TEMPO ATÉ - ESTADO

C. 3.5.4. ESPECIFICAÇÃO

C. 3.5.5. PAPEL

C. 3.6. DESCRITORES/ASSUNTOS/CLASSIFICAÇÃO

C. 3.6.1. DESCRITORES

C. 3.6.1.1. DESCRITORES/POSIÇÕES

C. 3.6.1.2. DESCRITORES/ESPECIFICAÇÃO DO ASSUNTO

C. 3.6.2. CLASSIFICAÇÃO DOS TERMOS

C. 3.6.2.1. CLASSIFICAÇÃO DOS TERMOS

C. 3.6.2.2. CLASSIFICAÇÃO DOS TERMOS - ESPECIFICAÇÃO

C. 3.7. SUMÁRIO DA COLEÇÃO

C. 3.7.1. TIPO DE MATERIAL

C. 3.7.2. NÚMERO

C. 3.7.3. NÚMERO DE ESTADO

C. 3.7.4. LOCALIZAÇÃO

C.3.8. VINCULATIVAS

C.3.9. REFERÊNCIAS

D NÍVEL DE GRUPO

D. 1. ADMINISTRAÇÃO

D. 1.1. REGISTRO DE DADOS DO REGISTRO

D. 1.1.1. DATA DE REGISTRO

D. 1.1.2. HORÁRIO DAS INSCRIÇÕES

D. 1.1.3. CATALOGADOR

D. 1.1.4. ESTADO DA GRAVAÇÃO

- D.** 1.2. CÓDIGO DE REFERÊNCIA
 - D. 1.2.1. PRINCIPAL CÓDIGO DE REFERÊNCIA
 - D. 1.2.2. OUTROS CÓDIGOS
 - D. 1.2.2.1. OUTROS CÓDIGOS DE REFERÊNCIA
 - D. 1.2.2.2. OUTRA ESPECIFICAÇÃO DE CÓDIGO
- D.** 1.3. RESTRIÇÕES DE ACESSO
 - D. 1.3.1. PRESENÇA DE RESTRIÇÕES DE RESTRIÇÕES
 - D. 1.3.2. RESTRIÇÕES DE ACESSO - ESPECIFICAÇÃO
- D.** 1.4. LOCALIZAÇÃO
 - D. 1.4.1. LOCALIZAÇÃO PERMANENTE
 - D. 1.4.2. LOCALIZAÇÃO TEMPORÁRIA
 - D. 1.4.2.1. LOCALIZAÇÃO TEMPORÁRIA - DATA
 - D. 1.4.2.2. LOCALIZAÇÃO TEMPORÁRIA - LUGAR
 - D. 1.4.2.3. LOCALIZAÇÃO TEMPORÁRIA - DATA DA RETIRADA
- D.** 1.5. COPYRIGHT
 - D. 1.5.1. PRESENÇA DE COPYRIGHT
 - D. 1.5.2. COPYRIGHT ESPECIFICAÇÃO
 - D. 1.5.3. COPYRIGHT HOLDER
 - D. 1.5.3.1. COPYRIGHT NOME DO TITULAR
 - D. 1.5.3.2. COPYRIGHT TIPO DO NOME DO TITULAR
 - D. 1.5.3.3. COPYRIGHT TITULAR NOME E FUNÇÃO
 - D. 1.5.3.4. DIREITOS AUTORAIS. - INFORMAÇÕES PARA CONTATO DO NOME DO TITULAR
- DO COPYRIGHT
- D.** 1.6. RELACIONAMENTOS
 - D. 1.6.1. RELACIONAMENTO INTERNO
 - D. 1.6.2. RELAÇÕES EXTERNAS
- D.** 1.7. REFERÊNCIAS
- D.** 1.8. COMENTÁRIOS
- D.** 2. PROVENIÊNCIA
 - D.** 2.1. PESSOA OU ENTIDADE RESPONSÁVEL PELA CRIAÇÃO
 - D. 2.1.1. NOME
 - D. 2.1.2. TIPO DO NOME

- D. 2.1.3. FUNÇÃO DO NOME
- D. 2.2. HISTÓRIA DO AGRUPAMENTO
- D. 2.3. ORIGENS DO AGRUPAMENTO
- D. 2.3.2. ORIGENS DO AGRUPAMENTO - ESPECIFICAÇÃO
- D. 2.4. ESTRUTURA DO AGRUPAMENTO
- D. 3. MATERIAL
- D. 3.1. TÍTULO
- D. 3.1.1. TÍTULO FORMAL
- D. 3.1.2. OUTROS TÍTULOS
- D. 3.1.2.1. OUTROS TÍTULOS
- D. 3.1.2.2. ESPECIFICAÇÃO DO TIPO E DA FONTE DE OUTRO TÍTULO
- D. 3.2. DEFINIÇÃO
- D. **3.3. NOMES**
- D. 3.3.1. NOME PRÓPRIO
- D. 3.3.2. TIPO DE NOME
- D. 3.3.3. FUNÇÃO DO NOME
- D. 3.4. LOCALIZAÇÃO GEOGRÁFICA
- D. 3.4.1. SITUAÇÃO GEOGRÁFICA
- D. 3.4.2. SITUAÇÃO GEOGRÁFICA - ESPECIFICAÇÃO
- D. 3.4.3. SITUAÇÃO GEOGRÁFICA - PAPEL
- D. 3.4.4. SITUAÇÃO GEOGRÁFICA - INFORMAÇÕES ADICIONAIS
- D. **3.5. DATAS**
- D. 3.5.1. DATA
- D. 3.5.2. HORÁRIO A PARTIR DE
- D. 3.5.2.1. PERÍODO DE TEMPO A PARTIR DE
- D. 3.5.2.2. PERÍODO DE TEMPO ESTADO DE
- D. 3.5.3. TEMPO
- D. 3.5.3.1 PERÍODO DE TEMPO PARA
- D. 3.5.3.2. PERÍODO DE TEMPO A SITUAÇÃO
- D. 3.5.4. ESPECIFICAÇÃO
- D. 3.5.5. PAPEL
- D. 3.6. DESCRITORES/ASSUNTO/CLASSIFICAÇÃO
- D. 3.6.1. DESCRITORES

- D. 3.6.1.1. DESCRITORES/ASSUNTO
- D. 3.6.1.2. DESCRITORES/ASSUNTO - ESPECIFICAÇÃO
- D. 3.6.2. CLASSIFICAÇÃO DOS TERMOS
- D. 3.6.2.1. CLASSIFICAÇÃO DOS TERMOS
- D. 3.6.2.2. CLASSIFICAÇÃO DOS TERMOS - ESPECIFICAÇÃO
- D. 3.7. SUMÁRIO DO AGRUPAMENTO**
- D. 3.7.1. TIPO DE MATERIAL
- D. 3.7.2. NÚMERO
- D. 3.7.3. ESTADO DO NÚMERO
- D. 3.7.4. LOCALIZAÇÃO
- D. 3.8. VINCULATIVAS**
- D. 3.9. REFERÊNCIAS**
- E. NÍVEL DE ITEM DOCUMENTAL E IMAGEM VISUAL**
- E. 1. ADMINISTRAÇÃO**
- E. 1.1. DADOS DO REGISTRO**
- E. 1.1.1. DATA DE REGISTRO
- E. 1.1.2. HORÁRIO DAS INSCRIÇÕES
- E. 1.1.3. CATALOGADOR
- E. 1.1.4. ESTADO DA GRAVAÇÃO
- E. 1.5. COPYRIGHT**
- E. 1.5.1. PRESENÇA DE COPYRIGHT
- E. 1.5.2. COPYRIGHT ESPECIFICAÇÃO
- E. 1.5.3. COPYRIGHT HOLDER
- E. 1.5.3.1. COPYRIGHT NOME DO TITULAR
- E. 1.5.3.2. NOME DO TIPO DOS DIREITOS
- E. 1.5.3.3. DIREITOS AUTORAIS TITULAR NOME FUNÇÃO
- E. 1.5.3.4 DIREITOS AUTORAIS - INFORMAÇÕES PARA CONTATO DO
NOME DO TITULAR DO COPYRIGHT
- E. 3.1.3. NOMES
- E. 3.1.3.1. NOME PRÓPRIO
- E. 3.1.3.2. TIPO DE NOME
- E. 3.1.3.3. NOME DA FUNÇÃO

- E. 3.1. CONTEÚDO VISUAL
- E. 3.1.1. TÍTULO
- E. 3.1.1.1. DEFINIÇÃO FORMAL TÍTULO
- E. 3.1.1.2. OUTROS TÍTULOS
- E. 3.1.1.2.1. OUTRO TÍTULO
- E. 3.1.1.2.2. ESPECIFICAÇÃO DO TIPO E FONTE DO OUTRO TÍTULO
- E. 3.1.2. DESCRIÇÃO/LEGENDA
- E. 3.1.3. NOMES
- E. 3.1.3.1. NOME PRÓPRIO
- E. 3.1.3.2. TIPO DO NOME
- E. 3.1.3.3. NOME DA FUNÇÃO
- E. 3.1.4. LOCALIZAÇÃO GEOGRÁFICAS
- E. 3.1.4.1. LOCALIZAÇÃO GEOGRÁFICA
- E. 3.1.4.2. ESPECIFICAÇÃO DA LOCALIZAÇÃO GEOGRÁFICA
- E. 3.1.4.3 LOCALIZAÇÃO GEOGRÁFICA - PAPEL
- E. 3.1.4.4. LOCALIZAÇÃO GEOGRÁFICA - INFORMAÇÕES ADICIONAIS
- E. 3.1.5. DATA
- E. 3.1.5.1. DATA
- E. 3.1.5.2. PERÍODO DE TEMPO A PARTIR DE
- E. 3.1.5.3. PERÍODO DE TEMPO A
- E. 3.1.5.4. ESTADO DA DATA
- E. 3.1.5.5. ESPECIFICAÇÃO DA DATA
- E. 3.1.6. DESCRITORES/ASSUNTO/CLASSIFICAÇÃO
- E. 3.1.6.1. DESCRITORES/ASSUNTO
- E. 3.1.6.1.1. DESCRITORES/ASSUNTO
- E. 3.1.6.1.2. DESCRITORES/ASSUNTO - ESPECIFICAÇÃO
- E. 3.1.6.2. CLASSIFICAÇÃO DOS TERMOS
- E. 3.1.6.2.1. CLASSIFICAÇÃO TERMOS
- E. 3.1.6.2.2. CLASSIFICAÇÃO DOS TERMOS - ESPECIFICAÇÃO

E IMAGEM FÍSICA

- E.** 1. ADMINISTRAÇÃO
- E.** 1.1. DADOS DO REGISTRO
 - E.** 1.1.1. DATA DE REGISTRO
 - E.** 1.1.2. HORÁRIO DAS INSCRIÇÕES
 - E.** 1.1.3. CATALOGADOR
 - E.** 1.1.4. ESTADO DA GRAVAÇÃO
- E.** 1.2. CÓDIGO DE REFERÊNCIA
 - E.** 1.2.1. PRINCIPAL CÓDIGO DE REFERÊNCIA
 - E.** 1.2.2. OUTROS CÓDIGOS
 - E.** 1.2.2.1. OUTROS CÓDIGOS DE REFERÊNCIA
 - E.** 1.2.2.2. OUTROS CÓDIGOS DE REFERÊNCIA - ESPECIFICAÇÃO
- E.** 1.3. RESTRIÇÕES DE ACESSO
 - E.** 1.3.1. PRESENÇA DE ACESSO RESTRIÇÕES
 - E.** 1.3.2. RESTRIÇÕES DE ACESSO - ESPECIFICAÇÃO
- E.** 1.4. LOCALIZAÇÃO
 - E.** 1.4.1. DEFINIÇÃO PERMANENTE LOCALIZAÇÃO
 - E.** 1.4.2. LOCALIZAÇÃO TEMPORÁRIA
 - E.** 1.4.2.1. LOCALIZAÇÃO TEMPORÁRIA - DATA
 - E.** 1.4.2.2. LOCALIZAÇÃO TEMPORÁRIA - LUGAR
 - E.** 1.4.2.3. LOCALIZAÇÃO TEMPORÁRIA - DATA RETIRADA
- E.** 1.6. RELACIONAMENTOS
 - E.** 1.6.1. RELACIONAMENTOS INTERNOS
 - E.** 1.6.2. RELAÇÕES EXTERNAS
- E.** 1.7. REFERÊNCIAS
- E.** 2. PROVENIÊNCIA
 - E.** 2.1. PESSOA OU ENTIDADE RESPONSÁVEL PELA CRIAÇÃO DA IMAGEM FÍSICA
 - E.** 2.1.1. NOME
 - E.** 2.1.2. TIPO DO NOME
 - E.** 2.1.3. NOME DA FUNÇÃO
- E.** 3. MATERIAL
 - E.** 3.2.1. SITUAÇÃO

- E. 3.2.1.1. STATUS
- E. 3.2.1.2. STATUS - ESPECIFICAÇÃO
- E. 3.2.1.3. DEFINIÇÃO FONTE
- E.3.2.2. DATA DA CRIAÇÃO
 - E.3.2.2.1. DATA
 - E.3.2.2.2. PERÍODO DE TEMPO A PARTIR DE
 - E.3.2.2.3. PERÍODO DE TEMPO PARA
 - E.3.2.2.4. ESTADO DA DATA
 - E.3.2.2.5. ESPECIFICAÇÃO DA DATA
- E.3.2.3. INSCRIÇÕES/ASSINATURAS
 - E.3.2.3.1. INSCRIÇÕES
 - E.3.2.3.2. ASSINATURAS
 - E.3.2.3.2.1. ASSINATURAS
 - E.3.2.3.2.2. ASSINATURAS - ESPECIFICAÇÃO
- E.3.2.4.1. FOTOGRAFIA
 - E.3.2.4.1.1 TÉCNICO
 - E.3.2.4.1.1.1 IDENTIFICAÇÃO DA COR: MONOCROMÁTICA OU POLICROMÁTICAS E.3.2.4.1.1.2. POLARIDADE: NEGATIVO OU POSITIVO E.3.2.4.1.1.3. TIPO: TRANSPARÊNCIA OU REFLEXIVO
 - E.3.2.4.1.1.4. TRANSPORTADORA/BASE
 - E.3.2.4.1.2. FOTOGRAFIA TIPO
 - E.3.2.4.1.2.1. TIPOS FOTOGRÁFICOS
 - E.3.2.4.1.2.2. PROCESSAMENTO DE EQUIPAMENTOS
 - E.3.2.4.1.3. PÓS-TRATAMENTO
 - E.3.2.4.1.3.1. PÓS-TRATAMENTO
 - E.3.2.4.1.3.2. PÓS-TRATAMENTO - ESPECIFICAÇÃO
 - E.3.2.4.1.4. MONTAGEM E ENQUADRAMENTO
 - E.3.2.4.1.4.1. MONTAGEM
 - E.3.2.4.1.4.1.1. MONTAGEM/NÃO
 - E.3.2.4.1.4.1.2. MATERIAL DE MONTAGEM
 - E.3.2.4.1.4.1.3. MONTAGEM E DATA MAKER
 - E.3.2.4.1.2 EMOLDURAÇÃO
 - E.3.2.4.1.2.1. EMOLDURADOS/NÃO EMOLDURADOS

- E.3.2.4.1.2.2. MATERIAL DE EMOLDURAÇÃO
 - E.3.2.4.1.2.3. EMOLDURAÇÃO - DATA E AUTOR
 - E.3.2.4.1.5 DIMENSÕES
 - E.3.2.4.1.5.1. ORIENTAÇÃO DA FORMA
 - E.3.2.4.1.5.2. USANDO FORMATOS
 - E.3.2.4.1.5.3. DIMENSÕES
 - E.3.2.4.1.5.3.1. DIMENSÕES DA PARTE MEDIDA
 - E.3.2.4.1.5.3.2. DIMENSÕES DE MEDIÇÃO DE VALOR
 - E.3.2.4.1.5.3.2.1. DIMENSÕES DE MEDIÇÃO DA ALTURA DE VALOR
 - E.3.2.4.1.5.3.2.2. DIMENSÕES - MEDIÇÃO DE VALOR LARGURA
 - E.3.2.4.1.5.3.2.3. DIMENSÕES DE MEDIÇÃO DA PROFUNDIDADE
 - E.3.2.4.1.5.3.3. UNIDADE DA MEDIÇÃO DAS
 - E.3.2.4.1.5.4. DIMENSÕES-ESPECIFICAÇÕES
 - E.3.2.4.1.6. CONDIÇÃO DE CONSERVAÇÃO
 - E.3.2.4.1.6.1. EXAME
 - E.3.2.4.1.6.1.1. DATA DA CONDIÇÃO EXAME
 - E.3.2.4.1.6.1.2. AGENTE
 - E.3.2.4.1.6.1.3. CONDIÇÃO CATEGORIA
 - E.3.2.4.1.6.2. TRATAMENTO
 - E.3.2.4.1.6.2.1. TRATAMENTO DATA
 - E.3.2.4.1.6.2.2. TRATAMENTO AGENTE
 - E.3.2.4.1.6.2.3. TRATAMENTO ESPECIFICAÇÃO
 - E.3.2.4.1.7. ENCADERNAÇÃO
 - E.3.2.4.1.8 VINCULATIVA. ENTALHES
- E.3.2.4.2. ARQUIVO DE FOTO DIGITAL
 - E.3.2.4.2.1. PLANO DE CAPTAÇÃO
 - E.3.2.4.2.1.1. DISPOSITIVO DE CAPTAÇÃO
 - E.3.2.4.2.1.2. FABRICANTE DO DISPOSITIVO DE CAPTURA
 - E.3.2.4.2.1.3. NOME DO MODELO DO DISPOSITIVO DE CAPTURA
 - E.3.2.4.2.1.4. NÚMERO DO MODELO DO DISPOSITIVO
 - E.3.2.4.2.2. CAPTAÇÃO
 - E.3.2.4.2.2.1. SOFTWARE DE CAPTURA

E.3.2.4.2.2.2. VERSÃO DO SOFTWARE DE CAPTURA

E.3.2.4.2.3. COR

E.3.2.4.2.4. DIMENSÕES

E.3.2.4.2.4.1. ORIENTAÇÃO E DE FORMA

E.3.2.4.2.4.2. DIMENSÕES

E.3.2.4.2.4.2.1. IMAGEM LARGURA

E.3.2.4.2.4.2.2. IMAGEM COMPRIMENTO

E.3.2.4.2.5. RESOLUÇÃO

E.3.2.4.2.6. COR ESPAÇO E COR PROFUNDIDADE

E.3.2.4.2.7. FORMATO DO ARQUIVO

E.3.2.4.2.8. TAMANHO

E.3.2.4.2.9. COMPRESSÃO

E.3.2.4.2.9.1. ESQUEMA DE COMPRESSÃO

E.3.2.4.2.9.2. NÍVEL DE COMPRESSÃO

E.3.2.4.2.10. DADOS 3

E.3.2.4.2.10.1 MEIO DE ARMAZENAMENTO.

E.3.2.4.2.10.2 SUPORTE DE ARMAZENAMENTO DE DADOS

E.3.2.4.2.10.3. DADOS SUPORTE DE ARMAZENAMENTO INFORMAÇÕES ADICIONAIS

E.3.2.4.2.11. CORREÇÃO

E.3.2.4.2.11.1. CORREÇÃO

E.3.2.4.2.11.2. CORREÇÃO - ESPECIFICAÇÃO

E.3.2.4.2.12. OBJETIVO

E.3.2.5. REFERÊNCIAS