

**Faculdade de Filosofia e Ciências
Campus de Marília - SP**

Documento de arquivo: fotografia



Telma Campanha de Carvalho Madio

Marília – SP
2016

Telma Campanha de Carvalho Madio

Documento de Arquivo: fotografia

Tese apresentada como parte dos requisitos para concurso de livre docente em Documento Fotográfico, junto ao Departamento de Ciência da Informação da FFC/Unesp Campus de Marília.

Marília
2016

Madio, Telma Campanha de Carvalho.

M182d Documento de Arquivo: fotografia / Telma Campanha de
Carvalho Madio. – Marília, 2016.
100 f. ; 30 cm.

Tese (Livre-Docência) - Universidade Estadual Paulista "Júlio
de Mesquita Filho", Faculdade de Filosofia e Ciências, 2016.
Bibliografia: f.92-100.

1. Fotografia – História. 2. Fotografias. 3. Arquivos.
4. Documentos arquivísticos. 5. Centros de informação. I. Título.

CDD 025.1771

Telma Campanha de Carvalho Madio

Documento de Arquivo: fotografia

Tese apresentada como parte dos requisitos para concurso de livre docente em Documento fotográfico, junto ao Departamento de Ciência da Informação da FFC/Unesp Campus de Marília.

Data de defesa: março de 2016

BANCA EXAMINADORA:

Nome: _____

Titulação: _____

Nome: _____

Titulação: _____

Nome: _____

Titulação: _____

Nome: _____

Titulação: _____

Nome: _____

Titulação: _____

Local: Universidade Estadual Paulista – UNESP
Faculdade de Filosofia e Ciências
Campus de Marília

À minha família e ao Claudio sempre.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que tornaram possível a realização deste trabalho e, em especial:

Aos meus orientandos de iniciação científica, mestrado e doutorado que muito me incentivaram e contribuíram para que continuasse a pesquisar sobre fotografia e arquivo;

As professoras doutoras Maria Leandra Bizello e Sonia Maria Troitiño Rodriguez, companheiras na jornada diária da Universidade, pelas conversas e discussões entusiásticas e revigorantes sobre Arquivo;

Aos demais colegas do Departamento de Ciência da Informação da FFC/UNESP Campus de Marília pelo apoio para a realização do concurso;

A todos os alunos que tive o privilégio de conviver;

Ao Prof. Dr. André Porto Ancona Lopez e aos demais membros do Grupo de Pesquisa de Acervos Fotográficos/GPAF por compartilharem dúvidas e descobertas da fotografia em arquivos;

Ao Sérgio Marques e membros da Comissão de revisão de normas Processuais da UNESP, por dividirem comigo os anos de vivência nas tramas arquivísticas;

A Maria Inês Bayer Pereira pela organização do Lattes e da documentação comprobatória;

A Ellen Valotta Elias Borges pelas correções precisas e sugestões valiosas;

A Elisete de Arantes R Marconato pelas orientações e apoio em qualquer situação;

E in memoriam ao Eduardo Ismael Murguia, pela convivência intensa e enriquecedora, a amizade e o carinho.

A fotografia descoberta no final do século XIX transformou-se em um vigoroso documento de registro de nossos acontecimentos, fatos, momentos, personalidades, viagens, descobertas, crimes e qualquer evento que merecesse ser eternizado por esse processo técnico. Para entendê-lo, este trabalho apresenta um breve histórico da divulgação dos procedimentos fotográficos e os primeiros usos que a fotografia teve em nossa sociedade, com a constituição de circuitos que a incorporaram como uma linguagem própria e diferenciada. É importante destacar que durante algum tempo, apregoou-se sua objetividade e muitas instituições, entre elas Arquivo, Museu e Biblioteca que a incorporaram em seus acervos com distintos interesses e funções, legitimando seus aspectos documentais e de registro. Desta forma, apresentamos a inserção da fotografia nessas instituições, contudo damos uma ênfase maior ao documento de arquivo que é refletido de maneira mais aprofundada. Acerca da fotografia, discutimos as questões sobre sua trajetória e assimilação nas práticas arquivísticas. Entretanto, apesar da fotografia ser estabelecida na área como um documento de arquivo, ainda existe a necessidade de classificá-la segundo as normas arquivísticas, ou seja, identificar sua produção e estabelecer suas funções originais, sua temporalidade e seu destino final (guarda ou descarte), respeitando seu contexto e sua relevância documental.

Palavras-chaves: Fotografia, Arquivo, Documento de Arquivo.

The photography discovered in the end of 19th century became into a vigorous record of all relevant events, facts, moments, personalities, prominent people, trips, discoveries, crimes or any other event that is worth immortalizing by using of this technique. In order to understand it, the present work provides a brief history of dissemination of photographic procedures and also the first photographic uses in our society, with circuits responsible for its personal differentiated language. It is important to stress that for some time it was propagated the objectivity of photography and because of that, many institutions, such as Archive, Museum and Library incorporated it into their collections in order to use it with different roles and interests, legitimizing photography recorded and documentary aspects. In this way, it is presented the insertion of photography in these Institutions; however more emphasis will be put on archival record, which will be further reflected. Regarding photography, it will be discussed its development and assimilation in archival practices. However, despite the fact that photography is established as an archival record in this field of study, there is still a great need for classifying it according to archival rules. In other words, it is important to identify its production and establish its original roles, temporality and final destination (storage and disposal), respecting its context and its documentary relevancy.

Key Words: Photography, Record, Archival Record.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CNPq	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
CONARq	Conselho Nacional de Arquivos
GPAF	Grupo de Pesquisa de Acervos Fotográficos
SINAR	Sistema Nacional de Arquivos

INTRODUÇÃO	10
REFERENCIAL TEÓRICO	13
A FOTOGRAFIA	19
UNIDADES INFORMACIONAIS	30
ARQUIVO E O DOCUMENTO FOTOGRÁFICO	45
ESPECIFICIDADES DA ORGANIZAÇÃO EM ARQUIVO DO DOCUMENTO FOTOGRÁFICO	58
CONSIDERAÇÕES	79
REFERÊNCIAS	89

INTRODUÇÃO

Esse trabalho ressalta a compreensão e a reflexão acerca da fotografia¹ como documento, produzida com intencionalidade e função definidas, destacando que não é possível identificar e compreender somente os elementos visuais presentes na imagem. Essas reflexões resultaram em um mestrado e, posteriormente, em um doutorado, além de diversos artigos² sobre o tema. Todos esses estudos possibilitaram a elaboração desta tese. Desta forma, o propósito deste estudo é unificar e embasar os conceitos defendidos sobre a temática.

Esses questionamentos me acompanham desde que comecei a trabalhar com fotografia, há mais de 25 anos. Primeiramente, como pesquisadora e indexadora de imagens, no Banco de Dados de São Paulo, pertencente à Empresa Folha da Manhã; e como arquivista, no Arquivo de Negativos do Departamento do Patrimônio da Secretaria Municipal de Cultura e, posteriormente, como pesquisadora do Instituto Itaú Cultural, onde participei de um levantamento histórico fotográfico da cidade de São Paulo e da história da fotografia no Brasil.

Este contato com imagens produzidas desde o século passado até as mais atuais e com os mais variados acervos iconográficos, fez-me compreender o quanto podemos dialogar com os registros e perceber o modo pelo qual as mais variadas formas de organização e arquivamento de imagens interferem e podem alterar o motivo que determinou sua produção. A imagem produzida pelo fotógrafo não será, necessariamente, utilizada ou arquivada segundo aquilo que seu olhar captou, mas de acordo com o seu uso ou, ainda, pelo motivo pelo qual foi produzida. Desta maneira, um assunto retratado em determinado momento como o principal da imagem pode se tornar secundário posteriormente ou, até mesmo, perder sua referência iconográfica, se esta informação não for

¹ Fotografia aqui entendida como todo o processo negativo/positivo. Compreende-se que o negativo não pode ser desvinculado da ampliação e vice-versa.

² Constam das referências

corretamente preservada. Há imagens que não possuem a contextualização de sua produção, sendo assim, o referencial passa a ser o elemento vivo da fotografia, como se houvessem sido produzidas por e com este objetivo. A imagem fotográfica compõe-se de diversos fatores e não de um único determinante.

Com base nessa compreensão de historicizar e contextualizar a produção fotográfica, buscou-se, tanto no mestrado quanto no doutorado, dialogar com esses documentos além de apresentar o quanto eles carregam, na imagem final, essas intencionalidades. Não existe uma única fotografia que não tenha implícita e/ou explicitamente a origem de sua função ou de seu contexto.

Na Arquivologia, aprofundo essa temática no trabalho de orientação e desenvolvimento de pesquisas, aprimorando e estabelecendo parâmetros na discussão teórica desse documento. Participo, também, do grupo de pesquisa do CNPq, Grupo de Pesquisa de Acervos Fotográficos (GPAF), onde estabelecemos parcerias e ampliamos as discussões do tratamento e processamento do documento fotográfico nas unidades informacionais.

A fotografia é tida como meu objeto de pesquisa, mas não qualquer fotografia. São consideradas apenas aquelas produzidas como documentos de arquivo, com funções e relações orgânicas. Como objetivo geral, a fotografia é apresentada como documento e uma produção de determinada época e instituições, capaz de refletir determinados pontos e saberes próprios. É importante ressaltar que entendemos por instituições não somente as empresas, mas também as pessoas, no caso os fotógrafos.

Em relação aos pontos específicos, busca-se evidenciar os aspectos diferenciais da fotografia como documento; discutir a inserção da fotografia nas unidades informacionais; refletir sobre a introdução da fotografia nos museus, bibliotecas e arquivos como documento representativo das políticas e fluxos institucionais além de identificar o documento fotográfico no fluxo dos arquivos.

A tese explorada neste estudo é que a fotografia produzida por instituições e/ou profissionais não é incorporada aos trâmites e processamentos arquivísticos próprios e necessários ao fluxo documental. Atualmente, quando falamos e discutimos a tecnologia digital, ainda entende-se a fotografia como

documento de arquivo, porém não inserida satisfatoriamente em Planos de Classificação e Tabelas de Temporalidade, ou seja, na Gestão Documental. Sua produção não é vista como uma função corriqueira e integrada às demais atividades.

Infelizmente, poucos são os teóricos que discutem esse documento e o compreendem, poucos são os profissionais da área que efetivamente aferem todas as etapas no seu ciclo de vida.

Os textos produzidos por mim, até então, possibilitam um maior aprofundamento e atualização das discussões e avanços teóricos dessa temática. Portanto, foi realizado um levantamento bibliográfico, não exaustivo, mas que abarcasse os principais autores especificamente da área que se preocupam com a produção e organização da fotografia nos arquivos.

As pesquisas desenvolvidas, os projetos de extensão e as orientações tanto do mestrado quanto do doutorado, permitiram maior aprofundamento e contato com a produção e organização de documentos fotográficos em diversas instituições, proporcionando estudos e estabelecimento de novos parâmetros no seu tratamento.

Nessa etapa, não serão abordadas nem a recuperação, nem a conservação da fotografia. Apesar de esses dois temas serem extremamente relevantes, infelizmente, eles escapam do escopo das reflexões apresentadas.

Para dar continuidade a essas discussões previamente apontadas nessa Introdução, será apresentado no capítulo dois o referencial teórico trabalhado e no capítulo três um breve panorama do desenvolvimento da fotografia em nossa sociedade. O capítulo quatro apresentará uma análise de como esse documento foi incorporado por nossas principais instituições de guarda, sejam elas quais forem, museu, biblioteca ou arquivo. Na sequência, será discutido o documento fotográfico nos arquivos.

Dessa forma, espera-se que os resultados possam contribuir para o fortalecimento da área e apontar subsídios para a inserção do documento fotográfico nas rotinas e processamentos arquivísticos.

2. REFERENCIAL TEÓRICO

A fotografia é amplamente discutida desde o seu anúncio oficial em 1839. Diversos autores discutem e estudam o desenvolvimento e a inserção dessa linguagem em nossa sociedade. Poderíamos elencar diversos usos e funções que a fotografia teve neste curto espaço de tempo, transformando-se num precioso registro de épocas, maneiras, costumes e olhares, ao mesmo tempo em que o próprio objeto e sua produção se tornaram elementos históricos, peculiares a uma determinada época em que foi realizado.

A história da própria fotografia já foi apresentada por diversos autores entre eles Newhall (2006), Frizot (1998), Sougez (2001), Kossoy (1999, 2001), que apresentaram e discutiram os avanços da mecânica, da química e da ótica e que favoreceram para a descoberta da fotografia e dos principais expoentes e artistas.

Francastel (1993, 1987) e Berger (1999) apontam como esse tipo de representação já era usado na Antiguidade Clássica com a câmara escura³ e triunfou com a perspectiva linear, amplamente trabalhada no Renascimento, época em que existe a centralização de tudo que se vê em um único olho. Nas palavras de Berger (1999, p.18) “A perspectiva torna o olho o único centro do mundo visível. Tudo converge para o olho como sendo ele o ponto de fuga do infinito”.

Além de Susan Sontag e Roland Barthes, que contribuíram com valiosas reflexões acerca do sentido e da suposta objetividade da fotografia, Susan Sontag também nos apresenta uma valiosa reflexão: “[...] que num certo sentido a câmara efetivamente capte a realidade e faça mais do que apenas interpretá-la, a fotografia constitui uma interpretação do mundo, da mesma maneira que a pintura ou o desenho” (SONTAG, 2006 p. 17).

³ Projeção da luz em uma sala escura por um orifício pequeno. A imagem aparece invertida na parede ou no teto.

Ao colocar essa questão, aponta para um fenômeno de mão dupla, apresentando a problemática de a fotografia ser objetiva ou subjetiva. Questão que ao longo dos últimos anos propiciou uma série de trabalhos tanto no exterior como no país. Para a autora, existe um elemento objetivo na fotografia desde o momento que ela é referencial, ou seja, ela sempre fará referência a um objeto previamente existente. Porém, e aqui reside seu paradoxo, a fotografia também é uma construção subjetiva, uma vez que é o fotógrafo quem determina o aspecto da realidade a ser reproduzido pela imagem. Portanto, a fotografia se define na relação entre a realidade existente e a realidade criada pelo olhar e pela mirada do fotógrafo, que cria uma realidade diferente no papel. Com base nas considerações anteriores, é fundamental considerar o caráter histórico da fotografia, pois uma época determina um olhar específico sobre determinados aspectos do real.

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

[...] com a linguagem, podem-se fazer discursos científicos, memorandos burocráticos, cartas de amor, listas de compras, e a Paris de Balzac. Com a fotografia, podem-se fazer retratos para passaportes, fotografias meteorológicas, fotografias pornográficas, raios X, retratos de casamento. (SONTAG, 2006, p. 164)

Roland Barthes explorou o lado conotativo da fotografia, declarando que:

[...] os realistas, nos quais eu me incluo e me incluía já quando afirmava que a fotografia era uma imagem sem código -- mesmo que, evidentemente, haja códigos que venham influenciar a sua leitura --, não tomam, de forma alguma, a foto por uma ‘cópia’ do real, mas por uma emanção do real passado: uma magia, não uma arte. (BARTHES, 1984 p. 132)

Já a autora Gisèle Freund (1995), fortalecendo algumas colocações de Sontag e Barthes, localiza e dimensiona a fotografia como documento social, estabelecendo as bases para a sua compreensão como testemunho histórico. A ideia apresentada pela autora sobre a dimensão documental da fotografia desencadeia a sua interpretação como informação ou como um instrumento de

comunicação e, portanto, passível de manipulação que pode ocorrer tanto no processo de produção como na leitura da fotografia.

Buscando discutir outro aspecto da fotografia os autores Flusser (1998, 2008), Machado (2015), Tagg (2005) e Rouillé (2009) questionam a indiciabilidade da fotografia, traçando seu percurso histórico, social e filosófico. Os autores discutem a função da representação fotográfica e seu uso na e pela sociedade ocidental. A desconstrução da fotografia e de seu papel sacralizado de cópia do real passa a ser analisada segundo a produção mecânica, com mecanismos próprios e ideológicos na sua elaboração e conservação.

Estes estudos contribuíram na compreensão e no entendimento da fotografia enquanto transmissora de referenciais passados, capaz de suscitar diferentes emoções e sentimentos naquele que a vê. Porém, deixa claro o quanto esta imagem é, ao mesmo tempo, uma emanção e representação do momento passado.

A fotografia vem sendo trabalhada como fonte de pesquisa há muito tempo por pesquisadores de diversas áreas. Marc Bloch e Lucien Febvre, teóricos da Escola dos Annales, já propunham aos historiadores buscarem em todas as manifestações humanas vestígios históricos (CARDOSO, 1979).

Walter Benjamin também discutiu teoricamente o uso da fotografia e o momento em que apareceu em nossa sociedade, nos seus textos **Pequena história da fotografia** e **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica** (BENJAMIN, 1994). No primeiro, traçou a trajetória do desenvolvimento da fotografia, seus principais representantes e as principais utilizações em nossa sociedade. Com o caráter diferencial e único de reprodutibilidade que as novas técnicas possuem, o autor analisa, no segundo texto, o papel desempenhado na reprodução das obras de arte. Para tanto, destaca a fotografia e o cinema como os meios técnicos mais realistas e objetivos na reprodução e também na divulgação maciça em nossa sociedade, além de discutir as consequências desse uso.

Mais recentemente, historiadores ingleses começaram a trabalhar com os aspectos e produtos do cotidiano, principalmente das classes trabalhadoras. Dentro deste grupo, destacamos os trabalhos de Eric Hobsbawm, E. Thompson

e Peter Burke⁴ que suscitaram reflexões e debates sobre produções, modos, maneiras e expressões que interagem e exprimem o viver em sociedade, tornando-se, assim, indícios de determinado momento, passíveis de análises e estudos, relevantes para a compreensão do processo histórico.

Para os pesquisadores, os produtos utilizados, criados e desenvolvidos, seja em qualquer esfera ou época, transformam-se em um rico material que contém informações do momento histórico em que foi produzido. A fotografia, em particular, possui um indício visível do passado e é um artefato resultante de uma determinada época, sendo assim, suporte visível de referências passadas e artefato produzido num determinado momento histórico. Assim, os trabalhos desenvolvidos, até então, acerca da fotografia debruçam-se sobre o desenvolvimento de sua aplicabilidade, de sua elaboração e de sua preservação, seja num sentido mais teórico ou em seus aspectos visuais.

Mesmo a fotografia sendo compreendida como documento e tendo sido fonte para diversos estudos e debates teóricos, torna-se necessário definir o conceito trabalhado e defendido na tese.

O conceito de documento é estudado e compilado por diversas áreas científicas, com diversos entendimentos e aplicabilidade que foram se alterando e modificando de acordo com a sociedade e com a compreensão existente em determinados momentos históricos. Diversos autores trabalham o conceito histórico de documento, entre eles Buckland (1997), Lund (2009), López Yepes (1997). Apesar de todas as conceituações e usos sociais, culturais, de conhecimento e de comunicação do termo, adotamos, nesse trabalho, uma definição que o compreende como Unidade constituída pela informação e seu suporte (Dicionário de Terminologia Arquivística, 2012). Reforça-se, assim, a pretensão de estudar o documento de arquivo.

⁴ Com as seguintes obras: HOBBSAWM, Eric J. O fazer-se da classe operária, 1870-1914. In: *Mundo do trabalho*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. p. 279; THOMPSON, E. O termo ausente: experiência. In: *A miséria da teoria*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981. p.188-9; BURKE, Peter (org.). A Escrita da História -- Novas perspectivas. São Paulo: Editora da Unesp, 1992/Cultura Popular na Idade Moderna. In: *Em busca da cultura popular*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989/Testemunha Ocular – História e Imagem. Bauru: EDUSC, 2004

Para entender a inserção da fotografia nas Unidades informacionais, pontua-se algumas reflexões de teóricos clássicos da área de Ciência da Informação, como, por exemplo, Le Coadic (1996), Robredo (2003), Smit (2000), Murguia (2010), Araújo (2014) e Ortega (2004).

No tocante aos museus, utilizamos os trabalhos de Costa (1998, 2008), Dobranszky (2008) e outros que abordam a importância e relevância da fotografia como objeto artístico e sua inserção paulatina em instituições consagradas.

Para compreendermos a incorporação e o tratamento da fotografia em bibliotecas, utilizamos Briet (1951) e Paul Otlet (1934) que destacam os documentos gráficos, entre eles a fotografia, apontando que “No es exagerado decir que hoy en día, con más o menos perfección, rigor científico, gusto artístico, el contenido del amplio mundo accesible al hombre ha sido fotografiado” (OTLET, 2007, p. 193).

Essa colocação do autor aponta o quanto a fotografia é relevante em nossa sociedade e, portanto, deve ser uma preocupação das instituições que trabalham com esse documento. Autores internacionais e nacionais já discutem a temática de inserção e institucionalização da fotografia nas unidades informacionais. Especificamente, no caso de Arquivo, há uma preocupação em trazer esse processo para a prática cotidiana, alertando-nos que é necessária a sua integração aos procedimentos arquivísticos. Entre vários autores de renome internacional, citamos Schellenberg, Schwartz, Rousseau e Couture, Boadas, Antonia Heredia Herrera, Sánchez Vigil, Antonia Benitez, Carter. Entre os autores nacionais destacamos Lopez e Lacerda.

Durante muitos anos, esses documentos foram considerados especiais, especializados ou ainda artísticos e foram apartados do restante da produção, causando lacunas e interpretações errôneas em seu sentido original. Com as discussões propostas por esses autores, inicia-se o processo de pensar sobre os procedimentos arquivísticos para esse tipo de documento e não apenas sobre a questão do local de produção.

Os autores citados são tomados como base das principais discussões e reflexões nesse trabalho, ainda que sejamos conscientes da existência de outros

tantos teóricos que se atêm aos temas aqui abordados, muitos com outras visões e entendimentos diversos. Porém, parâmetros e recortes são necessários e imprescindíveis para o escopo final da pesquisa.

3. A FOTOGRAFIA

A origem da palavra fotografia vem do grego, ou seja, foto significa luz e grafia significa escrita. Desta forma, temos o seu significado: escrever com a luz. Em outras palavras, a fotografia é um processo de registro da luz e, como todo processo, utiliza equipamentos e materiais específicos para conseguir tal intento. Esta concretização é vivenciada dentro de uma sociedade que produz fotografia a toda hora e em todo lugar. Usamos a fotografia desde o anúncio oficial de sua descoberta, em 1839, até, praticamente, quase todos os setores de nossa sociedade. São imagens de todos os tipos: científicas, médicas, policiais, documentais, jornalísticas, antropológicas, artísticas, propagandas, registros familiares, etc. A fotografia é a forma mais comum e rápida de se reproduzir e eternizar momentos, ações e personagens.

As formas de reprodução de imagens foram se modificando e incorporando as descobertas da química, ótica e a própria criação de máquinas e equipamentos técnicos que possibilitavam uma intermediação mais mecânica e objetiva pelo uso de diversas máquinas para desenhar e retratar. Com o desenvolvimento, no início do século XIX surgem as câmaras claras, considerada por Sougez “Síntese de todas estas máquinas de desenhar são as câmaras lúcidas⁵ (ou câmaras claras) que aparecem no princípio do século XIX. Os seus aperfeiçoamentos são principalmente de ordem óptica” (SOUGEZ, 2001, p. 18).

As imagens começaram a ser produzidas em série com a invenção da imprensa. A xilogravura (feita em prancha de madeira), a gravura (em metal) e a litografia (feita em pedra) são técnicas de criação de imagens em séries. Posteriormente, essas imagens começam a ser produzidas isoladamente através de quaisquer umas dessas técnicas, dando lugar às estampas que tiveram ampla difusão até o século XIX. Porém, essas imagens tinham algo em

⁵ Segundo definição do Dicionário Michaelis, a Câmara Lúcida é um instrumento que consiste em uma caixa, dentro da qual, por meio de um prisma de forma peculiar, um arranjo de espelhos ou um microscópio, se faz projetar, sobre papel, em sua verdadeira perspectiva, o objeto que se deseja desenhar

comum, elas eram criadas numa matriz que permitia a obtenção de imagens iguais. Sem dúvida a invenção da fotografia veio a contribuir para dar um passo diferente no processo de produção de imagens.

As transformações e o surto tecnológico do final do século XIX, ao desencadear alterações profundas em nossa cultura, condições de vida e cotidiano, propiciaram uma nova maneira de olhar, perceber e conhecer o mundo. Em resposta a essas transformações, nossa percepção foi se alterando e passamos a exigir uma veracidade e uma velocidade maiores em tudo que nos era transmitido (SEVCENKO, 2001 e SCHWARCZ, 2000).

Refletindo acerca de tais transformações, podemos notar nas imagens a questão principal desse tipo de representação que é a busca da cópia fiel da realidade, sedimentada pela adoção da perspectiva linear. Tal perspectiva foi desenvolvida no Renascimento, estabelecendo um sistema geométrico objetivo para projetar todo o espaço tridimensional no plano bidimensional, com a convergência de todas as linhas de projeção para um único ponto fixo. Essa forma de representação da realidade tornou-se a forma natural e todos os artistas ocidentais passaram a utilizar suas normas e regras na tentativa de copiar a natureza o mais fielmente possível.

Esta proposta que vinha se desenvolvendo de acordo com os valores artístico-sociais das sociedades ocidentais, considerava que a obra figurativa deveria ser a representação mais fiel possível das coisas existentes no universo e principalmente sem a intermediação humana (FRANCASTEL, 1993).

A fotografia foi o coroamento desse processo de tentar representar o mundo da maneira mais fiel possível. A imagem fotográfica mais que a pintura foi considerada a cópia da realidade, pois se julgava não haver a mão do homem diretamente em sua elaboração e a reprodução era automática. Segundo essa ideia, a câmara, as lentes e o processo de fixação da imagem não interferiam no resultado final; este era a transposição exata do objeto focado para um suporte, fosse ele flexível, papel, chapa metálica ou vidro. Como aponta Walter Benjamin:

Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens

experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral. (BENJAMIN, 1994, p.167)

A fotografia é um processo de fixar uma imagem em uma emulsão fotossensível. Este processo já vinha sendo pesquisado e aperfeiçoado há muito tempo e teve sua divulgação oficial no ano de 1839, na França. No processo fotográfico, basicamente, a luz incide e age na superfície emulsionada, alterando quimicamente suas propriedades. Para tanto, utilizamos uma câmara fechada, com uma pequena abertura que permite a passagem da luz, que reage com os químicos do material fotossensível, transformando-se em uma imagem latente. Com o processo de revelação e ampliação é que conseguimos tornar a imagem visível: produção do negativo e da fotografia ampliada.

No caso da fotografia, podemos apreciar que seu desenvolvimento não foi linear nem unipessoal. Pelo contrário, seu avanço foi escalonado de descobertas pessoais, pesquisas e ensaios unidirecionados, muitas vezes entrecruzados e simultâneos.

Os autores Newhall (2006), Frizot (1998), Sougez (2001), Kossoy (2001), e outros apontam os experimentos de Niepce⁶ como os primeiros resultados positivos para a efetivação do processo fotográfico, pois descobertas isoladas tanto de química e ótica já haviam sido realizadas⁷, entretanto sem uma ação conjunta desses procedimentos. Em 1822, Niepce torna-se o primeiro pesquisador a conseguir os resultados conclusivos em suas experiências fotográficas. Registra a primeira fotografia com o auxílio de uma câmara, em 1826. Sua associação com Louis Daguerre⁸ favoreceu alguns avanços no processo de captura e fixação da imagem. Com o falecimento de Niepce em 1833, Daguerre prosseguiu sozinho e, apesar da ausência da experiência científica de Niepce, trabalhou empiricamente com vários materiais até aperfeiçoar o uso do iodeto de prata. A divulgação do daguerreotipo, como ficou

⁶ Nicéphore Niepce (França 1765 – 1833) pode ser considerado um inventor de seu tempo. Trabalhou em diversos experimentos e tentando aprimorar a litografia, desenvolve um processo que denominou heliografia.

⁷ As pesquisas e cientistas que antecederam a fotografia são aprofundados pela autora Sougez.

⁸ Louis-Jacques Mandé Daguerre (França 1787 – 1851), Pintor e cenógrafo, era famoso por seus dioramas, quadros de grandes proporções que com a utilização de tintas, perspectivas e luzes especiais proporcionam a sensação de efeitos e tridimensionalidade.

conhecido o processo, foi feita em sessão da Academia das Ciências e oferecia a descoberta ao mundo. Posteriormente, Daguerre realizou diversas demonstrações em público do processo para um grande número de interessados, entre eles artistas e cientistas.

Mas Niepce e Daguerre não foram os únicos que alcançaram resultados satisfatórios. No Brasil, segundo Kossoy (2006) houve a descoberta de Hercules Florence (França 1804 – Brasil 1879), desenhista da expedição de Georg Heinrich Von Langsdorff (1774 - 1852, médico e naturalista)⁹. Todos os desenhos e grande parte do relato foram efetuados por Florence. No final da expedição, casa-se e fixa residência na Vila de São Carlos (atual Campinas) e realiza diversos experimentos, entre eles, a fotografia, assim batizada por Florence, que “[...] lhe permite fixar imagens da câmara escura, multiplicar escritos e desenhos por ação da luz sobre papel tratado com nitrato de prata”. (SOUGEZ, 2001, p.43).

Na Inglaterra, William Henry Fox Talbot (1800 – 1877) cientista, matemático, botânico e linguista foi surpreendido com a divulgação do invento de Daguerre, pois desenvolvia um processo similar ao daguerreotipo. Talbot trabalhava com o princípio de negativo e positivo e continuou aperfeiçoando o processo.

Também na França, Hippolyte Bayard (1801 – 1887) desenvolveu um processo no qual as imagens eram positivas e feitas diretamente em papel impregnado com sais de prata. Todos os pesquisadores foram atropelados pelo anúncio da descoberta de Daguerre, mas continuaram suas pesquisas e aperfeiçoamento do processo fotográfico. O uso do daguerreotipo, em pouco tempo, começou a declinar. Sua técnica de composição em imagem única, um positivo sobre uma placa de metal, não oferecia a possibilidade de novas cópias,

⁹ Expedição financiada pelos czares da Rússia, Alexandre I e posteriormente Nicolau I, durou aproximadamente quatro anos de 1825 a 1829 e passou pelos estados do Rio de Janeiro, São Paulo, Mato Grosso e Grão-Pará. Destacou-se entre tantas que cruzaram o país, pois além de estudar a flora e a fauna, pesquisaram também a etnografia e os idiomas das tribos brasileiras. Várias aventuras e infortúnios foram registrados, ocorrendo perdas de membros e o líder foi acometido por febres tropicais que o tornou mentalmente incapaz pelo resto da sua vida (KOSSOY, 2006).

como outros processos, entre eles a calotipia (1841) e a cianotipia (1841)¹⁰, que permitiam, de uma mesma imagem em negativo, várias cópias positivas.

A fotografia, como ficou reconhecida e legitimada, compõe-se de uma matriz em negativo que gera positivos sobre papel e terá uma difusão realmente mais expressiva no período de 1851 a 1875, com a conjugação dos negativos de colódio úmido¹¹ e as cópias sobre papel albuminado¹².

Assim, percebemos que a fotografia se torna um dispositivo tecnológico no sentido de propiciar um tipo de produção imagética peculiar. Não mais pela mediação do lápis ou do pincel e nem pelo olhar e pela representação do artista, mas, pela mediação de uma máquina, de uma tecnologia que se propõe a fazer algo mais que a representação: a reprodução da realidade. É desta forma que Rouillé apresenta o fazer da fotografia:

Com a fotografia, a produção das imagens obedece a novos protocolos. Enquanto o desenhista ou o pintor depositam manualmente uma matéria bruta e inerte (os pigmentos) sobre um suporte, sem que ocorra nenhuma reação química, enquanto suas imagens surgem no decorrer de seu processo de fabricação, com a fotografia acontece de maneira diferente. A imagem fotográfica surge de uma só vez, e ao final de uma série de operações químicas, no decorrer das quais as propriedades interferem com os dos sais de prata. A imagem latente (invisível) torna-se visível somente depois de ter sido tratada quimicamente, segundo um conjunto de procedimentos precisos, que necessitam de um espaço adaptado: o laboratório. (ROUILLÉ, 2009, p. 35)

Portanto, nesse primeiro momento, o uso da fotografia foi controverso já que para a maioria, esse processo era uma simples reprodução do real e não um processo criativo ou artístico. Mas uma forte corrente defendia o uso artístico da fotografia e experienciava seus limites.

¹⁰ Processos típicos do Século XIX, onde a experimentação por novas técnicas na captura e fixação da imagem eram constantes. Segundo definições do livro Tudo sobre Fotografia (2012 pg 554) Calótipo processo fotográfico patenteado por William Henry Fox Talbot em 1841. (...) Primeiro dos processos negativo/positivo, proporcionando a base da fotografia moderna. E cianotipia, processo inventado por Sir John Herschel e divulgado em 1842. O processo é simples (à base de ferro) e produz uma imagem de coloração azul característica em papel ou tecido.

¹¹ Material sobre o qual eram impressas as fotografias. Composto de éter e álcool em uma solução de nitrato de celulose. Foi inventado por Frederick Scott Archer, que teve a ideia de unir os sais de prata, em 1851, numa placa de vidro.

¹² Papel preparado com clara de ovo. Posteriormente substituído por gelatina.

Os primeiros fotógrafos foram pintores, desenhistas, gravadores que buscavam ampliar seu mercado de trabalho e tentar novos experimentos com essa técnica. Diversos estúdios são abertos nas grandes cidades e profissionais ambulantes viajavam pelas regiões mais afastadas das capitais, divulgando, difundindo e descobrindo novos clientes.

Uma das formas difundidas e exploradas para a utilização da fotografia foi a do retrato. Apesar das primeiras imagens serem de locais urbanos, o retrato foi o detonador para a expansão da técnica fotográfica, transformando-a em uma mania entre toda a sociedade. Ser retratado e ter sua imagem perenizada, seja no daguerreótipo, num primeiro momento, ou posteriormente em papel, tornaram-se fundamental, necessário e imperativo a todos, desde que tivessem condições de pagar por este serviço. Com o desenvolvimento das técnicas, o retrato tornou-se realmente acessível a todas as classes pelo barateamento deste processo. Vasquez aborda o assunto:

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

A fotografia também foi utilizada para registrar países, cidades e lugares desconhecidos e exóticos. As viagens passaram a ser registradas fotograficamente a fim de se atestar e coletar a realidade do local. Num primeiro momento, as pessoas destituídas de equipamento fotográfico, buscavam com os artistas locais imagens que servissem de recordação dos pontos visitados; e para aqueles que não podiam viajar, as fotografias tornaram-se uma fonte de descobertas e encantamentos por países longínquos. Billeter expõe este ponto de vista, em suas palavras “Los turistas iban a la casa de souvenirs; no querían regresar a casa con un retrato de sí mismos, sino que deseaban imágenes de lo que habían visto y de lo que les había causado una mayor impresión” (BILLETER, 1993 p. 15).

A cidade tem, ao longo do tempo, a técnica fotográfica como a mais fiel em se captar as imagens urbanas, já que os fotógrafos a tinham como modelo por excelência, imobilidade para o longo período de exposição da chapa

fotográfica, pela necessidade em se perpetuar os locais vistos e vividos e, ainda, divulgar localidades distantes e exóticas a qualquer pessoa.

Nestes registros da cidade, a fotografia torna-se uma fonte de estudo do seu desenvolvimento ao mesmo tempo em que estes estudiosos intensificam sua utilização como registro do urbano. Para Lima e Carvalho,

É essa fotografia documental que caracteriza o início da produção voltada para um circuito comercial. Mesmo antes do advento do cartão-postal, os fotógrafos que viajavam, muitas vezes patrocinados por organismos governamentais e de preservação do patrimônio cultural, documentando paisagens, arquiteturas e cenas de cidade por todo o mundo, passam a comercializar suas fotografias. (LIMA e CARVALHO, 1997 p. 99-100)

Percebemos que a fotografia passa a fazer parte de todos os momentos e segmentos sociais e, mais ainda, um grande diferencial econômico e industrial capaz de alcançar um grande público, influenciando olhares e modos de viver.

O interesse do público pela fotografia e a importância econômica que se lhe reconheceu desde o princípio favoreceram os esforços de aperfeiçoamento da técnica que, alguns anos mais tarde, permitiram diminuir o preço dos aparelhos e de todos os seus acessórios. (FREUND, 1995 p. 41)

Toda essa expansão montou e reforçou, ao longo dos anos, o suposto caráter de objetividade. Essa suposta objetividade se dava pelo seu constante uso como forma comprobatória dos acontecimentos, dos lugares e das personalidades, seja por meio de livros, jornais, revistas, documentos pessoais, identificações policiais ou por outros meios, responsáveis por mostrar a imagem como cópia fiel do momento congelado e eternizado pelas lentes do fotógrafo. Mais que reter o passado numa imagem, a fotografia foi instituída como um ícone autêntico da realidade, capaz de registrar verdadeiramente o seu referencial.

Porém, a maior legitimação do caráter de realidade da fotografia foi a aceitação e divulgação nos meios científicos da época, tornando-se não apenas uma descoberta científica em ótica e química, mas também como um método de observação e conhecimento do mundo. Freund apresenta uma relação entre a fotografia e o desenvolvimento Industrial:

Em 1855 a Grande Exposição da Indústria comportava uma secção especial da fotografia, trazendo-a assim, e pela primeira vez, ao encontro de um público muito vasto. Tal exposição tornava-se assim, sinal do seu desenvolvimento industrial. (FREUND, 1995 p. 67)

Outro fator que corroborou esse caráter foi seu uso na imprensa. As reproduções de imagens na imprensa eram comuns, mas com a fotografia atingiu tal simbiose entre texto e imagem, que até hoje é um recurso indispensável aos meios de comunicação. Dessa forma, a fotografia tornou-se um meio de comunicação vigoroso, rápido, barato e confiável. Para a imprensa em geral, a fotografia foi se tornando a forma mais eficiente e ágil de transmitir informações e verdades.

O desenvolvimento da fotografia impressa revolucionou o uso das imagens fotográficas, mudando a percepção e a visão das pessoas. Até então, tínhamos a noção do nosso espaço de vida, ou seja, da rua, do bairro, da cidade. Com a publicação das imagens impressas, o mundo, ou melhor, um olhar sobre o mundo torna-se acessível a todos. Retomando Freund:

A introdução da fotografia na imprensa é um fenômeno de uma importância capital. Ela muda a visão das massas. [...] Com a fotografia, abre-se uma janela para o mundo. Os rostos das personagens políticas, os acontecimentos que têm lugar no próprio país ou fora de fronteiras tornam-se familiares. Com o alargamento do olhar o mundo encolhe-se. A palavra escrita é abstracta, mas a imagem é o reflexo concreto do mundo no qual cada um vive. (FREUND, 1995, p.107)

A importância da fotografia nos meios de comunicação e o estabelecimento de maneiras de olhar, perceber e compreender nossa sociedade fez parte das preocupações de Walter Benjamin. Segundo o autor,

[...] se uma das funções econômicas da fotografia é alimentar as massas com certos conteúdos que antes ela estava proibida de consumir – a primavera, personalidades eminentes, países estrangeiros – através de uma elaboração baseada na moda, uma de suas funções políticas é a de renovar, de dentro, o mundo como ele é – em outras palavras, segundo os critérios da moda. (BENJAMIN, 1994, p.129)

Sua democratização efetiva, porém, só ocorre quando o norte-americano George Eastman, em 1888, lançou a primeira câmara da linha Kodak, capaz de produzir 100 fotografias com um único filme que era revelado em seguida pelo fabricante, talvez o principal fator propiciador do surgimento da fotografia de amador.

Não se pretende enumerar todas as etapas de desenvolvimento da fotografia, das câmaras e dos processos fotográficos, que, sem dúvida, foram

muitos, com grande diversidade de usos e aplicabilidade. Mas no geral, a base do processo não se alterou e só foi realmente ameaçado com o advento da imagem digital, na década de 1980.

Portanto, considerar a fotografia sob a perspectiva de um procedimento técnico, desenvolvido e aperfeiçoado por nossa sociedade, utilizada de determinadas maneiras em momentos históricos específicos, porém, com uma linguagem própria, que deveria ter sido assimilada e conhecida em toda sua aplicabilidade, não foi assimilada e nem tampouco discutida. Houve o predomínio de cópia do real e seu caráter de representação, com códigos próprios de construção da imagem tornaram-se obscuros e desconhecidos, acarretando, com isso, a percepção e introjeção da realidade.

Para a reflexão nesse trabalho, é importante ressaltar que, como cópia do real, a fotografia foi incorporada por diversas instituições que a tomaram como registro para controle, estudos, catalogação, divulgação das atividades consideradas relevantes e importantes para a sociedade. Como observa Sontag,

A industrialização da fotografia permitiu sua rápida absorção pelos meios racionais – ou seja burocráticos – de gerir a sociedade. As fotos, não mais imagens de brinquedo, tornaram-se pedras de toque e confirmações da redutora abordagem da realidade que é tida por realista. As fotos foram arroladas a serviço de importantes instituições de controle, em especial a família e a polícia, como objetos simbólicos e como fontes de informação. Assim, na catalogação burocrática do mundo, muitos documentos importantes são válidos a menos que tenham, colada a eles, uma foto comprobatória do rosto do cidadão. (SONTAG, 2004 p. 32)

As inserções da fotografia nesses diversos segmentos sociais tornaram-na um recurso legal e com caráter probatório, reforçando, assim, o seu papel informativo e documental, relegando mais uma vez as questões artísticas, autorais e de construção.

Dessa forma, temos a fotografia imersa e utilizada em diversos percursos, sociais, econômicos, políticos, culturais, científicos, médicos que assumem por diversos interesses o registro fotográfico como uma cópia da realidade, porém muito mais que a imagem, temos que considerar o circuito que a produz, circula e guarda, já que são eles que determinam seus significados e seu caráter probatório.

Vale lembrar que a fotografia também serviu para construir imagens que eram trabalhadas e manipuladas de acordo com os interesses dominantes de determinado momento e, desta forma, responsáveis pela concretização, divulgação e perpetuação de determinadas ideologias. Para Machado,

Se a imagem que nos dá a câmera é sempre essa ficção petrificada na pose, não é de se estranhar que neste século e meio de história da fotografia os observadores mais atentos tenham relutado em aceitar os sinais registrados pela câmera como documento absoluto da verdade. Longe de encarnar o verismo essencial que lhe querem creditar os 'realistas', a câmera tem um poder transfigurador do mundo visível que chega a ser devastador nas suas conseqüências. Diante de uma câmera, não há realidade que permaneça intacta: tudo se altera, tudo se arranja, tudo concorre para a ordem ideal do momento. (MACHADO, 2015, p. 64)

Nesse mesmo sentido, Valle Gastaminza expõe a questão:

La fotografía no es una copia fiel de la realidad, no es una reproducción de algo que existe o há existido. La fotografía es una representación icônica mucho más codificada de lo que habitualmente se admite. Y aunque frases que pasan a ser estereótipos que la definen como la "cristalización del instante visual", el "certificado de presencia" o la "reproducción no mediatizada", lo cierto es que la fotografía se separa mucho de la realidad o, incluso, de la percepción humana de la realidad. (VALLE GASTAMINZA, 1999, p. 13)

Considerando que a fotografia é um meio utilizado na representação e transmissão de uma realidade, não podemos ignorar o leitor, pois se somos capazes de ver e reconhecer o assunto tratado em uma imagem é porque partilhamos de um grande repertório histórico-cultural comum, determinante para a perpetuação e manutenção dos valores sociais. Nas palavras de Kossoy,

As diferentes ideologias, onde quer que atuem, sempre tiveram na imagem fotográfica um poderoso instrumento para a veiculação das idéias e da conseqüente formação e manipulação da opinião pública, particularmente, a partir do momento em que os avanços tecnológicos da indústria gráfica possibilitaram a multiplicação massiva de imagens através dos meios de informação e divulgação. E tal manipulação tem sido possível justamente em função da mencionada credibilidade que as imagens têm junto à massa, para quem, seus conteúdos são aceitos e assimilados como a expressão da verdade. (KOSSOY, 1999, p.20)

Todavia, a fotografia consegue se tornar, simultaneamente, um dispositivo social, no sentido das possibilidades de reprodução e que a técnica oferece e, também, pelo fato de determinar um olhar específico, ainda que se remonte aos princípios da geometria euclidiana do Renascimento.

Esta teoria da transposição literal do real para um suporte fotográfico, seja ele de qualquer espécie, ainda encontra, hoje, defensores, pois há certa dúvida, já que o objeto a ser capturado e eternizado pela imagem, necessariamente parte da realidade. O que temos que apreender é que esta realidade é circunscrita ao exato momento da tomada daquele objeto, ao olhar do fotógrafo e submetida às transformações de um processo óptico e químico

Logo, é pelo viés de uma série de transformações técnicas materiais e formais que um fenômeno real se torna um fenômeno fotográfico: plano, leve, fácil de observar, de compor, de transportar de permutar, de **arquivar**, etc. Cada etapa se caracteriza por uma mudança de matéria: uma transubstanciação. As coisas do mundo são transformadas em sais, depois em grãos de prata, esses eventualmente substituídos pela tinta de impressão, ou por símbolos digitais. As passagens se exercem do volume para o plano, do filme para o papel fotográfico, da placa metálica da rotativa para o papel da impressora e, atualmente, do papel para a tela do computador. O que se perde em peso e em matéria readquire-se em mobilidade e velocidade de circulação. As imagens podem ser associadas ao texto, ficar **classificadas em arquivo**, ou ramificadas em redes (imprensa, edição, agências, bibliotecas, internet, etc.). (ROUILLÉ, 2009 p 94; grifo meu)

Destaca-se que, mesmo compreendendo todos esses mecanismos e artifícios na tomada da fotografia, não podemos nos esquecer do circuito de legitimação desse documento, pois são as estruturas sociais e políticas que o incorporam e ratificam sua produção, aplicabilidade e guarda. Como aponta Canclini,

Las ciencias sociales han hecho visible que lo que sucede con las imágenes trasciende las intenciones de los creadores y tiene que ver con instituciones como los museos y las revistas, con redes de interacción social complejas como los mercados, ferias y bienales, y últimamente con circuitos de poder económico nacional y transnacional. (GARCIA CANCLINI, 2007, p. 35)

Posto que a fotografia, enquanto documento, teve sua validação a partir de sua inserção em circuitos definidos e estabelecidos pelos contextos sócio-políticos, passa-se a situá-la em três instituições clássicas de estabilidade e permanência na manutenção de documentos.

4. UNIDADES INFORMACIONAIS

Compreendendo que a fotografia é legitimada por instituições que estabeleceram e continuam estabelecendo e determinando valores sociais, econômicos, políticos e documentais a elas, passa-se a analisar especificamente as unidades informacionais aqui entendidas como Biblioteca, Museu e Arquivo. Priorizaram-se essas instituições por serem reconhecidamente instituições de organização e guarda de documentos diversificados e variados ao longo do tempo. Como sinaliza Ortega,

Durante a Idade Antiga e a Idade Média, museus, arquivos e bibliotecas constituíam praticamente a mesma entidade, pois organizavam e armazenavam todos os tipos de documentos. Esta entidade manteve-se inalterada até a Idade Moderna quando a produção dos livros tipográficos, entre outros motivos, levou a que as bibliotecas passassem a existir separadamente e a adquirir maior relevância enquanto elemento social. (ORTEGA, 2004, p. 3)

Entender as principais instituições de guarda torna-se fundamental para a compreensão de como se deu a incorporação da fotografia e quanto ela é primordial para a inferência dessa assimilação e consequente divulgação dessa documentação.

Atualmente, essas áreas são discutidas dentro da Ciência da Informação, ciência descrita e divulgada a partir do fim da Segunda Guerra Mundial, com a explosão informacional e o rápido avanço tecnológico. Havia uma grande preocupação na organização das grandes massas documentais e das informações técnicas e científicas daquele momento (SILVA, 2002). Caracteriza-se como uma ciência social e interdisciplinar que tem interesse, sobretudo, na informação. Considerando que o conceito de informação é amplo, tomamos as palavras de Robredo que aborda o interesse dessa ciência: “[...] sentido mais amplo possível, incluindo o registro e a transmissão do conhecimento, o armazenamento, processamento, análise, organização e recuperação da informação registrada, e os processos e técnicas relacionados” (ROBREDO, 2003, p.9). Ainda, segundo o autor, a informação é suscetível de ser registrada, duplicada e reproduzida, transmitida, conservada, medida, adicionada,

organizada, processada e reorganizada segundo critérios estabelecidos para, enfim, ser recuperada (ROBREDO, 2003, p.9).

A despeito do desenvolvimento, manifestações e discussões da Ciência da Informação, pois fugiria completamente ao tema proposto, destaca-se e corrobora-se o quanto as próprias instituições trabalhadas são fornecedoras e formadoras de informação, aspecto essencial na análise dessa Ciência. Entretanto, Johanna Smit (2000, p. 29), considera que a “dupla documento/informação coloca inúmeros problemas, estando distante de um dimensionamento satisfatório da questão”.

Essa compreensão ainda não foi assimilada totalmente pela área, pois o documento, em toda sua materialidade, é fundamental tanto para o arquivo quanto para o museu, enquanto sua informação é privilegiada na biblioteca. Porém, cada vez mais, na sociedade globalizada e tecnológica, a informação torna-se prioridade e, sendo assim, essas duas instituições cuja existência depende do documento, necessitam adaptar-se e atentarem mais para a disponibilização das informações.

A interdisciplinaridade proposta pela Ciência da Informação permite que se perceba como existem diálogos e deslocamentos entre os princípios e práticas teóricas da Arquivologia/Biblioteconomia e Museologia, possibilitando compreender o tratamento da fotografia em cada uma delas, relevando as especificidades de cada uma. Le Coadic (1996, p. 22) destaca que “A interdisciplinaridade traduz-se por uma colaboração entre diversas disciplinas, que leva a interações, isto é, uma certa reciprocidade, de forma que haja, em suma, enriquecimento mútuo.”

Araújo destaca que as unidades informacionais, tais como as conhecemos atualmente:

[...] se deu com a revolução francesa e as demais revoluções burguesas na Europa, que marcam a transição do antigo regime para a modernidade. Operou-se uma profunda transformação em todas as dimensões da vida humana (na política, na economia, no direito) e, dessa forma também os arquivos, as bibliotecas e os museus foram drasticamente transformados [...] São formadas as grandes coleções, operam-se amplos processos de aquisição e acumulação de acervos, o que reforçou a natureza custodial destas instituições. (ARAÚJO, 2014, p. 12)

Percebe-se que essas instituições são decorrentes e resultantes de transformações históricas e sociais que determinam suas atividades e funções na interação com o público, direto ou indireto.

Murguia também reforça o caráter de transformação dessas instituições ao destacar que

[...] os arquivos, bibliotecas e museus, da forma como chegam hoje, obedecem a rupturas históricas. Rupturas não unicamente no sentido de mudanças sociais e econômicas, mas mudanças numa nova maneira de pensar. Considero que por maneira de pensar deva ser entendida a vontade de verdade que prevalece ou age em determinadas épocas, configurando diferentes mecanismos de validação. (MURGUIA, 2010, p. 15)

Portanto, temos três instituições determinantes para a compreensão da sociedade ocidental, assim como a legitimação/formação de nossa história. O patrimônio¹³ depositado e arquivado nessas organizações determina e define em última instância os arcabouços constitutivos da formação político-social. Suas transformações deram-se no bojo das mudanças históricas, assumindo novas concepções e ação junto ao público. Assim, a autora Marques coloca a situação:

O século XIX foi o século da institucionalização pública dos museus, bibliotecas e arquivos, determinada pela emergência de um dos atributos do Estado-nação: a função administrativa e gestão cultural. Assistiu-se então à implementação de grandes museus um pouco por todo o mundo, que abarcavam uma pluralidade de temáticas que iam desde a história natural à arte e cultura, assim como o incremento de grandes bibliotecas públicas especializadas e arquivos históricos e administrativos. (MARQUES, 2010, p. 19)

Mesmo não tendo como preocupação central o desenvolvimento histórico e tampouco as diversidades dessas instituições, é preciso situar minimamente as atuações dessas instituições no século XIX, quando começam a incorporar e/ou tratar a fotografia e as políticas estabelecidas para essa inserção.

As fronteiras entre essas instituições, os documentos que são trabalhados e a informação disponibilizada não se caracterizam como estanques, mas são definidas pelas funções e pelas políticas institucionais. Não podemos mais aceitar que livros sejam exclusivos de biblioteca, objetos de museu e textuais de

¹³ Patrimônio aqui entendido segundo definição da Unesco que destaca que o patrimônio cultural é de fundamental importância para a memória, a identidade e a criatividade dos povos e a riqueza das culturas.

arquivo. Sabemos, hoje, o quanto os suportes variaram e os conteúdos informacionais e documentais se alteraram e expandiram, principalmente com o advento do digital.

É importante ter claro que o documento fotográfico, algumas vezes, pode estar no Museu e, em outras ocasiões, na Biblioteca. Este fato não ocorre apenas por seu caráter de reprodutibilidade técnica, mas por sua incorporação ao acervo da instituição, definindo seu tratamento e recuperação.

Considerando o acima exposto, podemos dizer que, atualmente, diversos documentos que eram anteriormente trabalhados apenas em uma das instituições, podem ter sua função identificada e compreendida em outro contexto original.

Johanna Smit designou essas três instituições como as 3 Marias e indica como estão intimamente ligadas por seu passado conjunto, como apontado anteriormente. Por outro lado, devem ser reguladas por políticas e de acordo com o momento histórico:

De forma resumida, pode-se portanto estabelecer que a informação intencionalmente estocada nas 3 Marias é registrada e intencionalmente considerada útil. O fruto deste processo é a institucionalização da informação uma vez que decorrente de decisões institucionais (ou, por extensão, sociais). Independentemente de suportes ou códigos, a informação é institucionalizada pelas 3 Marias: este é certamente um produto da área, que confere "status" a certas informações e o nega a outras. A informação, ao ser institucionalizada em nome de uma utilidade que lhe foi atribuída, é organizada em nome de objetivos institucionais. A institucionalização da informação operada pelas 3 Marias, encontra sua justificativa cultural, social e econômica à medida que esta informação é disponibilizada para a sociedade, ou comunidade, que financia a manutenção do estoque. (SMIT, 2000, p. 34)

Portanto, essas instituições que, de alguma forma, produzem e/ou arquivam imagens fotográficas e as processam e identificam adequadamente, preservam seus documentos e uma valiosa fonte, passível de ser analisada e estudada pelas diferentes ciências. Acerca da fotografia enquanto documento, Fieldman-Bianco expõe que:

O fato de a fotografia ser um objeto perecível, sujeito a adulteração por fungos ou retoques, uso indevido ou envelhecimento, não reduz o seu valor documental; antes, amplia a necessidade de verificar as maneiras de selecionar, curar, recuperar e decodificar as informações que séries

compostas de imagens podem fornecer ou sugerir. (MOREIRA LEITE, M. & FIELDMAN-BIANCO, 1998, p. 39)

Desde o seu surgimento, a fotografia, por ter essa relevância e diversidade em seu uso, teve uma produção, acumulação e preservação por diferentes instituições públicas, privadas e, grande parte, por pessoas físicas, fotógrafos profissionais ou amadores.

O próprio anúncio da descoberta da fotografia pelo governo francês municiando-a de um caráter oficial determinou, assim, sua institucionalização pelos organismos legais desse novo Estado que se formava.

A cientificidade e a neutralidade da fotografia, além da suposta cópia da realidade, a tornaram um instrumento adequado para a tarefa de controle, prova e registro. Para Tagg,

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

As possibilidades de ampliação, redução, cortes e cópia das fotografias favoreceram que diferentes instituições as adotassem com diferentes usos e objetivos. Como ressalta Sontag:

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

Os museus foram uma das primeiras instituições beneficiadas com as características de cópia da fotografia, pois permitiu a identificação visual das obras de arte e de todos os tipos de acervos, arrolando-os em um grande catálogo de controle e registro.

Durante séculos, a instituição Museu foi construída com um espírito de posse e de ostentação, de amostra e sustentação do poder onde a primazia

dava-se pelo colecionismo¹⁴ de objetos únicos, raros, artísticos e, portanto, irreproduzíveis. Desse papel elitista, de baixa visibilidade e acesso, o Museu transforma-se em uma peça-chave para divulgação da cultura e saber das novas nações e governos cujo objetivo era atingir o grande público e criar uma identidade Nacional, mesmo que vários objetos não pertencessem à cultura do local. As prioridades deixaram de ser apenas a guarda e a conservação e passou-se a buscar uma maior democratização, divulgação e pesquisa dos objetos.

Os acervos de museus transformam-se em um rico e relevante material para estudos e passaram a ter uma função pedagógica para a ciência e no entendimento das transformações das sociedades.

Aponta-se, atualmente, o papel que deve ser desempenhado pelos museus:

Um serviço museológico eficaz requer a confiança do público a quem presta serviço. Toda a responsabilidade relacionada com a preservação e interpretação de qualquer aspecto do património cultural tangível e intangível mundial, quer a nível local ou nacional, necessita de promover esta confiança. Para isso é necessário criar uma consciencialização pública sobre o papel e propósito do museu e o modo pelo qual este é gerido. (ICOM, 2004, p. 6)

Diante da grande variação e diversidade de áreas do saber, da arte, da ciência, da cultura, da indústria, etc., os tipos de museus são numerosos e seria impossível discutir nesse trabalho o uso da fotografia em cada segmento.

Em um primeiro momento, a fotografia foi muito utilizada pelo Museu para auxiliar o serviço de conservação e restauro das obras, pois se ampliava aspectos e locais das obras onde era preciso intervenção. Posteriormente, foram introduzidas as técnicas de raios-X¹⁵ que aprimoraram e facilitaram essas ações.

¹⁴ Colecionismo é uma tendência de reunir e selecionar objetos com fins específicos. Para saber mais sobre colecionismo e coleção PEARCE, S. M. *Museums, objects and collections: a cultural study*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1992; MURGUIA, Eduardo Ismael; *O colecionismo bibliográfico*. Uma abordagem do livro para além da informação. *Encontros Bibli* (Online), v. Edição, p. 87-104, 2009; VERGUEIRO, W. *Desenvolvimento de coleções*. São Paulo: Editora Polis: APB, 1989 entre outros.

¹⁵ Raios X: radiação eletromagnética, não luminosa, usualmente emitida por substâncias bombardeadas pelos raios catódicos, a qual impressiona a chapa fotográfica, atravessa quase todos os corpos opacos e tem propriedade terapêutica. (Dicionário Michaelis)

Sougez (2001) aponta que em 1882 foi criado o primeiro laboratório de fotografia científica em um museu. Foi o *Staatlischmuseum* de Berlim. Ainda, segundo a autora, “Na actualidade, a maioria dos grandes museus conta com um laboratório dedicado à conservação e restauro das obras, utilizando para isso técnicas em boa parte fotográficas” (SOUGEZ, 2001, p. 204).

A fotografia foi utilizada e incorporada como complemento aos estudos de diversos museus, como os antropológicos, policiais, de arquitetura, história, pois:

Photographs can also provide context for an object. In scientific museums, field photographs, images of archaeological excavations showing objects in situ, and photographic records of anthropological encounters provide valuable documentation of objects and may be considered part of the accession itself. History museums may use photographs in similar ways, to document an object's or a structure's original condition or site, or to show how it was used. Art collections may be shown within the context of a collector's home and in earlier installations. Works of art may be documented during the process of their creation. (MUSEUM ARCHIVES, 2004, p. 124)

No controle e identificação das peças de museu, a fotografia teve um papel preponderante, pois permitia o registro desses objetos de uma maneira mecânica e muito mais precisa que os desenhistas. Por isso, esse tipo de acervo fotográfico nos museus é rico e variado. Além disso, com o passar do tempo, outros estudos e pesquisas foram incorporados e realizados sobre esse acervo, como, por exemplo, história da fotografia, linguagens de épocas, como se faziam os registros, etc.

Nesse sentido, a fotografia tem um caráter auxiliar nessa instituição, seja na catalogação do acervo, na reprodução das obras, objetos e/ou coleções, nos estudos de arquitetura, das instalações do museu ou da cidade que está localizado. A fotografia ainda não é entendida como uma obra em si, ou seja, como um objeto artístico. Considera-se apenas o seu caráter reprodutivo e de registro científico e mecânico.

Durante esse período a fotografia não era o objeto principal do museu, mas fornecia informações visuais importantes para complementar os estudos da área de atuação da instituição, fosse qual fosse, desde estudos relacionados a ciências naturais ou estudos artísticos. A preocupação não era com as possibilidades criativas da fotografia, mas com seu caráter de reprodução do real. Durante muito tempo, as várias tentativas de trabalhar a fotografia como

arte, era um papel das Galerias de arte¹⁶ e de alguns clubes¹⁷ de fotografia amadora¹⁸. Nas palavras de Dobranszky,

[...] expostas em galerias na cidade de Nova York. A Julien Levy Gallery, de Julien Levy, a An American Place, de Stieglitz, e a Modern Photography, de Clarence White são algumas delas. Mesmo que espaço de arte, as galerias não possuíam o peso da legitimação institucional. E outros museus que expunham fotografias em seus espaços relutavam em considerar o meio uma expressão a altura da pintura ou da arquitetura (DOBRANSZKY, 2008, p. 3)

A fotografia foi utilizada para criar um grande repertório do mundo, onde todas as coisas eram passíveis e possíveis de registro e serviriam para enriquecer os acervos dos museus, promovendo exposições, pesquisas, entretenimento. Era a formação de uma grande enciclopédia visual que iria consolidar os referenciais imagéticos de nossa sociedade.

Os museus, portanto, já haviam exposto fotografias, mas ainda não haviam sido incorporadas e legitimadas por essas instituições como obras de arte. Esse quadro só iria se alterar em 1940, quando foi criado o Departamento de Fotografia do *Museum of Modern Art (MoMA)* de Nova Iorque, Estados Unidos.

A primeira consistiu na institucionalização da chamada fotografia direta pelo Departamento de Fotografia do Museu de Arte Moderna de Nova York, criado em 1940. Sob a curadoria de Beaumont Newhall (1940-1945) o Departamento iria estabelecer os critérios definidores do que seria a fotografia artística. Segundo Cristopher Phillips a transformação cultural que possibilitou a assimilação da fotografia como arte pelo museu foi paradoxal: o museu passou a valorizar a fotografia não enquanto imagem reproduzível e versátil, mas enquanto objeto de coleção, pautado por valores como raridade, autenticidade, expressão pessoal e virtuosismo técnico. (COSTA, 2008)

A partir desse momento, a fotografia, que anteriormente era restrita a exposições em locais específicos e quando expostas em museus a ênfase era em seu caráter documental, passa a ter um espaço próprio dentro dessas instituições, alcançado finalmente seu local dentro das artes. A linguagem, as experimentações, os limites e os recursos são explorados e valorizados. Os

¹⁶ Espaço arquitetônico de exposição e venda de obras de arte

¹⁷ Entidade sem fins lucrativos que visa divulgar e discutir a fotografia

¹⁸ Quando o profissional não tem a fotografia como sua profissão principal

profissionais passam a ter reconhecimento e o mercado se amplia consideravelmente.

A legitimação da fotografia com esse viés favoreceu que os acervos, anteriormente constituídos pelos museus com imagens de caráter documental, fossem trabalhados e compreendidos também por seus valores artísticos.

Percebe-se, portanto, que a fotografia sempre teve uma inserção dentro do Museu, trabalhada diferentemente de acordo com a política e especialidade característica de cada um. O tratamento de identificação e registro não difere dos demais itens do acervo e segue o tombamento e descrição individual de peça a peça, ou seja, a fotografia é descrita unitariamente.

Os objetos podem ser organizados e arranjados por vários critérios, desde sua tipologia até sua procedência. Segundo Cândido,

Esse critério [procedência] de organização permite recuperar a história de formação de um acervo, elucidando contextos, formas e políticas de aquisição que balizaram as incorporações dos objetos, além de favorecer as análises de possíveis processos que institucionalizaram memórias e identidades sociais dentro desses espaços culturais. (CÂNDIDO, 2006, p.42)

Portanto, a legitimação da fotografia por essa unidade informacional é usual e segue padrões estruturados e consagrados nessa área. A discussão acerca de a fotografia ser arte ou documental está superada e esse tema é tratado, hoje, corriqueiramente por esses espaços, como muito bem coloca Sontag:

A circunstância de todos os tipos de fotografia formarem uma tradição contínua e interdependente exprime a premissa outrora surpreendente, e hoje aparentemente óbvia, que se encontra subjacente ao gosto fotográfico contemporâneo e autoriza a expansão indefinida desse gosto. Essa premissa só se tornou plausível quando a fotografia foi aceita por curadores e historiadores e passou a ser exposta normalmente em museus e galerias de arte. A carreira da fotografia no museu não contempla um estilo em particular; em vez disso, apresenta a fotografia como uma coleção de intenções e de estilos simultâneos que, por mais diferentes que se mostrem, não são absolutamente entendidos como contraditórios. (SONTAG, 2006, p. 148)

Após apresentar essa pequena introdução sobre a inserção da fotografia em museu, seguimos com a outra unidade informacional, a saber, a biblioteca, que também trabalha com esse documento.

Os primeiros registros de uma biblioteca datam do terceiro milênio A.C e ao longo de todos esses séculos foi se transformando em um local essencial para o conhecimento e para o saber. Tomaremos as palavras de Lemos para abordar a compreensão de biblioteca na atualidade:

Basicamente tidas como repositórios de materiais impressos, tem-se uma visão mais adequada de sua função quando se encara a biblioteca sob a perspectiva cultural, como memória coletiva do grupo social e por extensão da própria humanidade, e da perspectiva de serviço público voltado para o fornecimento de informação/conhecimento necessárias ao exercício de atividades profissionais e de meios que ensejem a fruição do saber e o prazer da leitura. Mais recentemente incorporou-se à biblioteca, particularmente, à biblioteca pública, a preocupação em propiciar acesso a informações que contribuam para o pleno desenvolvimento da cidadania. (LEMOS, 2008, p. 101)

Percebe-se que as atividades e tipos de acervos trabalhados pelas bibliotecas foram se alterando e adaptando-se aos momentos históricos, sociais e culturais, refletindo práticas e padrões adotados. Ainda, segundo Lemos:

Nesse processo evolutivo, as bibliotecas, foram se diversificando, seja por causa do tipo de material que reúnem, seja por causa do tipo de usuário a que atendem prioritariamente. Quanto ao tipo de material, existem bibliotecas apenas de periódicos (hemerotecas), de filmes (filmotecas ou cinematecas), de partituras musicais, de textos em braille, de discos (discotecas), de vídeos (videotecas), de materiais didáticos, de gibis (gibitecas) etc. A idéia do acervo de coisas úteis e educativas amplia-se aos brinquedos e jogos dando origem às brinquedotecas ou ludotecas. Quanto aos usuários, há bibliotecas públicas (para estudantes e professores), bibliotecas especializadas (para estudiosos e pesquisadores) e bibliotecas especiais (para grupos especiais de usuários). Em geral, porém, a tipologia da biblioteca refere-se a bibliotecas nacionais, públicas, escolares, universitárias, especializadas e especiais. (LEMOS, 2008, p.107)

Além de todas essas variedades próprias das bibliotecas, temos uma multiplicidade de imagens impressas, que estão depositadas em bibliotecas, como postais, álbuns, livros, periódicos, etc., porém não são essas imagens que estou discutindo. O interesse é pela materialidade do documento fotográfico, ou seja, o negativo e a ampliação em papel, e não o impresso.

O papel de agrupar e colecionar obras que são selecionadas de acordo com a tipologia e políticas estabelecidas acarretam a existência de uma diversidade e variedade de materiais trabalhados pelas bibliotecas. Otlet destaca esta variedade:

La biblioteca contiene las siguientes categorías de obras, a menudo constituídas en divisiones especiales: 1ª libros; 2ª folletos; 3ª obras de consulta; 4ª publicaciones oficiales; 5ª boletines oficiales (contienen las leyes, tratados y actas legislativas más recientes); 6ª documentos oficiales de los gobiernos, parlamentos y grandes administraciones (reglamento, anuarios oficiales, actas de debates parlamentarios, textos de proyectos ley y de presupuestos, informes presentados a los cuerpos legislativos de los diferentes ministerios, estadísticas, etc.); 7ª manuscritos (gabinete de manuscritos, gabinete de mapas y planos); 8ª mapas de geografía y atlas (planos de edificio, máquinas y aparatos); 9ª grabados (gabinete de estampas); 10ª publicaciones periódicas (periodicoteca); 11ª periódicos diarios (hemeroteca); **12ª fotografía (fototeca)**; 13ª música. (OTLET, 2007, p. 343; grifo meu)

Esse trecho do livro de Paul Otlet publicado originalmente em 1934, já indicava a fotografia como uma das categorias de obras existentes nas bibliotecas. A inserção dessa obra aconteceu praticamente ao mesmo tempo de seu anúncio, pois, como falado anteriormente, a fotografia se tornou uma das melhores formas de representar o mundo, seus aspectos, personalidades, curiosidades e atividades científicas, transformando-se, assim, em um objeto propício às pesquisas, consultas e lazer dos usuários da Biblioteca. Afinal, a existência da Biblioteca está sedimentada no interesse e objetivo de seus usuários, que são os mais diversos.

Na França, o recolhimento de fotografias por Biblioteca além de ser um modelo também era algo usual. Podemos comprovar tal fato na França quando

Al tiempo que el Gobierno francés establecía el Depósito Legal para la fotografía en 1851, con sede en la Biblioteca Nacional, puso en marcha el proyecto Mission héliographique con el objetivo de fotografiar el patrimonio histórico y artístico del país. La Comisión de Monumentos Históricos encargo a cinco fotógrafos los reportajes: Edouard Baldus, Henri Le Secq, Gustave Le gary, Mestral e Hipolite Bayard. Se recopilaban 300 negativos en papel que se conservan en los Archivos Photographiques de París y se muestran el patrimonio luego danado o destruido en la guerra franco-prusiana y en las dos mundiales. La mision fue base de la creación de la Caisse Nationale des Monuments Historique et des Sites, cuya función es conservar y difundir los reportajes fotográficos de la Dirección del Patrimonio. (SALVADOR BENÍTEZ, SANCHEZ-VIGIL, 2013 p. 29-30)

Essas ações foram extremamente importantes e relevantes na concretização do papel da fotografia nessas unidades, mas provocaram entendimento incorreto e dúvidas do correto processamento técnico informacional.

Uma das formas mais comuns de entrada de fotografias na Biblioteca deu-se com a doação de várias coleções particulares, pois foi uma prática entre os aficionados da técnica e de fotógrafos amadores e profissionais.

Nosso país possui uma importante coleção fotográfica: D. Thereza Christina Maria, organizada pelo Imperador D. Pedro II, aficionado e um dos primeiros fotógrafos amadores do Brasil (VASQUEZ, 1985) e, quando estava exilado, “resolve doar livros, documentos, coleções, objetos de sua propriedade particular, bens inalienáveis, ao povo brasileiro” (BIBLIOTECA NACIONAL, 1987, p.9). Encontrava-se nessa grande doação um grande lote de álbuns de fotografias, ampliações avulsas, cartões-postais, etc. Descrevem, assim, a doação:

Já colocado na instituição bibliográfica, foi tal acervo distribuído conforme a espécie de material; entregues às seções para guarda e tratamento técnico os diversos volumes dos diversos conjuntos, dos quais, a 1.ª Seção de Impressos e Cartas Geográficas (como o nome determina) guardou a maior parte; a 2.ª Seção de Manuscritos, os mapas manuscritos e documentos. Coube à 3.ª Seção de Estampas (hoje denominada Iconografia) guardar a parte das ilustrações avulsas e álbuns de imagens. Dos magníficos exemplares que lá foram depositados, ressaltam-se as estampas originais, desenhos, fotografias e litografias. (BIBLIOTECA NACIONAL, 1987, p. 10)

Referente aos materiais da 3ª seção, “[...] hoje Iconografia, foi recebendo dos responsáveis pelo acervo a atenção necessária: catalogação, classificação e arranjo e arrumados todos os conjuntos — obras, fotografias, atlas, mapas, estampas, ex-libris [...]”.(BIBLIOTECA NACIONAL, 1987, p. 11).

Como procedimento de todas as bibliotecas, toda essa organização acontece por meio da separação que é feita pelos suportes e da catalogação que é individual.

Apresentamos, abaixo, outro exemplo de coleção fotográfica da Biblioteca Nacional da Espanha:

Es una colección de formación accidental o espontánea que no responde a un labor recopiladora sistemática o programada. A lo largo de la existencia de la biblioteca, las fotografías se han ido acumulando procedentes de distintas vías, unas burocraticolegales, como son las que proceden del Registro de la Propiedad Intelectual, otras fueron compradas por su interés iconográfico o documental, lo cual no excluye su interés fotográfico, aunque no fue esta la razón primera de su adquisición. Y muchas de ellas fueron segregadas del material de interés que era donado a la biblioteca o comprado por esta, siendo este

uno de los principales motores en la formación de este bloque de material.(ORTEGA, 1991 apud SÁNCHEZ-VIGIL, 2006, p. 250)

Como apresentado por Ortega, a entrada de materiais para a custódia em Biblioteca é variada e, muitas vezes, ocorre por doações acarretando o recebimento de fotografias e outros objetos distintos de impressos. Muitas vezes também, a não existência de um Arquivo acarretava o envio de materiais iconográficos para serem preservados na Biblioteca. Schellenberg já alertava essa transferência de documentos oficiais para as bibliotecas, quanto eram originalmente de Arquivo:

Embora as bibliotecas hajam, muitas vezes, recolhido arquivos públicos, esta prática deve ser lamentada. É lógico que as bibliotecas prestaram serviços de grande utilidade à cultura, pela preservação de arquivos, quando não existiam instituições próprias para cuidar desse material. Mas, uma vez que o govêrno crie uma biblioteca e um arquivo, essas organizações não devem competir entre si na aquisição dos documentos públicos. A biblioteca, neste caso, não deve, de maneira alguma, recolher documentos oficiais. Nem deve guardar peças que hajam sido alienadas, indevidamente, de uma administração, pois tais peças são parte constituintes de um corpo de documentos correlatos. (SCHELLENBERG, 1974, p. 24)

Durante muitos anos, a fotografia não era compreendida como documento de arquivo e não recebia o processamento e guarda adequados, ficando abandonada nas seções que a geravam, quando não era levada para outros locais pelos funcionários. Os negativos, quando existiam, na maioria das vezes eram destruídos pelo tempo, pela má conservação e guarda.

John Tagg aborda como as fotografias que relatavam a grande depressão norte americana de 1929, advinda da quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque e as consequências para os agricultores e pequenos fazendeiros realizadas na década de 1930 nos Estados Unidos, pela *Farm Security Administration*, órgão vinculado ao Governo Federal Americano, acabaram sendo depositadas na Biblioteca do Congresso (*Library of Congress*)¹⁹. Mostra que não foi um caso isolado e era prática comum o envio de fotografias de departamentos governamentais para a Biblioteca (TAGG, 2005 p. 217).

¹⁹ Mais informações <http://www.loc.gov/>

O autor discutiu as questões do realismo fotográfico e as manipulações e usos que o governo fez com esses documentos. Porém, o que ressaltamos neste trabalho é o fato de que os documentos não ficavam no Arquivo do departamento responsável, mas eram encaminhados para a Biblioteca do Congresso.

Outras Bibliotecas que também recebiam diversos materiais de pesquisas e estudos são as denominadas científicas, no que Briet já nos alertava, em 1950, sobre a diversidade de materiais desse segmento:

The scientific quest extends itself to documentary items of all types, iconographic, metallic, monumental, megalithic, photographic, radio-televised. The selection of documents annexes to itself the newest techniques. (BRIET, 1951, p. 12)

Fica claro, então, que a fotografia por ser um documento relativamente novo era coletada e/ou doada e inserida nos diversos tipos de biblioteca existentes cujo objetivo era colecionar e disponibilizar seu acervo.

A relevância da fotografia e a necessidade de preservá-la e divulgá-la para a sociedade são fatos determinantes para que a Biblioteca e o Museu, durante muito tempo, recebessem esse documento, independentemente de sua produção original. Infelizmente, essa prática ocasionou a perda de muitas referências e motivos pelos quais a imagem era produzida. Nas palavras de Tagg:

Estaba abierta también a una amplia variedad de aplicaciones científicas y técnicas y proporcionaba una instrumentación preparada para una serie de instituciones reformadas o emergentes, de tipo médico, legal y municipal en las cuales la fotografías funcionaban como medio de archivo y como fuente de prueba. Comprender el papel de la fotografía en las prácticas documentales de estas instituciones equivale a repasar la historia de un conjunto de creencias y afirmaciones, nada evidentes por sí mismas, sobre la naturaleza y la posición de la fotografía, y del significado en general, que se articulaban en una diversidad más amplia de técnicas y procedimientos con el fin de extraer y evaluar la “verdad” en el discurso. Tales técnicas evolucionaron a su vez y pasaron a formar parte de prácticas institucionales esenciales para la estrategia gubernamental de los Estados capitalistas, cuya consolidación exigía el establecimiento de un nuevo “régimen de verdade” y un nuevo “régimen de sentido”.(TAGG, 2005, p.81-2)

Como destacado pelo autor John Tagg, o uso da fotografia pelas instituições deu-se principalmente pelo caráter realista da fotografia, apresentando sucintamente sua inserção no Museu e na Biblioteca, com o intuito

de enfatizar diferenças e intencionalidades. Nos próximos capítulos analisaremos a assimilação do documento fotográfico no Arquivo.

5. ARQUIVO E O DOCUMENTO FOTOGRÁFICO

Como apresentado nos capítulos anteriores, a inserção da fotografia nas unidades informacionais, Museu e Biblioteca foi rápida e muito em função do caráter fidedigno de sua imagem. Mas nos arquivos, a fotografia teve um papel muito mais incisivo e usual. Segundo John Tagg:

Ciertamente, lo documental aprovechaba métodos y prácticas realistas de documentación utilizadas a lo largo de la historia en el crecimiento y en las luchas de las sociedades urbanas, industrializadas. Tales historias implicaban un elemento documental, también, en el desarrollo y uso que he descrito de nuevos discursos sobre la sociedad, en los nuevos modos de analizarla, representarla e intentar transformarla. El proceso, como ya he argumentado, estaba íntimamente ligado a la aparición de instituciones, prácticas y profesiones directamente dependientes del cuerpo social de un modo nuevo, mediante técnicas novedosas de vigilancia, **archivo**, disciplina, formación y reforma. (TAGG, 2005, p. 17, grifo meu)

Como argumentado pelo autor John Tagg, percebe-se que o uso da fotografia validava e legitimava essa busca de cientificidade e objetividade da sociedade desse momento histórico. É nesse período que a instituição Arquivo²⁰ transforma-se radicalmente de depósito de documentos oficiais e legais dos governantes, e passa a ser um local voltado para garantir o direito do cidadão e o acesso à população em geral.

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

A vinculação entre Arquivo e fotografia foi imediata, pois respondia a essa sociedade de uma forma científica, objetiva sendo de acesso a todos e não

²⁰ O surgimento do Arquivo acompanha o desenvolvimento da escrita e os primeiros registros de arquivos apareceram no Oriente. Seu desenvolvimento foi tema de diversos autores, entre eles Rousseau & Couture; Duchein; Schellenberg, entre outros.

apenas a uma classe privilegiada. Schwartz destaca que não apenas os avanços tecnológicos e o colecionar o mundo eram realizados com o caráter de cópia da realidade pela fotografia para depósitos no Arquivo, mas também “It was a way of communicating empirical facts – “brutal facts” – in visual, purportedly unmediated form across space and time. Photographic witnessing became a substitute for eye witnessing” (SCHWARTZ, 2000, p. 11).

É nesse momento que o conceito de Arquivo vai se ajustando às necessidades, especificidades e transformações que nossas instituições passaram. Talvez, o primeiro marco de definição do que é Arquivo, posterior à Revolução Francesa, tenha sido a obra *Handleiding Voor het Ordenen en Beschrijven Van Archieven*, um manual publicado pela Associação Holandesa de Arquivistas no ano de 1898, escrito por S. Muller, J. A. Feith e R. Fruin. No texto, define-se arquivo como:

[...] conjunto de documentos escritos, desenhos e material impresso, recebidos ou produzidos oficialmente por um órgão administrativo ou por um de seus funcionários, na medida em que tais documentos se destinavam a permanecer sob custódia desse órgão ou funcionário (apud SCHELLENBERG, 2006, p.14)

Os suportes deixam de ser só os textuais, definindo e incorporando novos formatos e suportes de documentos de arquivo.

Posteriormente, temos uma maior abrangência na definição de Arquivo, feita pelo arquivista inglês Hilary Jenkinson (1937), no seu *Manual of Archive administration* quando afirma que arquivo são documentos:

[...] produzidos ou utilizados no curso de um ato administrativo ou executivo (público ou privado) de que são parte constituinte e, subsequentemente, preservados sob custódia da pessoa ou pessoas responsáveis por aquele ato e por seus legítimos sucessores para sua própria informação (apud SCHELLENBERG, 2006, p.14-15).

Esses autores, apesar da ampliação no conceito de Arquivo e maior abrangência dos formatos e suportes, ainda não haviam incluído a fotografia entre os documentos de arquivo.

Segundo a autora Lacerda, um dos primeiros teóricos a tratar da fotografia na definição dos documentos próprios do Arquivo foi Schellenberg, historiador norte-americano que se dedicou às questões arquivísticas administrativas:

[...] podemos observar seus esforços por compreender o papel dos documentos não só fotográficos, mas cartográficos e audiovisuais no domínio dos arquivos, bem como de propor sua inserção neste universo por meio do tratamento técnico desses materiais. Podemos afirmar que suas idéias, na época bastante influentes no pensamento e na prática arquivísticas, ainda hoje influenciam fortemente a abordagem comumente empregada pelas instituições de arquivo àqueles tipos de fontes. (LACERDA, 2008, p. 51)

Segundo a definição de Arquivo para Schellenberg,

Todos os livros, papéis, mapas, **fotografias** ou outras espécies documentárias, independentemente de sua apresentação física ou características, expedidos ou recebidos por qualquer entidade pública ou privada no exercício de seus encargos legais ou em função de suas atividades e preservados ou depositados para preservação por aquela entidade ou por seus legítimos sucessores como provas de suas funções, sua política, decisões, métodos, operações ou outras atividades, ou em virtude do valor informativo dos dados neles contidos. (SCHELLENBERG, 1974, p.18; grifo meu)

Schellenberg (1974, p.109) além de compreender os novos documentos arquivísticos, os define em relação à forma unitária ou tipo documentário como: escritos (requerimentos, contratos, requisições, etc), audiovisuais (filmes, fotografias e discos) e cartográficos (mapas e documentos correlatos).

Apesar de a fotografia passar a constar entre os documentos de arquivo, na prática essa inserção foi lenta e diversos profissionais da área não souberam trabalhá-la segundo as rotinas administrativas e os procedimentos técnicos.

Vemos na definição de Heredia Herrera, arquivista espanhola, uma preocupação em ampliar a atuação da área para vários formatos e suportes documentais ao afirmar que:

Archivo es uno 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 aquel 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)

E mais recentemente, os autores canadenses Rousseau e Couture definem como,

[...] conjunto de informações, qualquer que seja a sua data, natureza ou suporte, organizadamente (e automaticamente) reunidas por uma pessoa física ou jurídica, pública ou privada, para as próprias necessidades de sua existência e o exercício das suas funções, conservadas inicialmente pelo valor primário, ou seja, administrativo,

legal, financeiro ou probatório, conservadas depois pelo valor secundário, isto é, de testemunho ou, mais simplesmente, de informação geral. (ROSSEAU, 1991, apud ROUSSEAU; COUTURE, 1998, p.284).

Tomando essas definições, percebe-se que o Arquivo é acumulação/produção de documentos, mas não qualquer documento, somente aqueles que possuem estatutos próprios e tenham sido gerados ou recebidos por instituição pública ou privada no exercício de suas funções que serve de prova ou informação, ou por pessoa física no decorrer de sua existência.

Bellotto corrobora essas definições e aponta para a existência de grande variedade de documentos de arquivo, mas destaca que são documentos produzidos em um contexto específico.

Os documentos de arquivo são os produzidos por uma entidade pública ou privada ou por uma família ou pessoa no transcurso das funções que justificam sua existência como tal, guardando esses documentos relações orgânicas entre si. Surgem, pois, por motivos funcionais, administrativos e legais. Tratam sobretudo de provar, de testemunhar alguma coisa. Sua apresentação pode ser manuscrita, impressa ou audiovisual; são em geral exemplares únicos e sua gama é variadíssima, assim como a forma e o suporte (BELLOTTO, 2006, p.37).

Portanto, se tomarmos a primeira definição colocada no Manual dos Holandeses em 1898, data mais próxima do anúncio da descoberta da fotografia, constata-se que não houve a incorporação desse novo formato e nem sua inserção nos trâmites arquivísticos.

Ao mesmo tempo, a fotografia era cada vez mais utilizada por instituições que a guardavam e a mantinham em arquivos altamente especializados. Mas seu tratamento era diferenciado e ela era apartada dos demais documentos, contradizendo toda a lógica de sua existência orgânica. Para John Tagg

La fotografía como tal carece de identidad. Su posición como tecnología varía con las relaciones de poder que la impregnan. Su naturaliza como práctica depende de las instituciones y de los agentes que la definen y la ponen en funcionamiento. Su función como modo de producción cultural está vinculada a unas condiciones de existencia definidas, y sus productos son significativos y legibles solamente dentro de usos específicos que se le dan. Su historia no tiene unidad. Es un revoloteo por un campo de espacios institucionales. Lo que debemos estudiar es ese campo, no la fotografía como tal. (TAGG, 2005, p. 85)

Essa afirmação do autor John Tagg corrobora a questão do contexto de produção da fotografia e a análise arquivística das relações orgânicas. E se as fotografias forem consideradas documentos de Arquivo, devem ganhar o mesmo tratamento nas questões de produção, gestão, organização e uso, só sendo modificados os critérios conforme sua produção específica, como pontua Lopez (1999, p. 39), “os princípios teóricos da Arquivística não devem ser substituídos, pois garantem a contextualização do documento em relação à sua produção e às suas funções geradoras”.

Mas durante anos esses procedimentos não foram aplicados à fotografia, mesmo sendo produzidos por instituições, portanto, esse documento cumpre uma função institucional, em que sua produção e geração não o caracterizam como um documento isolado.

Esses documentos nos arquivos, durante muitos anos foram tratados como documentação especial, por seu caráter realista e de prova, além de sua fragilidade e tipo de suporte, variado e distinto dos textuais.

Es en los procedimientos de estas donde debemos buscar la fotografía, si queremos entender el *poder* que comenzó a otorgarse a la fotografía en el último cuarto del siglo XIX, Es también en la aparición de nuevas instituciones de conocimiento donde debemos buscar el mecanismo que permitió a la fotografía funcionar, em determinados contextos, como uma especie de *prueba* [...](TAGG, 2005, p. 89)

Esse caráter de prova que impingiram a fotografia e a suposta teoria da transposição literal do real para o suporte fotográfico seja ele de qualquer espécie, ainda encontra, hoje, defensores, pois se acredita que o objeto a ser capturado, eternizado pela imagem, necessariamente, parte da realidade. O que temos que apreender é que esta realidade só pode ser cogitada no momento circunstancial da tomada daquele objeto. A função e objetivos originais para essa ação, e também o olhar do fotógrafo e, posteriormente, as transformações dos processos ótico/químico, além de também o seu processamento documental, tanto imediato como o de guarda, deveriam ficar claros e estabelecidos, acompanhando esse documento nas diferentes utilizações que porventura tiver.

Mas por essa época tinha-se a fotografia como a janela para o mundo, sem a intermediação e/ou mediação humana, portanto neutra e objetiva, com a

impressão de estar observando diretamente o objeto ou fato registrado. Schwartz destaca que:

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

Enfatiza-se, porém o quanto essa representação do real serviu e foi utilizada por instituições na montagem de uma verdade e modo de ver o mundo:

La veracidad de la fotografia se impone com parecida candidez. Pero aqui también, detrás de la beatífica sensación de certeza se camuflan mecanismos culturales e ideológicos que afectan a nuestras suposiciones sobre lo real. El signo inocente encubre um artificio cargado de propósitos y de historia. (FONTCUBERTA, 2002, p.17.)

E foi com esse caráter de representação do real que aconteceu sua introdução nas instituições arquivísticas de diversas formas e com intencionalidades variadas. A autora Nancy Bartlett identifica que existem referências ao uso da fotografia desde 1840, como os arquivos de fugitivos criminais das polícias da Bélgica, Suíça e do estado americano da Califórnia (BARTLETT, 1996). Tagg também destaca que a fotografia, como técnica de representação foi fundamental e essencial para as novas normas das sociedades industriais, “para el desarrollo de uma red de instituciones disciplinarias – policía, prisiones, manicomios, hospitales, departamentos de salud pública. Escuelas e incluso el próprio sistema fabril moderno”(TAGG, 2005, p.12).

Como muito bem sintetiza a autora Lacerda,

Essa época, que testemunha a emergência e o reconhecimento oficial da fotografia instrumental, é a mesma que inaugura a disseminação de seu uso na área científica. Neste domínio, o registro fotográfico é, privilegiadamente investido do sentido de precisão e de prova, o que, de resto, vai marcar também sua utilização em áreas do conhecimento tais como a arqueologia e arquitetura. (LACERDA, 2008, p. 36)

Todas essas instituições e áreas a usaram como prova e muitas mais, como a antropologia, prática judicial, etnografia, arquitetura, familiar, social, imprensa etc. Também a fotografia urbana muito se destacou, como uma forma

de captar as transformações pelas quais as cidades passavam em um ritmo cada vez mais intenso, modernizando-se e adaptando-se às novas regras das sociedades industriais. “Enquanto tema privilegiado da fotografia desde sua invenção, a cidade e sua arquitetura são representadas com a clara intenção de evidenciar as estruturas com objetividade e em todas as dimensões”. (LIMA & CARVALHO, 1997, p. 99)

Essas fotografias de cidades também foram produzidas pelas administrações municipais que tinham a preocupação em registrar mudanças e as grandes obras, montando-se uma história visual urbana do local. Talvez, a primeira grande alteração que temos notícia foi realizada na cidade de Paris, promovida pelo prefeito Georges-Eugène Haussmann, cujo fotógrafo oficial foi Charles Marville, em 1862. (ROUILLÉ, 2009, p. 45). São fotografias institucionais que posteriormente deveriam ter sido recolhidas aos arquivos oficiais, refletindo suas funções e objetivos arquivísticos.

As administrações públicas em geral incorporaram essa técnica em suas rotinas, mas por terem esse caráter de prova e registro eram acumuladas diferentemente do restante dos documentos.

A assimilação da fotografia com o discurso de objetividade e cientificidade teve sua consolidação quando os tribunais começaram a aceitá-la como evidência e prova:

It was not until the late 1850s in the United States, the early 1860s in Great Britain, and the early twentieth century in Canada that photographic evidence was mentioned in cases that were challenged, and that reports discussing rulings on photographs began appearing in appellate court case records and in contemporary legal journals. (CARTER, 2010, p. 26-27)

Esses usos, que tratavam os elementos visuais presentes na fotografia como a realidade captada por uma técnica científica e sem a intervenção humana, foram legitimados por instituições e assimilados pela sociedade em geral. Essa compreensão, em grande parte, acarretou e atrasou durante anos o tratamento arquivístico para esses documentos.

A realidade não é essa coisa que nos é dada pronta e predestinada, impressa de forma imutável nos objetos do mundo: é uma verdade que advém e como tal precisa ser intuída, analisada e produzida. Nós seríamos incapazes de registrar uma realidade se não pudéssemos ao

mesmo tempo criá-la, destruí-la, deformá-la, modificá-la: a ação humana é ativa e por isso as nossas representações tomam a forma ao mesmo tempo de reflexo e refração. A fotografia, portanto, não pode ser o registro puro e simples de uma imanência do objeto: como produto humano, ela cria também com esses dados luminosos uma realidade que não existe fora dela, nem antes dela, mas precisamente nela. (MACHADO, 2015, p. 48)

Portanto, tem-se o uso da fotografia pelos Arquivos como o registro da realidade praticamente desde o anúncio oficial de sua descoberta, mas o tratamento dispensado a esses documentos era distinto dos demais. Tornou-se documento probatório e, como tal, deveria ser acumulado e tratado especificamente. Porém, esse trecho do autor Arlindo Machado, alerta que não podemos considerar essa realidade como tal, já que é própria de uma representação.

O entendimento da fotografia como representação não foi incorporado ou compreendido e como documento de arquivo, os registros fotográficos, segundo Schwartz (2000, p.34) “were assumed to be accurate, reliable, authentic, objective, neutral, unmediated. They also trafficked in permanence”.

Buckland também especifica que as representações têm importantes características, a saber:

Every representation can be expected to be more or less incomplete in some regard. A photograph does not indicate movement and may not depict the color. Even a color photograph will generally show colors imperfectly – and fade with time. A written narrative will reflect the viewpoint of the writer and the limitations of language. Films and photographs usually show only one perspective. Something of the original is always lost. There is always some distortion, even if only through incompleteness. (BUCKLAND, 1991, p. 358)

Dessa forma, podemos dizer que apesar de os elementos visuais presentes na fotografia serem uma representação da realidade não correspondem necessariamente aos objetivos e funções do documento de arquivo. Para essa compreensão e entendimento, deve-se identificar para quem a fotografia foi produzida e qual o seu contexto original.

Durante muitos anos, a prática de se tomar os elementos visuais como realidade foi usual e constata-se que apesar da definição e incorporação nos manuais de Arquivo, grande parte dessas instituições ainda não haviam inserido a fotografia nos tratamentos e procedimentos técnicos arquivísticos.

Como aponta André Ancona Lopez

Os acervos de documentos imagéticos tendem, muitas vezes, a não revelar os princípios da organização arquivística, quando se valoriza o conteúdo informativo da imagem, em oposição ao seu contexto de produção, enquanto documento arquivístico. (LOPEZ, 1996, p. 190)

Mas só a identificação do produtor/autor não resolve as questões arquivísticas, pois precisamos compreender com qual objetivo foi criada. Sua função de origem é primordial para entendermos seu conteúdo, não de uma maneira esquemática e rígida, mas para compreendermos a intencionalidade do produtor/autor da fotografia. Outro fator preponderante para sua análise é termos claro o contexto de sua produção, para situarmos propostas, elementos e personagens num tempo e espaço definido.

Outro ponto essencial do documento fotográfico que muito contribuiu para dificultar sua inserção no Arquivo e no processamento técnico foi a questão do direito autoral²¹ e da propriedade intelectual da obra. O direito autoral é uma garantia que será creditado e reconhecido o autor da fotografia, independentemente do uso que a imagem tenha e do local de guarda. O direito da propriedade intelectual da obra assegura o direito de exploração da fotografia durante toda a vida do fotógrafo e por mais 25 anos, após sua morte, para os descendentes. Acerca deste assunto, Heredia Herrera pontua que

Neste sentido um documento de arquivo, não sendo produto da criação de um autor, não gera propriedade intelectual, nem direitos autorais, nem é suscetível de manipulação, já que esta implicaria delito. Se isso nos parece evidente quando pensamos em um testamento ou em uma certidão de casamento, acaba por ficar esquecido quando hoje, com certa rapidez e “esnobismo”, falamos dos chamados “novos documentos” e como consequência dos “novos arquivos”. (HEREDIA HERRERA, 1992, p. 118)

Por um lado, as fotografias de arquivo são regidas por contratos e normatizações que normalmente preservam a autoria da fotografia, pois essa é inalienável, por outro lado, reservam o direito patrimonial à sua competência. Ainda que a fotografia tenha um autor, a fotografia de arquivo é determinada por uma função institucional e pelo desempenho nas atividades em que foi gerada.

²¹ No Brasil é legislado pela Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998 que altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências.

Para a fotografia ser tratada enquanto documento de arquivo, é fundamental a recuperação da produção da imagem, contextualizada em seus objetivos e interesses. Em outras palavras, é fundamental que se tenha claro todos os seus elementos formadores, desde sua função, objetivo, intencionalidade, o tipo do material utilizado, assim como a máquina, filmes e lentes, a pessoa que operará a câmara, seu processo de revelação, sua identificação, sua utilização, e, finalmente, sua guarda. A produção da fotografia parte de uma função original, porém a riqueza icônica da imagem e suas possíveis interpretações são múltiplas e inquestionáveis. Portanto, o tratamento dispensado ao documento de arquivo, necessita distinguir e identificar a sua lógica de produção seja de uma instituição e/ou pessoa. Mais uma vez, Buckland ressalta as diferenças do documento de arquivo:

In archival practice, as in museums, two physically identical documents are regarded as different if they occur in different places in the original order of the files. The rationale is that their unique positioning in relation to other documents makes them unique by association, and thereby, different. (BUCKLAND, 1991, p. 357-8)

Dessa forma, a característica essencial do documento de arquivo é sua organicidade, ou seja, a relação e posição que possui com os demais documentos da instituição/pessoa produtora. Outras características como, por exemplo, confiabilidade, autenticidade e unicidade também são intrínsecas ao documento de arquivo. Essas três características atestam que são resultados de uma atividade desempenhada rotineiramente, determinada por uma ou mais funções específicas, que é única em sua relação com esse todo orgânico (HERRERA HEREDIA, 1991).

Essa posição única dentro do arquivo e suas relações orgânicas devem ser incorporadas ao documento fotográfico e aponta-se a necessidade de perceber a transformação e diversidade da produção documental, reafirmando a necessidade de se manter para os documentos de arquivo a integridade da organização e da função:

Se os documentos devem servir como prova da organização e da função, faz-se mister que se mantenha o arranjo que lhes foi dado pelas unidades que os criaram e não podem ser reorganizados tomando-se por base o assunto ou qualquer outro ponto. (SCHELLENBERG, 1974, p. 232)

Perceber a inserção da fotografia no processamento técnico dos documentos de Arquivo, ainda não foi entendido pela área, apesar de já ter sua institucionalização naturalizada. Portanto,

Os princípios arquivísticos se impõem como uma necessidade para o entendimento do documento [...]. Em nosso modo de ver, o contexto de produção, enquanto diretriz da organização arquivística, aparece como um elemento primordial, capaz de garantir que se compreenda a gênese documental (LOPEZ, 2000, p.13-14).

Na maioria dos Arquivos, existe apenas a identificação do órgão produtor, quando muito, e não existe a preocupação em se detalhar e inserir a fotografia em suas funções originais, estabelecidas pela legislação, normativas e/ou rotinas. Percebemos o quanto uma fotografia, assim como qualquer outro documento arquivístico, é determinada por intencionalidades e atividades previamente determinadas.

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

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

Mas devido ao entendimento arraigado e naturalizado da fotografia como prova, tornou-se senso comum que ela deveria ser guardada e trabalhada diferentemente dos outros documentos. Em determinado momento, os profissionais da área a tratavam como documento especial ou especializado, atribuíam uma numeração sequencial e identificavam-se os elementos visuais que poderiam servir à guarda e/ou pesquisa. Diversas intervenções foram feitas segundo esses critérios. Nessa época, a preocupação era manter esse documento no Arquivo, já que esses materiais estavam sendo encaminhados para bibliotecas, centros de documentação, fototecas, etc²².

²² No Brasil, uma das autoras a tratar desse tema foi Marilena Leite Paes no livro *Arquivo Teoria & Prática* (Rio de Janeiro: Editora FGV, 1986).

Ainda, segundo Rousseau e Couture,

Se é verdade que uma das primeiras tarefas do arquivista em matéria de arquivos fotográficos foi a de salvaguardar o maior número possível desses documentos durante muito tempo menosprezados, o mesmo não acontece actualmente. Como qualquer outro suporte informático, as fotografias devem efetivamente ser objecto de uma avaliação e de uma seleção. (ROUSSEAU e COUTURE, 1998, p. 232)

Atualmente, esses documentos são incorporados aos arquivos e/ou planos de gestão documental, mas ainda a área arquivística carece de uma discussão aprofundada sobre a classificação, descarte e guarda das fotografias.

A necessidade dessa identificação criteriosa é por que, como toda produção humana, a fotografia torna-se um documento de época. Porém, se seus elementos originais constitutivos forem mantidos e identificados em todo seu processo ela se tornará efetivamente um documento arquivístico, com seu valor probatório/funcional assegurado. Durante sua elaboração, processamento e arquivamento, é necessário observar algumas normas para manutenção e preservação dos objetivos originais, visto que, como já foi dito, o uso da fotografia como documento só é possível quando conseguimos recuperar todas as informações explícitas e implícitas à imagem e ao processo de realização do registro fotográfico. Por isso, é fundamental que seja resgatada a historicidade da fotografia, ou seja, situá-la historicamente no tempo e no espaço. Como situa Kossoy:

Toda fotografia tem atrás de si uma história. Olhar para uma fotografia do passado e refletir sobre a trajetória por ela percorrida é situá-la em pelo menos três estágios bem definidos que marcaram sua existência. Em primeiro lugar houve uma intenção para que ela existisse; essa pode ter partido do próprio fotógrafo que se viu motivado a registrar determinado tema do real ou de um terceiro que o incumbiu para a tarefa. Em decorrência desta intenção teve lugar o segundo estágio: o ato do registro que deu origem à materialização da fotografia. Finalmente, o terceiro estágio: os caminhos percorridos por esta fotografia [...] (KOSSOY, 2001, p. 45)

Toda essa discussão está sendo rapidamente substituída pelas questões de digitalização e disponibilização na internet das fotografias custodiadas pelos arquivos. A necessidade de colocar, principalmente, os documentos imagéticos à disposição do público e pesquisadores é premente e está trazendo um enorme prejuízo a esses documentos que, apesar de já serem considerados arquivísticos, não recebem um tratamento de classificação adequado e nem um

estudo aprofundado de sua inserção na esfera administrativa da instituição produtora. Na maioria das vezes, identificam o Fundo e definem como Registro Fotográfico ou registro Audiovisual.

6. ESPECIFICIDADES DA ORGANIZAÇÃO EM ARQUIVO DO DOCUMENTO FOTOGRÁFICO

No capítulo anterior foram apresentadas as dificuldades e a paulatina compreensão da fotografia como documento de Arquivo. Entretanto, sabe-se que um documento de arquivo necessita ser contextualizado e ter suas funções originais identificadas e classificadas.

O documento fotográfico existe em diversas unidades informacionais, mas em um arquivo, sua procedência deve ser respeitada. Partindo do princípio de que a fotografia só existe a partir de procedimentos óticos e químicos cuja concretude se deve à ação de um agente, no caso o fotógrafo, amador ou profissional que seleciona, constrói, monta a cena e/ou objeto que pretende registrar, entende-se que, anteriormente ao ato fotográfico, existe uma intencionalidade ou função que determinou a iniciativa para esse registro.

Ressalta-se novamente que deve ser observada a manutenção da organicidade da fotografia, não perdendo o processo original de produção e ordenação em função de descrição documental da imagem e muito menos pela especificidade de seus suportes. Devem ser observadas as condições ideais para sua preservação, mas sua origem não pode ser perdida ou desprezada.

A fragilidade do suporte fotográfico agudizou esse estado de coisas estimulando uma bem intencionada intervenção de fotógrafos, urbanistas, historiadores e outros preocupados com a perda das informações veiculadas pelas imagens. Esses profissionais despenderam respeitáveis esforços na preservação física e/ou na restauração de documentos fotográficos antigos, sem se preocuparem, entretanto, com a geração institucional deles. Se, desse ponto de vista, as diferenças na geração técnica das imagens fotográficas são significativas, do ponto de vista do arquivo, atento à produção documental, elas perdem relevância. O paralelo com os documentos textuais presentes em arquivos mostra-nos que a identificação da finalidade e do organismo produtor é que definem o documento e não sua técnica de produção. (LOPEZ, 2000, p. 159)

Passa-se a discutir os procedimentos arquivísticos consagrados pela área, passíveis de serem aplicados a qualquer documento, mesmo os considerados novos documentos, conforme colocado por Heredia Herrera (1992). A aplicação desses procedimentos é fundamental no tratamento do

documento fotográfico, identificando e relacionando-o com seu contexto de produção.

A preocupação não é discutir as diferentes correntes teóricas da área, mas trazer os princípios e características norteadoras, apontando os preceitos exequíveis de qualificar o documento fotográfico. De acordo com Rousseau e Couture (1998, p.52) um dos princípios é o princípio da territorialidade, “[...] segundo o qual os arquivos públicos, próprios de um território, seguem o destino deste último.” Ou seja, estabelece que os documentos produzidos em determinada localidade continuem sob essa jurisdição. De acordo com esse princípio, os documentos devem ficar no território que os produziu, sendo facilmente aplicável aos documentos fotográficos.

O princípio mais norteador, mais característico e o mais assimilado pela área é o Princípio de Proveniência, também conhecido como *Respect des fonds* (Respeito aos Fundos). Considera-se que a formulação desse princípio tenha sido a publicação do conceito francês de fundos, fato creditado ao Ministro Duchatel, embasado pelo historiador Natalys de Wally, que através da circular de 24 de abril de 1841, deu forma à terminologia fundamental para a disciplina Arquivística, a saber:

[...] reunir os documentos por fundos, isto é, reunir todos os títulos (todos os documentos) provindos de uma corporação, instituição, família ou indivíduo, e dispor em determinada ordem os diferentes fundos [...] Documentos que apenas se refiram a uma instituição, corporação ou família não devem ser confundidos com o fundo dessa instituição, dessa corporação ou dessa família. (WALLY, 1841 apud DUCHEIN, 1982-1986, p.16)

Para a autora Heredia Herrera, na Espanha já era utilizado um princípio similar ao princípio de proveniência, denominado *respeto al origen y al orden natural* (HEREDIA HERRERA, 1991, p. 33). Para a autora Martín-Pozuelo Campillos, a definição francesa de fundos descrita em 1841, juntamente com a importância dada à ordem original no Manual da Associação dos Arquivistas Holandeses, representa dois valores do Princípio de Proveniência que foi tomando corpo durante o século XX, culminando em sua completa aceitação:

O fato mais importante relacionado com o surgimento do Princípio de Proveniência ocorreu na Holanda em 1898, quando a Associação dos Arquivistas Holandeses publica a obra *Handleiding voor het Ordenen*

em Beschrijven van Archieven, dos arquivistas Muller, Feith e Fruin, na qual sustentam que o sistema de classificação deve ser baseado na organização original do arquivo, aquela que, em essência corresponde à organização do órgão administrativo que o produziu. (MARTÍN-POZUELO CAMPILLOS, 1996, p.33)

Segundo a autora Heloisa Bellotto, o Princípio de Proveniência é o mais importante dos princípios que regem a Arquivologia, todavia não é o único, há outros princípios que fundamentam a teoria Arquivística, a saber, os Princípios de Organicidade, Unicidade, Integridade e Cumulatividade (BELLOTTO, 2006, p. 88).

O Princípio de Organicidade orienta que as estruturas, as funções e as ações da instituição produtora devem ser refletidas na organização de seus conjuntos documentais. O Princípio da Unicidade preconiza que, independentemente de suas formas, gêneros, tipo ou suportes, os documentos de arquivo são únicos, devido a seu contexto de criação; por mais que se produzam várias vias de documento, cada uma delas cumpre uma determinada finalidade. O Princípio da Integridade Arquivística fixa que os fundos de arquivo não podem sofrer divisão, mutilação, adição indevida, dispersão ou destruição não autorizada, ou seja, deve ser mantido íntegro. O Princípio de Cumulatividade reforça a compreensão de que o arquivo é uma formação progressiva e orgânica.

Dentro do arquivo, ainda se deve observar a questão das três idades, ligadas à etapa de vida documento. Na primeira idade, ou corrente, os documentos estão em trâmite e servem direta ou indiretamente ao produtor/administração que o elaborou. Na segunda idade, ou intermediária, o documento é utilizado esporadicamente pelos produtores e definem-se os tempos de vigência e guarda, estabelecendo sua eliminação ou custódia. E finalmente, a terceira idade, ou permanente, quando temos a guarda definitiva do documento (BELLOTTO, 2006, p. 23-24). Ainda, segundo a autora:

No entanto, para que o documento faça o seu percurso natural de vida, da administração à história, isto é, da produção e tramitação administrativa à utilização científica e cultural, suas potencialidades devem ser reveladas. Cabe ao arquivista identificar, descrever, resumir e indexar. O historiador saberá selecionar, interpretar e “explicar”. Entretanto para que isso se realize, faz-se necessário que o fluxo não sofra interrompido. (BELLOTTO, 2006, p.26)

Para ocorrer o controle dessas fases, torna-se necessário uma gestão de documentos que irá estabelecer o Plano de classificação e a Tabela de temporalidade, determinando a permanência e transferência dos documentos nas respectivas idades. Esclarecendo, o Plano de Classificação é o instrumento utilizado para classificar todo e qualquer documento de arquivo e Tabela de Temporalidade é o instrumento resultante da avaliação documental, aprovado por autoridade competente, que define prazos de guarda e a destinação de cada série documental. (PLANO, 2005 p 8)

A gestão de documentos é assim definida pelo Dicionário de Terminologia Arquivística: “Conjunto de medidas e rotinas visando à racionalização e eficiência na criação, tramitação, classificação e avaliação de arquivos” (DICIONÁRIO, 2012, p. 52).

Pela dificuldade em se aplicar efetivamente esses procedimentos na idade corrente, e não privilegiar nenhuma das fases documentais²³, os autores canadenses, Rousseau e Couture sintetizaram uma nova proposta²⁴:

[...] integrada e englobante que tem como objetivo ocupar-se simultaneamente do valor primário e do valor secundário do documento. [...] Definimos em primeiro lugar o sentido de uma arquivística integrada. É a que permite assegurar a unidade e a continuidade das intervenções no âmbito de uma política de organização dos arquivos. (ROUSSEAU & COUTURE, 1998, p. 70)

Independentemente da corrente teórica²⁵ adotada, o tratamento do documento fotográfico deve ser realizado segundo as normas estabelecidas e

²³ Segundo Rousseau e Couture (1998), a corrente norte-americana dos *records management* privilegiavam a fase corrente, enquanto a tradicional (europeia) tinha a tônica na fase permanente.

²⁴ Segundo o autor Lopes, os arquivistas de Québec, Jean-Yves Rousseau, Carol Couture e Jacques Ducharme apresentaram a arquivística integrada que, *originou-se de uma base preestabelecida que soube se desenvolver com uma proposição científica completamente diferente e inovadora* (LOPES, L. C. A nova arquivística na modernização administrativa. Brasília: Annabel Lee, 2013 p 144)

²⁵ Temos outras teorias, como a australiana do *Records Continuum*, conforme os estudos de Upward (UPWARD, F. Modelling the continuum as paradigm shift in record keeping and archiving processes, and beyond – a personal reflection. *Records Management Journal*, vol. 10, no. 3, 2001, pp. 115-139.

Disponível em: <<http://www.infotech.monash.edu.au/research/groups/rcrg/publications/frank-u-rmj-2001.pdf>>; a pós-custodial que tem entre seus teóricos Ribeiro, Silva (SILVA, A. M.; RIBEIRO, F.; RAMOS, J.; REAL, M. L. Arquivística. teoria e prática de uma Ciência da Informação. Porto: Edições Afrontamento, 2002); Cook (COOK, T. COOK, T. Arquivologia e pós-modernismo: novas formulações para velhos

preconizadas por elas. Particularmente, acreditamos que se o documento fotográfico for tratado e classificado em sua fase corrente ficará garantido e explícito sua função original. De acordo com Duchein

Concluimos conseqüentemente, que é essencial para a apreciação de um documento qualquer, saber com exatidão quem o produziu, em que circunstâncias, no desenrolar de que ação, com que objetivo, a quem se destinava, como e quando foi recebido por seu destinatário e por que meios chegou até nós. Tal conhecimento só é possível na medida em que o conjunto de documentos que o acompanha tenha sido conservado intacto, individualizado, sem possível mistura com documentos de outras proveniências, mesmo que esses se refutam ao mesmo objeto. (DUCHEIN, 1982-1986, p.17)

Como citado acima, Duchein coloca de uma forma muito clara e objetiva as etapas e questões que os documentos de Arquivo devem passar e responder para garantir que sua organicidade e função sejam identificadas e mantidas.

Passando agora especificamente ao caso do documento fotográfico, é importante destacar que estamos discutindo a fotografia produzida por uma instituição/pessoa, com função e atividades estabelecidas e não uma documentação adquirida por compra ou doação, como ocorre em alguns centros e até mesmo arquivos. A procedência dos documentos determina as formas de organização e identificação, como bem aponta Antonia Herrera Heredia:

Así pues, la fotografía que encontramos en los depósitos documentales, ya sean archivos u otros centros, forman colecciones, procedentes de la actividad de un fotógrafo o de la afición coleccionista de un particular, entre éstas con frecuencia las postales, o bien forman parte de series archivísticas en las que equivalen a un trámite obligado. (HERRERA HEREDIA, 1993, p.11)

Sontag também esclarece que como a fotografia é apenas uma fração, “um fragmento, seu peso moral e emocional depende do lugar em que se insere. Uma foto muda de acordo com o contexto em que é vista: [...] mas nenhuma delas pode assegurar seu significado”. (SONTAG, 2004, p.122)

Para garantir que seu significado inicial seja assegurado, deve-se compreender a fotografia como resultado de uma função, uma intencionalidade. Apesar da imagem fotográfica muitas vezes não vir acompanhada de uma

referência ou identificação textual situando a função daquele registro, devemos ter claro que sempre haverá uma ação, um propósito original para a realização dessa atividade.

Como um primeiro recurso, torna-se fundamental que se pesquise a historicidade da fotografia, ou seja, situá-la historicamente em seu contexto e sua produção institucional e/ou particular. John Tagg aponta que

La imagen de archivo oficial es, de forma muy similar, aunque con propósitos diferentes, una imagen producida de acuerdo con determinadas normas formales y procedimientos técnicos de carácter institucionalizado que definen cuáles son las manipulaciones legítimas y las distorsiones permisibles, de modo que, en ciertos contextos, unos intérpretes más o menos hábiles y adecuadamente formados y autorizados pueden extraer conclusiones de ellas, sobre la base de convenciones historicamente establecidas. (TAGG, 2005, p.9)

A ação original dentro desse contexto é que deve determinar o arquivamento do documento. Para isso, nesse primeiro momento não podemos nos ater só no registro imagético. Há um predomínio em classificar e organizar a fotografia segundo os elementos visuais, mas não são esses referentes que determinam a efetivação desse documento. Sempre haverá uma solicitação, uma função anterior, mesmo tendo o olhar do fotógrafo e todos os equipamentos na finalização do documento.

Em relação a esse tratamento usual e cada vez mais comum nas instituições, o autor André Ancona Lopez observa que:

Muitas vezes, tem-se buscado, tanto para os procedimentos da classificação, como para a descrição documental, a inserção dos “conteúdos” de cada imagem em imensos bancos de dados, alimentados pela ilusão (quase cientificista) de que esta classificação detalhada é satisfatória para dar conta de todas (ou quase todas) as buscas possíveis; confunde-se análise documentária com organização arquivística. Deste modo, assume-se uma determinada interpretação da imagem como a única “leitura” correta, ou, pelo menos, como a mais capacitada para sintetizar, de modo quase universal, as imagens em questão. Ressalte-se que tal “universalidade” não é assumida explicitamente, na maioria das vezes. Justifica-se a adoção de descritores como uma solução satisfatória, principalmente quando definem os documentos imagéticos de arquivo como especiais; ou seja, opta-se por uma solução tida como viável frente às especificidades daqueles documentos, nos quais os dados referentes à sua gênese não são explícitos. (LOPEZ, 2000, p. 17)

O tratamento dispensado à documentação fotográfica com o privilégio na imagem, em seu uso imediato, na conservação do suporte físico, não se atenta

com a permanência das informações primárias e originais daquele documento, mas com a difusão dessas imagens em banco de dados informatizados. A indexação²⁶ muitas vezes, é feita de acordo com o assunto principal focado na fotografia e o que interessa é o uso da imagem e não do documento fotográfico.

Cuando se habla de fotografía hay una certa tendencia a pensar que lo mas valioso son las imágenes em sí mismas, pero lo que pone en valor esta documentación es la información que contienen y el contexto comunicativo en el que se enmarcan, de ahí que las tareas vinculadas al análisis sean clave en la investigación. Se trata de la intervención más compleja de todo el proceso documental y la podemos definir como la fase de tratamiento destinada a proporcionar una representación precisa de los documentos, tanto en sus aspectos técnicos y formales como de contenido mediante la recopilación, análisis y organización de toda aquella información útil que permita la identificación, descripción y posterior recuperación de los documentos. (SÁNCHEZ-VIGIL, SALVADOR-BENÍTEZ, 2013, p.47)

Assim, as especificidades da fotografia: possuir negativo e a ampliação em papel, não fazer parte da categoria de documentos criados para representar ações com valor jurídico e/ou administrativo explícitos, não apresentar em suas formas externas ou internas traços que identifiquem sua função original, e, ainda, ser pouco trabalhada na área de Arquivo, acarretam um tratamento diferenciado que entende a fotografia como um documento único, sem considerar o vínculo orgânico com a toda a produção documental.

Nos arquivos esses documentos durante muitos anos foram tratados como documentação especial, por sua fragilidade e suporte variados e distintos dos textuais e em alguns casos sua gênese documental era desprezada e ignorada. Antonia Heredia Herrera aponta que não devemos confundir suporte e conteúdo. Para a autora, “En el caso de los nuevos documentos, no hay duda que el calificativo va unido exclusivamente a los nuevos soportes. ¿Son por lo tanto algo distinto? Em cuanto que el soporte es algo externo, material, la esencia no varía”(HERRERA HEREDIA, 1993, p.151).

²⁶ Segundo o Dicionário de Terminologia Arquivística, indexação é o processo pelo qual se relacionam de forma sistemática descritores ou palavra-chave que permitem a recuperação posterior do conteúdo de documentos e informações (DICIONÁRIO, 2012, p. 54).

A gênese documental dessa produção, ou seja, a ação que determinou sua elaboração, juntamente com sua relação intrínseca com os demais documentos, são fundamentais e determinantes para a compreensão da efetivação e concretização específicas do documento. O documento só existe a partir de uma ação, de uma vontade que se efetiva e se concretiza em uma materialidade. Portanto, o documento fotográfico de arquivo, como qualquer outro, tem sua criação estabelecida por normas e ações que determinam e definem sua estrutura final.

Heloisa Liberalli Bellotto discute a gênese dos documentos públicos e aponta que:

Todo documento tem um autor ou autores, é dirigido a um indivíduo ou a uma coletividade, sua gênese está datada de um lugar (data tópica) e de um tempo (data cronológica) e se produz por alguma razão contida em seu texto [visual no caso analisado]. Há condições de aplicação e de sanção que dele também constam. A tramitação do documento, da sua origem à sua aplicação, depende da sua estrutura burocrática da época, do país e do direito que ali comanda a sociedade. (BELLOTTO, 2002, p.36)

A compreensão das ações que determinaram a elaboração, efetivação, circulação e vínculos desse documento, ou seja, a gênese é fundamental para entendermos sua inserção dentro da produção documental institucional.

Os autores Joan Boadas, Lluís-Esteve Casellas e M. Àngels Suquet destacam a importância da manutenção da ordem original de produção e que esta não pode ser desconsiderada, pois perderíamos as relações intrínsecas desses documentos e sua relação com os demais:

El orden que deberán tener finalmente las fotografías tendrá que ser por formatos, que es el más recomendable para garantizar su conservación, pero antes de iniciar cualquier actuación para la organización de un conjunto de fotografías se debe establecer el orden originario. Es decir, se tienen que determinar las agrupaciones mediante las cuales se halla dispuesta la documentación, operación que puede ser muy dificultosa en algunos casos y que siempre requiere un gran conocimiento del productor y una detenida observación del material documental. El orden originario pone en evidencia las relaciones recíprocas entre los documentos, derivadas de los fines y de los procedimientos que han presidido su nacimiento. (BOADAS, 2001, p.120)

Portanto, a necessidade é explicitar, buscar e validar a gênese documental das fotografias de arquivo, produzidas e acumuladas por instituições

públicas e/ou privadas, em detrimento a uma descrição exaustiva dos elementos imagéticos da fotografia, nem as técnicas empregadas na realização daquela imagem, mas o processo de criação e, conseqüentemente, de guarda de um documento que foi produzido especificamente para o cumprimento de determinada função que requeria esse tipo de registro e linguagem e nenhum outro. Acreditamos que, dessa forma, o documento fotográfico arquivístico preservará todas as suas informações documentais, visíveis ou implícitas à sua própria elaboração.

Nesses ambientes, quando há falta de informações sobre a gênese documental, Lopez (2000) aponta que para solucionar os problemas relacionados à ausência de dados “muitas instituições buscam compreendê-lo [o documento fotográfico] através da identificação da informação primária por ele veiculada”, ou seja, a interpretação do conteúdo imagético, o que prejudica na identificação do contexto dentro do conjunto documental:

Esse procedimento cria a ilusão de reestabelecer parâmetro para o entendimento da imagem, estreitando o leque de possibilidades de análise, a ilusão se dá na medida em que o ponto de partida deixa de ser o documento (na acepção arquivística) para constituir a informação visual veiculada por este. Assim, os parâmetros deixam de ser dados pela gênese documental para serem atribuídos aleatoriamente pela experiência visual do manipulador. (LOPEZ, 2000, p.111)

Considerando que as condições ideais para sua preservação e descrição devem ser observadas e sua organicidade não pode ser desconsiderada, procuramos tratar a fotografia como qualquer outro documento, independentemente do suporte e de seu registro visual, já que, na sua produção

[...] conecta-se a uma realidade primeira que a gerou em algum lugar e época. Porém, perdendo-se os dados sobre aquele passado, ou melhor, não existindo informações acerca do referente que a originou, o que mais resta? Uma imagem perdida, sem identificação, sem identidade... sem história. (KOSSOY, 1999, p. 129)

Dessa forma, entendendo esse documento como arquivístico, visto que sua produção e geração não o caracterizam como um documento isolado, mas consideram um contexto mais geral, trazendo intrinsecamente uma relação entre ele e o meio onde foi produzido.

Retomando os princípios fundamentais da área (Territorialidade, Proveniência, Unicidade, Integridade e Cumulatividade), constata-se que todos

eles são aplicáveis aos documentos fotográficos. Pode-se determinar e manter esses documentos nos territórios em que foram produzidos; as instituições e/ou pessoas que o produzem podem ser identificáveis e, dessa forma, podem ser mantidos separadamente, caracterizando os respectivos fundos; são únicos em relação a todo o acervo, mesmo a fotografia tendo o caráter diferencial da reprodutibilidade; pode-se atestar a integridade tanto das ampliações como do negativo e são acumulados no desenvolvimento das atividades intrínsecas a sua produção.

Em relação ao princípio da Organicidade, que deve reconhecer a estrutura organizacional, a disposição específica do documento nessa estrutura, suas funções correspondentes e a relação orgânica com os demais documentos, pode ser que seja mais complexo, pois nem sempre as funções de produção do documento fotográfico estão discriminadas ou explicitadas nas normas e/ou estatutos da instituição. Essa identificação também é dificultada, pois o documento fotográfico não tem em sua concretude validações explícitas que possibilitem mais facilmente distinguir os atributos funcionais.

A pesquisa e atualização dos princípios da Diplomática²⁷ estão permitindo que essa identificação seja realizada, favorecendo o tratamento técnico do documento fotográfico de arquivo. Com a ampliação do objetivo dessa disciplina, que era voltada desde o começo ao formato textual e sua fidedignidade, continua-se analisando os documentos para comprovar a autenticidade, e, também, o contexto de produção, as funções desempenhadas, as competências e atividades do órgão produtor, reconfigurando sua abrangência para abarcar os novos formatos documentais. Esses começaram a aparecer frequentemente nos arquivos, com maior intensidade, a partir da década de 1960, sendo necessária uma adaptação também dos tratamentos e dos conceitos da área a essa nova realidade. Para que houvesse uma aplicabilidade segura, utilizou-se dos preceitos diplomáticos, mas de uma forma contemporânea para assegurar a

²⁷ A ciência Diplomática surge em meados do século XVII com o propósito de distinguir a autenticidade documental e analisar a questão da falsificação nos documentos medievais. Tem por definição analisar “[...] a estrutura do ato formal dos atos escritos de origem governamental ou notarial [...] para efeito de validade” e ainda pode “[...] fornecer a descrição e a explicação da estrutura formal dos atos escritos, sua autenticidade e fidedignidade” (BELOTTO, 2008, p. 01).

compreensão da gênese documental e o entendimento dos conjuntos documentais, proposta por Duranti ao apontar que:

Esses princípios e conceito estão enraizados na ciência da diplomática: é essencial colocar os elementos de seus velhos padrões em contato com os novos padrões determinados pelas tecnologias da informação e fazer novas conexões de modo que as várias partes do sistema de prova documental se reorganizem num todo novo. (DURANTI, 1994, p. 62)

Nessa nova proposta, para identificar a função do documento, a análise da estrutura formal e as validações externas se expandem, tornando-se indispensável compreender a gênese documental e a forma ou tipo que o documento possui.

Esse novo método foi instaurado com estudo da Tipologia Documental, onde através da análise tipológica, é possível que se entenda o processo de criação, a funcionalidade e o contexto, de maneira evidente, pelos elementos internos e externos ao documento. Segundo Bellotto (2006, p.52), a tipologia documental é a “ampliação da Diplomática em direção à gênese documental, perseguindo a contextualização nas atribuições, competências, funções e atividades da entidade geradora/acumuladora”. A autora ainda elucida o objetivo da Diplomática Contemporânea:

Ela estuda não mais apenas, digamos, o “interior” do documento isolado, a estrutura formal do discurso, sua autenticidade e fidedignidade, mas identificando agora a sua espécie e o seu tipo, sua inserção em seu conjunto orgânico, o faz de maneira completa, compreendendo sua legitimidade em seu contexto de produção, fazendo melhor entender-se o porquê e o seu para quê. A diplomática continua a debruçar-se sobre a confiabilidade e autenticidade dos documentos de arquivo, porém agora os vê não mais isoladamente, mas sim vinculados ao seu meio genético. (BELLOTTO, 2014, p.426)

Com essa nova configuração, em que o contexto é o preponderante e não mais o documento isolado, surge uma estrutura crítica de análise da Diplomática apresentada por Duranti que enunciou de uma forma resumida:

1. Elementos externos (suporte, escritura, lenguaje, signos especiales, sellos, anotaciones);
2. Elementos internos (protocolo y subsecciones, texto y subsecciones, escatocolo y subsecciones);
3. Personas (autor del acto, autor del documento, destinatário del acto, destinatário del documento, escritor, controlador de firma, testigo);

4. Calificación de firmas (títulos y capacidad das personas involucradas);
5. Tipo de acto (simple, contractual, colectivo, múltiple, continuativo, complejo o de procedimiento);
6. Nombre de acto (por ejemplo, venta, autorización)
7. Relación entre documento y procedimiento (especificación de la fase del procedimiento general al que se refiere el documento y, si el documento surge de un “acto de procedimiento”, la fase del procedimiento correspondiente);
8. Tipo de documento (nombre – por ej. carta, escritura; naturaleza – público o privado; función – dispositivo, probatorio, etc; estado – original, borrador o copia)
9. Descripción diplomática (contexto – año, mes, día, lugar; acción – personas, acto; documento – nombre de la forma, naturaleza, función, estado, soporte, cantidad);
10. Comentarios conclusivos (cualquier comentario que pudiera referirse al documento como un todo, más que a un elemento específico de la forma documental o a un componente del análisis diplomático)
(DURANTI, 1996, p. 131-132)

Seguindo essa análise, levantando do específico para o mais geral, é viável a reconstrução do contexto de produção dos documentos, efetivando-se a identificação das etapas dos novos modelos documentais.

No caso do documento fotográfico procede-se a essa mesma análise detalhada e pormenorizada, identificando cada um desses itens. Nesse caso, há a necessidade de se conhecer e perceber que a fotografia tem uma linguagem e recursos peculiares que lhes são próprios e são esses recursos responsáveis por ser adotada para determinada função.

Em relação aos elementos externos e internos, pode-se tomar como parâmetro a composição da fotografia, os enquadramentos, iluminação e o estilo da fotografia, formal, posada, etc. Observa-se que a fotografia é determinada pelo motivo que a gerou, por exemplo, publicitária, jornalística, social, documentária, antropológica, entre outras, influenciando o resultado final. Para esses elementos mais formais, pode também pensar no contexto de produção para identificar os meios de validação e os indícios de responsabilidade.

Esses aspectos são pesquisados e analisados por diversos autores²⁸ e é necessária a elaboração de parâmetros próprios e específicos no momento da análise. Como sugestão, apresento alguns pontos que podem ser observados, a saber:

1. Segundo a intenção do fotógrafo, Autoral (Exposição Artística, Portfólio, Concurso), Documental, Arquitetônica, Médica, Policial, Registro Histórico, Familiar, Publicitária, Jornalística, Editorial.

2 Na técnica destacamos alguns aspectos relevantes: tipo de câmara (Direta/Reflex/Panorâmica), lentes (Objetivas/Grande ocular/Olho de peixe), filme (Sensibilidade/Cor/Diapositivo), acessórios (Filtros/Flash/Iluminação/Fotômetro)

3. Em relação à revelação e à ampliação, muitas vezes não temos acesso às descrições, mas a qualidade final pode ser observada, tanto do negativo como da ampliação.

4. É fundamental que se observem as questões de manipulação, no negativo e na ampliação, tanto de retoque, corte, alteração ou outros recursos como Fotomontagem, Solarização, etc.

5. Os elementos compositivos e constitutivos como luz natural ou artificial, foco, enquadramento, recorte, congelamento da ação, ângulo, cor ou preto e branco, uso do contraste, a granulação, profundidade de campo, planos, nitidez, espaço off.

Retomando a análise proposta por Duranti, para a identificação de pessoas, não se deve privilegiar apenas o autor da fotografia, mas todos os envolvidos na sua produção, processamento e guarda. São vários os envolvidos e todos devem ser considerados.

O valor probatório também deve ser atrelado ao contexto funcional, pois só assim se poderá atestar a função original do documento fotográfico, pois a capacidade de reprodutibilidade possibilita a criação de vários documentos com

²⁸ Entre eles: JOLY, Martine. Introdução à análise da imagem, Campinas (SP): Papirus, 1980; BERGER, John. Modos de ver, Rio de Janeiro: Rocco, 1999; MONTEIRO Gonzáles, José Antônio. O conteúdo da Imagem. Curitiba: Ed. Da UFPR, 2003.

os mesmos elementos visuais, porém caracterizando-os como novos documentos fotográficos.

Todos os demais itens dessa análise podem ser elucidados desde que o contexto mais amplo de produção, propósito e uso sejam identificados e mantidos. A fotografia teve sua inserção nos arquivos como uma prova do real e não como uma representação e produção do homem, com intencionalidades e objetivos específicos que podem ser reconhecidos se olharmos além dos registros visuais.

Como bem coloca a autora Schwartz,

Archivists have perpetuated the kind of visual illiteracy demonstrated by Schellenberg by unwittingly promoting a conception of photographs as discrete, often decontextualized "pictures of something-- architectural details, building materials, costume, street signs, fence styles, geological formation. Seen only in terms of their informational value, made accessible by name or place, archival photographs are robbed of their functional context and communicative power. In turn, used by researchers to "illustrate" written narratives, usually with minimal caption information, photographs are cropped, horizontals are reproduced as verticals to suit book design, and images are reproduced without attribution, further reflecting and reinforcing the idea that visual materials occupy a lower level in the hierarchy of archival documentation. The micro-analytical contextualizing strategy of diplomatics. If applied creatively, may help us rethink the theoretical underpinnings of photographs as documents, revise our approach to describing and providing access to photographs as archival documents, and refute the arguments of bureaucrats and researchers who expect a degree of item-level access and key word cross-referencing that is never demanded of textual materials. (SCHWARTZ, 1995, p. 58)

Corroborando e definindo a inserção desses documentos na organização de documentos em arquivos, o Conselho Nacional de Arquivos (CONARq)²⁹, órgão colegiado, vinculado ao Arquivo Nacional do Ministério da Justiça do Brasil, que tem por finalidade definir a política nacional de arquivos públicos e privados, publicou a Resolução nº 41, de 9 de dezembro de 2014 que dispõe sobre a inserção dos documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e

²⁹ A Constituição Federal de 1988 e particularmente a Lei nº 8.159, de 8 de janeiro de 1991, que dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados, delegaram ao Poder Público estas responsabilidades, consubstanciadas pelo Decreto nº 4.073, de 3 de janeiro de 2002, que consolidou os decretos anteriores - nºs 1.173, de 29 de junho de 1994; 1.461, de 25 de abril de 1995, 2.182, de 20 de março de 1997 e 2.942, de 18 de janeiro de 1999. Página do CONARq <http://conarq.arquivonacional.gov.br/o-conselho.html> Acesso em 28/12/2015

musicais em programas de gestão de documentos arquivísticos dos órgãos e entidades integrantes do Sistema Nacional de Arquivos - SINAR, visando a sua preservação e acesso. Essa Resolução vem legitimar a fotografia nos Arquivos e sua inserção no fluxo documental das instituições no território nacional³⁰.

Dessa forma, poderemos perceber a inserção dessa produção fotográfica no amplo contexto documental, relacionando-a com documentos de diferentes suportes, mas que se ligam organicamente, já que produzidos com e para as mesmas funções.

De posse dessas identificações e situados no fluxo documental podemos realizar sua classificação, que segundo o Dicionário de Terminologia Arquivística é “Sequência de operações que, de acordo com as diferentes estruturas, funções e atividades da entidade produtora, visam a distribuir os documentos de um arquivo” (DICIONÁRIO, 2012 p 30). O Plano de classificação é um instrumento que estrutura ordenadamente e codifica os documentos classificados.

A classificação permitirá determinar, segundo a função que a gerou, a temporalidade da fotografia nas fases documentais. Dessa forma, o produtor do documento legalmente municiado pode estabelecer o prazo de guarda e definir se o documento fotográfico deve ser guardado permanentemente ou se finalizado seu uso pela instituição pode ser descartado.

O descarte de fotografia é ainda um tabu nas instituições, pois ainda se perpetua a questão do valor de prova que historicamente foi estabelecido para esse documento e também existe a questão do valor autoral e artístico da imagem. Mas, não se deve esquecer que dentro de uma instituição o documento fotográfico é produzido com determinadas funções e se houver um término para

³⁰ O CONARq possui diversos colegiados que refletem e propõe procedimentos ao fazer arquivístico. Dentre esses destacamos a Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos e Sonoros, responsável pela Resolução 41. Desde 2010, data de sua criação, tem debatido e promovido a discussão de temas relevantes para área entre eles “normas e procedimentos no que se refere à terminologia, à organização, ao tratamento técnico, à guarda, à preservação, ao acesso e ao uso de documentos audiovisuais, iconográficos e sonoros, assim como orientar as instituições na elaboração de projetos que possam resultar em financiamentos para a organização, preservação e acesso de seus acervos, e para a constituição e/ou modernização de instituições voltadas para esse fim”. Página da ctdais: <http://conarg.arquivonacional.gov.br/a-ctdais.html> Acesso em 28/12/2015

sua guarda, deve ser efetivamente descartada. O descarte não deverá ser aleatório, mas seguindo as definições e determinações legais do próprio produtor e avaliando-se seu valor informacional e documental.

Portanto, essa relação não pode ser perdida apenas pela fragilidade dos documentos ou ainda pela inexistência de validações, externas e internas, clássicas da área que certificam que são documentos arquivísticos. Essa discussão possibilitou detectar as relações orgânicas e como elas vão se perdendo por falta de conhecimento, investimentos na área de gestão e do controle permanente da produção de documentos fotográficos.

A relevância e importância de manter essa relação e a identificação da função original não são apenas para o uso imediato das imagens, mas para garantir que essas informações não se percam e não fiquemos apenas com o registro visual, garantindo que elas possam ser utilizadas em qualquer momento histórico. E que não tenhamos pilhas e pilhas de documentos fotográficos acumulados nos arquivos e que são processados completamente apartados do restante da documentação.

Nos arquivos, as fotografias são frequentemente consideradas como imagens de “alguma coisa”, apenas referências a eventos externos ao domínio dos arquivos. Na maioria dos casos, o único vínculo que liga as fotografias ao conjunto é o da proveniência, que funciona como um rótulo de identificação de pertencimento a um conjunto maior, e não como uma evidência das razões pelas quais os documentos foram reunidos (LACERDA, 2008, p.80).

Se devidamente circunstanciado todos os aspectos de produção da fotografia, sua consideração como documento de arquivo seria inquestionável, principalmente se associada a uma prática funcional e rotineira de uma pessoa ou instituição.

Apesar de esses documentos serem frequentes e constantes, ainda não houve uma discussão teórica profunda de como deveria ser a inserção e organização dessa documentação no fluxo administrativo das instituições. Por isso a autora Aline Lopes Lacerda observa que:

Se as fotografias podem servir como fontes fidedignas, autorizadas e válidas aos estudos históricos, elas também devem ser consideradas peças importantes, como documentos, na consideração dos conjuntos e fundos documentais tratados. A necessidade de investimento no sentido de entender melhor esse dispositivo de informação visual, tão

comumente utilizado como documento, mas tão diferente dos documentos tradicionalmente tratados pela arquivística, torna-se relevante para os arquivistas e profissionais que lidam com documentação em geral. Essa é uma discussão que, enfrentada com base nos instrumentos teóricos da área de arquivo, além da própria área de teoria fotográfica – apropriada por tantas disciplinas que se utilizam das imagens fotográficas como instrumento cognitivo –, deve ser conduzida pela arquivologia. A disciplina tem muito a oferecer de contribuição original, na medida em que acumula relatos e questionamentos acerca das experiências no tratamento de seus acervos e já possui um rico debate acerca de temas importantes de ordem geral e pertinentes a todos os gêneros documentais. (LACERDA, 2008, p. 21)

Mesmo entendendo a fotografia como um documento de arquivo, as instituições e os profissionais ainda tendem a classificá-la em Coleções ou, no máximo, identificando-a em Fundos, não atentando para sua inserção nas tarefas administrativas, rotineiras e cotidianas de uma instituição e/ou fotógrafo, profissional ou amador. É premente para todas as instituições que produzem/guardam fotografias fazer este tipo de análise além de perceber a necessidade de relacionar e inserir esses documentos no restante da produção documental, identificando seu lugar e suas funções nesse conjunto.

Constata-se 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 e, principalmente, de como foi sua transferência e/ou recebimento para guarda permanente. A necessidade da 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 esse tipo de análise.

A manutenção desse tipo de organização de fotografias ocasiona a não utilização dos preceitos teóricos da arquivologia, sendo, então, considerados o conhecimento pessoal ou a identificação do acontecimento que são reconhecidos e impostos na organização e, principalmente, na descrição dessa fotografia, sem fazer relação alguma com a motivação de sua produção.

Resulta daí a ilusão de que a imagem, por si só, pode dar informações que permitam contextualizá-la. Na realidade, toda informação contextual de um documento imagético sempre será de “segunda mão” isto é, obtida de modo indireto. A eloquência de um documento

administrativo típico contrapõe-se à total mudez de uma imagem quanto aos aspectos de sua produção institucional. Esse silêncio amplia as possibilidades interpretativas dos documentos imagéticos, uma vez que faltam outras referências capazes de direcionar nossa análise, além da nossa própria experiência visual. (LOPEZ, 2000, p.105)

Os propósitos de produção não são visualizados com exatidão, além disso, a relação com outros documentos do mesmo produtor não é nítida, dificultando a compreensão das características que denominam um documento como arquivístico. Os documentos fotográficos, muitas vezes podem não ser criados com a intenção do registro de ações com valor legal, porém necessitam da abordagem do contexto de sua produção, pois se não evidenciado, toda possibilidade de recuperação da real intenção de criação será perdida, principalmente por estar baseada somente em uma análise de conteúdo.

Para a contextualização e trabalho com fotografias, precisamos minimamente conhecer a história e o desenvolvimento das técnicas para identificação dos originais. Os resultados possíveis da imagem, em um determinado período histórico, tornam-se essenciais para a compreensão dos elementos visíveis e aparentes na fotografia, seja no negativo ou na ampliação, e mesmo para o entendimento da utilização desse tipo de documento para efetivação da ação. Como aponta o autor Sánchez Vigil (2006, p.13) “sin embargo, la imagen tiene sus códigos lingüísticos, diferentes a los textuales, lo que confiere al documento fotográfico sus propios valores”.

A leitura de imagens deveria ser tão corriqueira como a de um texto escrito, mas a crença de que as fotografias assemelham-se fielmente ao que representam, fez com que acreditássemos, por muitos anos, que eram cópias da realidade e não representações resultantes de processos socioculturais específicos, e que eram determinadas por regras de construções, por meios mecânicos, físicos e químicos para sua efetiva realização.

Por isso é preciso rever o tratamento dispensado em diversos arquivos que tomam a fotografia como peças isoladas e passam a descrevê-las individualmente, perdendo-se a organicidade original da documentação e sua relação intrínseca com os demais documentos produzidos. A intencionalidade, seja do autor ou da instituição produtora, deve ser preservada e mantida para

não se alterar ou descaracterizar a função primeira da imagem, “Portanto, a tentativa de definição das espécies documentais dos documentos imagéticos, construindo, assim, uma diplomática, deve ser colocada urgentemente na agenda de historiadores e arquivistas [...]” (LOPEZ, 1996, p. 195).

Como propõe Lopez, essa discussão há muito deveria estar em pauta na área arquivística. A aceleração e o avanço dos meios digitais em todas as atividades públicas e privadas estão forçando a adequação dos arquivos fotográficos em grandes bancos de imagens sem uma identificação da gênese e das séries documentais.

As fotografias carregam características e valores diferenciados dos documentos textuais, porém seguem as mesmas finalidades e conseguem cumprir suas funções, sendo amplamente utilizadas em todos os meios de transmissão de conhecimento e culturais.

Lacerda (2008) diz que:

[...] uma vez produzidas, [as fotografias] podem integrar espécies ou tipos documentais, ou serem utilizadas separadamente, de acordo com os objetivos previstos. Admitem reprodução em novas séries de cópias para outros usos que não o original, que indicou a sua primeira aparição. Por fim, podem ser arquivadas sob lógica específica, não aplicada ao restante do conjunto arquivístico produzido pela instituição. Entretanto, e apesar das peculiaridades, a produção e a acumulação de documentos fotográficos como registro naturais provenientes de atividades institucionais possui sua própria “economia”, sua própria racionalidade de produção, devendo ser buscada a sua compreensão nesse contexto de origem (LACERDA, 2008, p. 77).

Estes elementos que constroem a fotografia, se não forem identificados e preservados, poderão ser eliminados ou esquecidos, restando-nos, quando muito, a imagem congelada, e sua leitura será incompleta, na medida em que não teremos o documento em sua integridade funcional e/ou administrativa.

Aline Lopes Lacerda reflete sobre isso e destaca que

“Fotografias são consideradas, costumeiramente, documentos únicos, referentes ao tema ou fato visual que apresentam, produto de uma autoria que encontra no fotógrafo a personalidade criadora da imagem. O reconhecimento de seu pertencimento a um arquivo, do caráter serial e muitas vezes burocrático de sua produção, passa rotineiramente despercebido por quem utiliza como fonte, constando nos trabalhos apenas os nomes dos arquivos como simples informação de referência da fonte. Essa conduta acarreta pelo menos duas perdas. Por um lado, deixa-se de considerar os possíveis significados que o exame das

circunstancias de produção do documento no contexto funcional pode oferecer, Por outro lado, corre-se o risco de apresentar uma postura ingênua diante da fonte ao assumir, pelo não questionamento, que as fotografias descritas em instrumentos de pesquisa não carregam em si as marcas das decisões metodológicas e teóricas que ajudaram a transformá-las em 'fontes disponíveis' ao pesquisador." (LACERDA, 2008, p. 94)

A fotografia de arquivo, inserida em seu contexto funcional e original de produção, deverá e poderá se relacionar com documentos diversos – textuais, eletrônicos, impressos, etc - que foram também produzidos para/por determinada função. A fotografia não será e não deve ser reduzida a apenas um registro visual, mas deve ser diretamente relacionada com uma seriação e com todo o restante da produção.

A identificação do documento fotográfico, em um fluxo documental arquivístico, ampliará e favorecerá uma maior compreensão dos significados, tanto visuais como os implícitos na elaboração e efetivação enquanto documento de um arquivo. Para que possamos assegurar todas essas informações e também a complexidade do registro imagético, é necessário que no momento do processamento arquivístico a instituição mantenha e identifique o porquê desse registro.

Como bem apontado pelo autor André Porto Ancona Lopez, as instituições no Brasil, em sua grande maioria, preocupam-se muito mais com o procedimento descritivo da imagem e com o procedimento técnico da fotografia.

A inserção do documento no contexto de produção, quando é feita, nada indica além da proveniência, produzindo uma grande incógnita em relação às atividades. Procedimentos ligados à conservação e à preservação física de registros fotográficos passam a ser considerados sinônimos de organização arquivística. (LOPEZ, 2000, p. 198)

A relevância e importância de se manter essa relação e a identificação da função original, não é só para o uso imediato das imagens, mas garantir que essas informações não se percam e não fiquemos apenas com o registro visual, garantindo que possa ser utilizada em qualquer momento histórico.

Esse privilégio em descrever exhaustivamente os elementos visuais da imagem causa um falso conhecimento desse documento, pois se acredita que essa descrição detalhada permitirá compreender os motivos para os quais foi criado. Assim, o documento não é determinado pela função que o gerou, mas

somente e tão somente pelas imagens. Sabe-se o quanto foi investido e programado para que essas imagens construídas fossem consumidas sem questionamentos e como o real.

Segundo Flusser:

O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver o mundo em função de imagens. Cessa de decifrar as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como um conjunto de cenas. Esta inversão da função das imagens é a idolatria. Para o idólatra - o homem que vive magicamente -, a realidade reflete imagens. Podemos observar hoje, de que forma se processa a magicização da vida: as imagens técnicas, actualmente onnipresentes, ilustram a inversão da função imagética e remagicizam a vida.(FLUSSER, 1998, P.29)

Assim também não podemos nos ater apenas na descrição das técnicas e do suporte das imagens, elas são imprescindíveis para a compreensão do documento, mas não permitem o resgate de sua função original. As imagens têm por função mediar a relação do homem com as coisas, entretanto, ao invés de representarem o mundo, as imagens passam a conduzir o homem a uma direção, deixando-o incapaz de decifrá-las e entender o real motivo de sua criação.

CONSIDERAÇÕES

Pela multiplicidade de usos que a fotografia possui na sua produção, na sua aplicação imediata e na variedade de interpretações imagéticas que apreendemos daquela realidade congelada, não podemos tomá-la isoladamente como uma fonte única e verdadeira. Como um documento histórico, a fotografia também exige que cruzemos seus dados com outros tipos de registros para avaliarmos as informações contidas na imagem e também em sua produção. E como documento de arquivo é necessário que identifiquemos e registremos o seu contexto original, para garantirmos que essas informações sejam asseguradas e preservadas às futuras gerações.

Mas não podemos nos ater apenas na análise dos elementos visuais, mas pensar em um segundo nível de interpretação fotográfica que são os conjuntos. Este aspecto relaciona-se a lugares e práticas sociais específicas como, por exemplo, lugares como os arquivos, as bibliotecas, os museus, onde a fotografia via organização e arranjo encontra um lugar de tratamento específico, isto é, documental. As práticas nesses lugares passam por uma variedade de rotinas profissionais e específicas, seja por meio da espacialidade institucional, seja pelo determinismo institucional, o tratamento documental, através da organização e arranjo, passará pelo crivo dos conceitos de fundo e coleção.

Aspecto negligenciado quando se discute o tratamento documental de fotografias. Porém, seja a chamada produção orgânica de documentos assumida pela arquivologia, seja a acumulação artificial defendida no tratamento bibliotecário e museológico, o cerne do problema reside no fato de que as fotografias devam sempre ser consideradas nos seus conjuntos e sequências, e não isoladamente.

Portanto, arquivos, bibliotecas e museus deveriam considerar esses conjuntos, séries ou sequências como enunciados de linguagem. Enunciados manifestos não unicamente na guarda de fotografias, mas também na disposição, arranjo e apresentação.

A questão de fundo ou coleção fica, portanto, sem importância quando o problema se desloca da assepsia documental para a manipulação dos significados e sentidos enunciados pela imagem fotográfica.

Assim, se Benjamim (1994) considerava que com a fotografia a imagem poderia ser reproduzida e com isso perderia a áurea que lhe era atribuída enquanto obra única, paradoxalmente, os estudos e reflexões levaram a um entendimento da fotografia como uma unidade significativa, muitas vezes analisada como se fosse uma única obra. Ainda, essa tendência de análise fotográfica negligenciou a possibilidade de a fotografia ser, muitas vezes, parte de um conjunto ou série.

O desconhecimento ou descaso das unidades informacionais em manter e analisar as fotografias como séries fotográficas determinou o tratamento individual e descritivo das imagens, relegando ou negligenciando sua principal condição que é a de documento. Documento produzido, guardado e mantido em um contexto histórico, com objetivos e finalidades específicas. A fotografia trabalhada com esse caráter torna-se um registro e uma maneira de expressar uma ação humana carregada de intencionalidade e não somente um artefato tridimensional, expressão pura e simples, produzida aleatoriamente por sentimentalismo ou acaso.

A falta de especificações e entendimento sobre quais documentos fotográficos seriam incorporados a cada uma das unidades informacionais causou e ainda causa tratamentos equivocados, pois, na maioria das vezes, o contexto de produção não é respeitado e perde-se a organicidade funcional ou a função original pela qual a fotografia foi produzida. Na maioria das vezes, ainda encontramos documentos fotográficos de arquivo em biblioteca e/ou Museu, isso talvez ocorra pela importância do registro imagético ou pelo desconhecimento dos profissionais arquivistas que até esse momento não estão familiarizados com procedimentos adequados ao tratamento da fotografia.

A suposta objetividade da fotografia foi sendo montada e reforçada, ao longo dos anos, pelo seu constante uso, como forma comprobatória dos acontecimentos, dos lugares e das personalidades, em livros, jornais, revistas, documentos pessoais, identificações policiais, entre outros meios, que

mostravam a imagem como cópia fiel do momento congelado, eternizado pela câmara. Mais que reter o passado numa imagem, a fotografia foi instituída como um ícone autêntico da realidade, capaz de registrar verdadeiramente o seu referencial. Para Rouillé

Ora, contrariamente ao que se pode experimentar com a prática fotográfica a mais banal, a verdade, aliás, como a realidade, jamais se desvenda diretamente, através de simples registro. A verdade está sempre em segundo plano, indireta, enredada como um segredo. Não se comprova e tampouco se registra. Não é colhida à superfície das coisas e dos fenômenos. Ela se estabelece. Aliás, é a função dos historiadores, dos policiais, dos juízes, dos cientistas ou dos fotógrafos estabelecer, conforme procedimentos sempre específicos, a versão da verdade e de atualizá-la em objetos dotados de formas. Daí resultam a verossimilhança e a probabilidade, mais do que a verdade. A verdade dos fatos e das coisas não coincide com a verossimilhança dos discursos e das imagens. (ROUILLÉ, 2009, p. 67)

Deve-se pensar que a fotografia é mais um tipo de artefato da linguagem visual que o Homem desenvolveu para conseguir representar, interpretar e expressar à sua maneira o mundo em que vive e suas inquietações. São mensagens que precisam ser decodificadas e que só serão compreendidas em sua totalidade se conseguirmos captar não só seus elementos imagéticos, mas o contexto em que foram produzidas e que estão inseridas. Isso porque a fotografia é regida por códigos próprios e se tornou uma das formas mais poderosas de comunicação.

Seu uso como documento, portanto, não se dá por ser uma cópia da realidade, mas por ser constituída de representações e intencionalidades de uma época. Porém, é imprescindível e fundamental a preservação do contexto original e para isso é necessária uma guarda que mantenha a integridade desse conjunto.

Normalmente, o que ocorre é que temos uma supervalorização na análise descritiva da imagem individual em detrimento da preservação da série e de todo o processo de sua produção. É fundamental ponderarmos sobre todos os elementos formadores de uma fotografia, como, por exemplo, sua intencionalidade e função, fotógrafo, o tipo do material utilizado - máquina, filmes e lentes-, o ângulo selecionado, o enquadramento, o foco, ainda seu processo de revelação, sua identificação, sua utilização, seriação e, finalmente, sua

guarda. Se não identificarmos todos estes elementos que compõem a fotografia, apenas nos restará, quando muito, o registro imagético.

A análise desses elementos formadores da fotografia, entretanto, dependerá sempre da nossa bagagem cultural e da compreensão do momento histórico. Entretanto, para que haja uma decodificação adequada da mensagem presente nas fotografias, é primordial saber quem são seus produtores, os motivos que os levaram a realizá-las e torná-las documento de uma determinada época.

Voltando à questão das mediações impostas à fotografia, desde a tomada da imagem até a sua organização e disponibilização em uma unidade informacional, seja ela qual for, devemos considerar como assinalou Sontag:

Quando algo é fotografado, torna-se parte de um sistema de informação, adapta-se a esquemas de classificação e de armazenamento que abrangem desde a ordem cruamente cronológica de seqüências de instantâneos colados em álbuns de família até o acúmulo obstinado e o arquivamento meticuloso necessários para a fotografia na previsão do tempo, na astronomia, na microbiologia, na geologia, na polícia, na formação médica e nos diagnósticos, no reconhecimento militar e na história da arte. (SONTAG, 2004, p. 172)

Portanto, os locais e as formas de acesso às fotografias são tão determinantes para a compreensão da fotografia, quanto à identificação de todo o processo de sua elaboração. Por isso, temos certeza da relevância das instituições de guarda e do papel assumido como mantenedoras e divulgadoras do documento fotográfico.

Apresentou-se como a fotografia se adequou à necessidade de revelar e reproduzir a realidade que estava sendo estabelecida no final do século XIX, quando as teorias científicas e positivistas predominavam na análise dos acontecimentos e fatos mundiais, a fim de montar e criar repertórios visuais reconhecidos, controlados e acessíveis. O processo fotográfico com seu aparato técnico de objetivas, lentes e câmaras, isolava e distanciava a população em geral do processamento e materiais necessários à concretização da fotografia, reforçando seu caráter mecânico e científico.

Para ver, precisamos de razão. A esse respeito, as visibilidades fotográficas são inseparáveis de dois fenômenos da modernidade: a urbanização e o expansionismo, de que ela [fotografia] é produto e instrumento. Enquanto transforma profundamente o modelo

documental, contribui para representar a cidade moderna de maneira moderna, em um momento em que o lá nunca visto – isto é o não verificável – ocupam um lugar crescente nas imagens. (ROUILLÉ, 2009, p. 43)

Esse grande repertório fotográfico colecionado e guardado pelas unidades informacionais, formou e sedimentou as referências visuais de nossa sociedade.

Retomando o significado de Fotografia que, literalmente significa **escrita com a luz**, percebe-se que ela pode ser considerada escrita, no sentido que expressa ideias em um suporte apresentado sintaticamente. Compõe-se de processos e procedimentos que escrevem a partir de nossa realidade tridimensional, em um documento bidimensional, que deverá ser decodificado por uma leitura. Acostumou-se a leituras instantâneas e superficiais, tornando-se fácil esquecer as origens funcionais, a relação de evento-documento incorporado na fotografia, sua guarda e os produtos resultantes.

Um dos principais problemas é que não estamos habituados a ler criticamente a fotografia, apesar de estarmos imersos numa sociedade imagética. As imagens são documentos valiosos de nossa cultura, apresentando características próprias do tempo e espaço em que foram produzidas, apresentando intenções e representações para além de um simples registro imagético.

Esse circuito institucional que a fotografia se inseriu, principalmente Museus, Bibliotecas e Arquivos, pode ser analisado como a busca dessas instituições por trabalhar e apresentar documentos únicos, fidedignos, verdadeiros que exprimem a realidade concretamente e sem interferência humana. A autora Schwartz faz um paralelo entre as práticas arquivísticas pretensamente neutras e a fotografia:

From their first appearance, photographs were assumed to be truthful representations, reliable facts, authentic evidence of some external reality. These assumptions, which came to surround the photograph, were precisely what the diplomatists and such archival pioneers as the Dutch trio and Jenkinson assumed about all archival documents. Thus, in reading the rhetoric that underpinned photographic practices in the mid-nineteenth century, important parallels can be drawn between the impartiality of photographs and archives as evidence of reality, between the invisibility of photographers and archivists as mediators in the representation of that reality, and between early photographic history

and classic archival mythology. It is, therefore, not just the photographic imagination, but the archival imagination at stake here. (SCHWARTZ, 2000, p. 36)

Essa imparcialidade e objetividade da fotografia facilitaram a incorporação desse documento pelos arquivos que trabalhavam com documentos de caráter probatório, mas, ao mesmo tempo, dificultava o processamento técnico, pois não possuíam as validações tradicionalmente utilizadas com os documentos textuais.

No documento fotográfico de arquivo, é importante observar os dois valores da fotografia: o valor informativo que é fixado pelo seu conteúdo e o seu valor probatório, que não é nem absoluto nem estático, mas se altera em várias circunstâncias de criação de documentos. Uma das características fundamentais do processo de criação da fotografia é o da reprodutibilidade técnica permitindo que uma imagem fotográfica possa ser copiada diversas vezes e se tornar vários documentos fotográficos, em contextos e funções diferentes. Uma fotografia criada para uma finalidade pode, posteriormente, ser empregada para outros fins:

The way archives appraise, acquire, arrange, describe, and make accessible photographic records depends upon our understanding of the role of photographs in the business of life and, indeed, in the life of business – personal business, group business, corporate business, government business. It demands that archivists understand how and what and when photographs communicate information across space and time. This exploration of early critical writing reveals that, throughout the nineteenth century, photographs were valued as “records of simple truth and precision” and accepted as reliable and authentic evidence of some external reality. In adopting a postmodern perspective on photography as a technology of information transfer, it presents an historically grounded and theoretically informed argument which calls for serious reconsideration of lingering traces of the positivist, empiricist, totalizing paradigm which buttressed mid-nineteenth century European views of the nature of photographic technology and photographic practice, and equally of archival “science” and archival practice. (SCHWARTZ, 2000, p. 40)

Estudando os principais fundamentos e conceitos da Diplomática Contemporânea preconizada por Luciana Duranti, é possível encontrar um melhor entendimento sobre as relações entre a fotografia e os fatos representados. Não se privilegia a fotografia como uma transcrição da realidade, mas em termos de sua relação com o contexto de produção, circulação e uso. Dessa forma, quebra-se a crença da imagem fotográfica e visual como verdade, compreendendo a fotografia como uma representação da realidade, produto de

uma série de decisões, criado por uma vontade, para um propósito, para transmitir uma mensagem. Mesmo tendo impressões idênticas, cada documento é completo e original, pois cada um deles pode ser feito em momentos diferentes, para diferentes fins e para circular em diferentes circuitos, podendo, inclusive, servir para funções diametralmente opostas.

Ao falar em fotografia ou documento fotográfico não foi especificado se era abordado negativo ou ampliação, mas consideramos como parâmetro que a dependência entre eles é intrínseca, impossível cindir essa ligação. O diferencial é que detendo a posse do negativo temos a possibilidade de uma reprodução mais fidedigna e com qualidade superior. Em relação ao documento ser ou não original, não temos como especificar, pois, serão documentos em contextos diferentes, com funções diferentes. Deve-se também avaliar a guarda e a relação estabelecida com a instituição, por exemplo, na comprovação legal de produção de uma fotografia utiliza-se o negativo³¹ e não a ampliação, pois o negativo é relevante nos trâmites legais, o que reforça, ainda mais, a relevância em analisar o contexto e compreender os fluxos documentais. Porém, por ter esse valor de prova, não compreendemos o negativo como uma minuta, conforme a proposta da autora Schwartz:

While the negative may in fact be "the truest record" of what was in front of the lens, it is not the document intended to convey a message to an audience. Diplomats points to the negative as only a draft. Printing, cropping, burning, dodging, mounting, enlarging, and inscription may all be involved in the transformation of a negative into a final print. The diplomatic concepts of draft, original, copy in the form of original, imitative copy, and pseudo-original are all important considerations because they draw attention to the transformation of the photographic image into a photographic document. The fact that many prints may be made from a single negative or that a single print may be used repeatedly under different circumstances points to the possible existence of multiple original photographic documents, based on the same image, but made at various times, for diverse purposes and different audiences. These concepts demonstrate that the meaning of a photographic document lies not in the content or the form but in the context of document creation. (SCHWARTZ, 1995, p. 46)

Procuro ampliar esses conceitos, reforçando conforme a autora aborda que o significado de um documento fotográfico não está no seu conteúdo ou na

³¹ Com a imagem digital essa discussão passa a ser a manutenção do RAW que é um banco de dados enorme, que contém toda a informação captada pelos milhões de pixels do sensor da câmera, sem nenhuma alteração.

forma, mas no contexto da criação de documento, como, por exemplo, o negativo que tem sua relação com um contexto de produção e também possui vínculos com outros documentos, ou seja, existe uma sequência em sua produção.

Assim, identificado o contexto, pode-se determinar o prazo de guarda dos documentos fotográficos. Sua produção e inserção no fluxo documental, estabelecendo as relações orgânicas entre os documentos, fixando os períodos de guarda, inclusive prevendo seu descarte.

Essa compreensão que todo documento fotográfico deve ter guarda permanente tem que ser revista, pois essa ação continua legitimando que ele seja entendido como um documento diferenciado, especial e de prova. Atualmente algumas instituições o classificam como Registro Fotográfico, mas se deve ir além e classificá-lo pela sua atividade. A abrangência de registro fotográfico, não reflete a verdadeira função para a qual foi criado, por isso temos que analisar os propósitos e definições para aquele específico tipo de composição documental.

Com certeza os registros fotográficos realizados pelo Departamento de Recursos Humanos de uma instituição não terão a mesma composição e resultado final dos registros produzidos, por exemplo, pela Assessoria de Imprensa, ou ainda pela área de engenharia da mesma instituição. As funções são diferentes, assim como a imagem final. Portanto, agrupar toda fotografia produzida em um grande item no Plano de Classificação, como Registro Fotográfico não espelha as funções e muito menos identifica a produção desses documentos.

É urgente que esses documentos sejam identificados no seu contexto de produção, fornecendo as informações básicas dos reais motivos e funções de sua criação, ou seja, a gênese documental. Como qualquer outro documento arquivístico, deve ter organicidade e vínculos com a instituição.

O autor Rouillé reforça o quanto o contexto é primordial para a compreensão da fotografia:

[...] uma fotografia-documento nunca está sozinha, e jamais frente a frente com a coisa que ela representa. Está sempre inserida em uma rede regulada por transformações, [...] Sozinha, não significa nada. Nua, não tem referente ou, o que é a mesma coisa, tem, mil, como

testemunham esse clichê de imprensa que volta e meia situam legendas abusivas em contextos opostos, alheios ao seu próprio contexto. (ROUILLE, 2009 p 94/5)

De modo geral, a conservação e a recuperação da informação de documentos fotográficos são preocupações há muito tempo nas unidades informacionais, inclusive nos arquivos, o que contribuiu para que não fossem observados e/ou pesquisados o contexto e a gênese documental, dada a urgência da preservação, recuperação e/ou divulgação.

Também, durante anos, a fotografia recebeu pouca atenção na questão de identificação da gênese documental. Foi aglomerada em conjunto com os demais documentos não textuais, com uma visão geral de documentos especiais ou especializados. Porém, foi salientado que as instituições arquivísticas começaram a ter um entendimento maior de que a fotografia é um documento de arquivo, identificando-se o Fundo e/ou coleções originais, mas estudos ligados à sua inserção nas rotinas e funções ainda são carentes. É necessário que esses trabalhos e reflexões sejam divulgados e que realmente a fotografia não seja mais abordada como novo documento ou documento especial, pois comprovadamente, desde seu aparecimento no final do século XIX, foi incorporada e utilizada em funções específicas dentro de instituições e por diversos profissionais.

Portanto, além da discussão das normas arquivísticas para os documentos imagéticos, que é premente em todas as instâncias, e para a fotografia ser incorporada no fluxo documental do arquivo, produzida com um fim específico e com funções definidas e estabelecidas, enfim como prova de ações, precisamos discutir e avaliar o processo e tratamento documental aplicado e desenvolvido a esses documentos seja em arquivos públicos ou privados. Os critérios de produção, de guarda, além da função devidamente preservada e normatizada, devem ser identificados e mantidos de maneira a garantir o processamento desses documentos adequadamente em todas as instituições detentoras de acervos.

Viewed as visual documents, created in the course of administrative and socio-cultural activity, evidence of actions and transactions, and an integral part of the organic accumulation of archives, both personal and private photographs can be subjected to contextual analysis of their origins. Understood as documents grounded in juridical or social

systems of representation as well as in the historicity and specificity of photographic practice. photographs can take their rightful place in total archives thinking, theorizing, and practice. (SCHWARTZ, 1995, p. 59)

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, C. A. A. Arquivologia, biblioteconomia, museologia e ciência da informação: o diálogo possível. Brasília, DF: Briquet Lemos/Livros/São Paulo: Associação Brasileira de Profissionais da Informação (ABRAINFO), 2014
- BARTHES, R. A câmara clara: nota sobre fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTLETT, N. Diplomatics for photographic images: academic exoticism? The American Archivist, vol. 59, p.486-494, fall 1996.
- BELLOTTO, H. L. Arquivo: estudos e reflexões. 1. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2014
- BELLOTTO, H. L. Diplomática e tipologia documental em arquivos. 2. ed. Brasília: Briquet de Lemos, 2008
- BELLOTTO, H. L. Arquivos Permanentes: tratamento documental. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006
- BELLOTTO, H. L. Como fazer análise diplomática e análise tipológica de documento de arquivo. São Paulo: Arquivo do Estado, Imprensa Oficial do Estado, 2002.
- BENJAMIN, W. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994; Obras escolhidas, v. 1.
- BERGER, J. Modos de ver. Rio de Janeiro: Rocco, 1999
- BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). Fotografias: "Collecção D. Thereza Christina Maria". Rio de Janeiro : A Biblioteca, 1987. Disponível em <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1017638.pdf>. Acesso em: 24 nov. 2015
- BILLETER, E. *Canto a la realidad* – fotografía latinoamericana 1860-1993. Madrid: Lunwerg Editores, 1993
- BOADAS, J; CASELLAS, L.-E.; SUQUET, M.À.. Manual para la gestión de fondos y collecciones fotográficas. Girona, Centre de Recerca i Difusió de la Imatge(CRDI), 2001.
- BRIET, S. What is Documentation?: English Translation of the Classic French Text. Translated and edited by Ronald E. Day and Laurent Martinet with Hermina G. B. Anghelesc. Scarecrow Press, 2006 Disponível em:

<<http://ella.slis.indiana.edu/~roday/what%20is%20documentation.pdf>> Acesso em: 12 nov. 2015

BUCKLAND, M. K. "What Is a "Document"? Journal of the American Society for Information Science. 48(9):804–809, 1997

BUCKLAND, M.K. Information as thing. Journal of the American Society for Information Science (JASIS), Volume 42 (5) 311–388, 1991

CALDEIRA, P. T. Museus. In: CAMPELLO, B; CALDEIRA P. T. (Org). Introdução às fontes de Informação. Belo Horizonte: Autêntica, 2008

CÂNDIDO, M. I. In CADERNO de diretrizes museológicas 1. Brasília: Ministério da Cultura / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/ Departamento de Museus e Centros Culturais, Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/ Superintendência de Museus, 2006.

CARDOSO, C. F. & BRIGNOLI, H. P.. Os métodos da história. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

CARTER, R.G.S. Ocular Proof: Photographs as legal evidence. In Archivaria: the journal of the Association of Canadian Archivists, Ottawa, n. 69, p. 23-43, 2010.

COSTA, H. Um olho que pensa: estética moderna e fotojornalismo. Tese (Doutorado em Arquitetura).FAU -- Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo/USP, 1998

COSTA, H. 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., Dez 2008, vol.16, no.2, p.131-173. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-47142008000200005&script=sci_arttext>. Acesso em: 12 nov. 2015

DICIONÁRIO Michaelis (Digital). São Paulo: Melhoramentos, 2012. Disponível em:

<<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?typePag=sobre&languageText=portugues-portugues>>. Acesso em : 18 dez. 2015

DICIONÁRIO de Terminologia arquivística. São Paulo: Associação dos Arquivistas de São Paulo (ARQSP), 2012

DOBRANSZKY, D. A. A Legitimação da fotografia no Museu de Arte: o Museum of Modern Art de Nova York e os anos Newhall no Departamento de fotografia Campinas, 2008. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

DUCHEIN, M. O Respeito aos fundos em Arquivística: Princípios teóricos e problemas práticos. Revista Arquivo & Administração. Rio de Janeiro: Associação dos Arquivistas Brasileiros, abr. 1982/ago. 1986, p. 14-33.

DURANTI, L. Registros documentais contemporâneos como provas de ação. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, p. 50-64, 1994.

DURANTI, L. Diplomatica: usos nuevos para uma antiga ciencia. Córbona: Carmona, 1996

Fontcuberta, J. El beso de Judas. Fotografia y verdad. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

Flusser, V. O Universo das Imagens Técnicas: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008

Flusser, V. Ensaio sobre fotografia – Para uma filosofia da técnica. Lisboa: Relógio D'Água, 1998

FRANCASTEL, P. A realidade figurativa. São Paulo: Perspectiva, 1993

FRANCASTEL, P. Imagem, Visão e Imaginação. Lisboa: Edições 70, 1987

FREUND, G. Fotografia e Sociedade. Lisboa: Veja, 1995.

FRIZOT, M. Os continentes primitivos da fotografia. Revista do Patrimônio Artístico e Nacional. Rio de Janeiro, n. 27, p. 37-43, 1998

Gagnon-Arguin, L. Os arquivos, os arquivistas e a Arquivística: considerações históricas. In: ROUSSEAU, J-Y; COUTURE, C. Os fundamentos da disciplina arquivística. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998.

García Canclini, N. El poder de las imágenes. Diez preguntas sobre su redistribución internacional. In Estudios visuales - Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo. 2007, número 4 Disponível em: <<http://dialnet.unirioja.es/revista/4652/A/2007>>.. Acesso em: 26 nov. 2015

HEREDIA HERRERA, A. Archivística General. Teoría y Práctica. Sevilla: Servicio de Publicaciones de la diputación de Sevilla, 1991

HEREDIA HERRERA, A. Arquivo, Documentos e Informação, In SÃO PAULO (cidade). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. O direito à memória: patrimônio Histórico e cidadania/DPH. São Paulo: DPH, 1992

HEREDIA HERRERA, A. La fotografía y los archivos. In: Foro Iberoamericano de la Rábida. Jornadas Archivísticas, 2, 1993, Palos de la Frontera. La fotografía como fuente de información. Huelva: Diputación Provincial, 1993.

ICOM – Conselho Internacional de Museus. Como Gerir um Museu: Manual Prático. Paris: Maison de l'UNESCO, 2004

KOSSOY, B. Realidades e ficções na trama fotográfica. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999

KOSSOY, B. Fotografia & História. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001

KOSSOY, B. Hercule Florence: a descoberta isolada da fotografia no Brasil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006

LACERDA, A. L. de. A fotografia nos arquivos : um estudo sobre a produção institucional de documentos fotográficos das atividades da Fundação Rockefeller no Brasil no combate à febre amarela -- Tese de Doutorado. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em História Social da FFLCH-USP, 2008.

LE COADIC, Y. F. A ciência da Informação. Brasília: Briquet de Lemos, 1996

LEMOS, A. A. B. Bibliotecas. In: CAMPELLO, B; CALDEIRA P. T. (Org). Introdução às fontes de Informação. Belo Horizonte: Autêntica, 2008

LIMA, S. F. de & CARVALHO, V. C. Fotografia e cidade: da razão urbana à lógica do consumo; álbuns da cidade de São Paulo, 1887-1954. Campinas/São Paulo: Mercado de Letras/Fapesp, 1997. (Coleção Fotografia: Texto e Imagem.)

LOPEZ, A. P. A. As razões e os sentidos: finalidades da produção documental e interpretação de conteúdos na organização arquivística de documentos imagéticos. Tese de Doutorado. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em História Social da FFLCH-USP, 2000.

LOPEZ, A. P. A. Tipologia Documental de partidos e Associações políticas brasileiras. São Paulo: Edições Loyola, 1999

LOPEZ, A.P. A. Organização de documentos imagéticos e pesquisa histórica. Cadernos de Metodologia e Técnica de Pesquisa. Maringá (PR) 7 (1996) 189-198

LÓPEZ YEPES, J. Reflexiones sobre el concepto de documento ante la revolución de la información: ¿un nuevo profesional del documento? Scire. 3 : 1 (ene. -jun. 1997) 11-29

LUND, N. W. Document theory. Annual Review of Information Science and Technology, Medford, v. 43, p. 399-432, 2009

MACHADO, A. A ilusão especular – Uma teoria da Fotografia São Paulo: Gustavo Gili, 2015

MARQUES, I. C. O Museu como Sistema de Informação. Dissertação de Mestrado. Porto: Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras-Universidade do Porto, 2010.

MARTÍN-POZUELO CAMPILLOS, M.P. La construcción teórica en archivística: el principio de procedencia. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid, Boletín Oficial del Estado, 1996.

MOREIRA LEITE, M. & FELDMAN-BIANCO, B. (orgs.). Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas Ciências Sociais. Campinas: Papyrus, 1998.

MURGUIA, E. I. Memória: Um lugar de diálogo para Arquivos, Bibliotecas e Museus. 1. ed. São Carlos: Compacta, 2010.

Museum Archives: an introduction/Society of American Archivists, Museum Archives; Deborah Wythe, editor. Chicago: The Society of American Archivists, 2004.

NEWHALL, B. Historia de la fotografia. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

ORTEGA, C. D. Relações históricas entre Biblioteconomia, Documentação e Ciência da Informação. DataGramaZero - Revista de Ciência da Informação, v.5, n.5, out. 2004.

OTLET, P. El tratado de documentación. El libro sobre el libro. Teoría y práctica. Murcia (ES): Edit.um – Ediciones de La Universidad de Murcia, 2007.

PLANO de classificação e tabela de temporalidade de documentos da administração pública do Estado de São Paulo: atividades-meio. São Paulo: Arquivo do Estado, 2005.

PORTUGAL, M.; GUZZO, S. y RODRIGUEZ, A. Los materiales fotográficos: su organización y tratamiento en la biblioteca. Inf. cult. soc. [online]. 2003, n.8, pp. 85-105. ISSN 1851-1740

Disponível em: <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_pdf&pid=S1851-17402003000100005&lng=es&nrm=iso&tlng=es>. Acesso em: 5 out. 2015

ROBREDO, J. Da ciência da informação revisitada aos sistemas humanos de informação. Brasília: Thesaurus, SSRR Informações, 2003.

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

ROUSSEAU, J.-Y., COUTURE, C. Os fundamentos da disciplina arquivística. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998.

SALVADOR BENÍTEZ, A., SANCHEZ-VIGIL, J. M. Documentación fotográfica. Barcelona: Editorial UDC, 2013 Disponível em:

<<https://books.google.com.br/books?id=MarBAgAAQBAJ&pg=PT109&lpg=PT109&dq=jesus+robledano+arillo+d%27arxius&source=bl&ots=jTuZhyED2S&sig=KF0UE8UxdPwTc3aiqYXj8Lc5DOE&hl=pt-BR&sa=X&ved=0CDcQ6AEwA2oVChMI0vDQ46uByAIVzJGQCh26-w49#v=onepage&q=jesus%20robledano%20arillo%20d'arxius&f=false>>.

Acesso em: 10 jan. 2016

SÁNCHEZ-VIGIL, J. M. El documento fotográfico: historia, usos, aplicaciones. Gijón (Astúrias):Ediciones Trea, 2006

SÁNCHEZ VIGIL, J.M.; SALVADOR BENÍTEZ, A. Documentación fotográfica. Barcelona: Editorial OUC, 2013

SÃO PAULO (cidade). Secretaria Municipal de Cultura — Departamento do Patrimônio Histórico. O acervo fotográfico do Departamento do Patrimônio Histórico: processamento técnico e informatização. São Paulo: DPH-SMC, 1992.

SCHELLENBERG, T. Arquivos Modernos; princípios e técnicas. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1974.

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

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

SILVA, A. M. et al. Arquivística: teoria e prática de uma Ciência da Informação. 2.ed. Porto: Afrontamento, 2002

SMIT, J. W.. Arquivologia, biblioteconomia e museologia: o que agrega estas atividades e o que as separa? In *Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação*, São Paulo, v. 1, n.2, p. 27-36, 2000.

SOUGEZ, M. L. História da Fotografia. Lisboa: Dinalivro, 2001

TAGG, J. El peso de la representación. Barcelona: Gustavo Gili, 2005

TUDO SOBRE FOTOGRAFIA. Editora geral Juliet Hacking; prefácio David Company. Rio de Janeiro: Sextante, 2012

VALLE GASTAMINZA, F (org). Manual de documentación fotográfica. Madrid: Editorial Síntesis, 1999

VASQUEZ, P. Dom Pedro II e a fotografia no Brasil. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho/Editora Index, 1985.

Publicações da autora

ALBUQUERQUE A. C.; MADIO, T.C.C. Classificação e fotografia - abordagem conceitual como princípio norteador para um estudo em arquivos, bibliotecas e museus. In: I Congresso ISKO Espanha e Portugal/XI Congreso ISKO España, 2013, Porto. Informação e/ou Conhecimento: as duas faces de Jano. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto CETAC. MEDIA, 2013. p. 49-67

CARVALHO, T. C. Fotografia e cidade: São Paulo na década de 1930. São Paulo, 1999. Dissertação (Mestrado) – Programa de Estudos Pós-Graduados em História Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

CARVALHO, T. C. Fotografia e Cidade: São Paulo na década de 1930. Projeto História (PUCSP), São Paulo, v. 19, p. 265-275, 1999.

CARVALHO, T. C. A fotografia na imprensa diária paulistana nas primeiras décadas do século XX: O Estado de S. Paulo. Pos-Historia (UNESP. Assis), v. 26, p. 61-91, 2007.

CARVALHO, T. C. O Tratamento da fotografia enquanto documento arquivístico. In: GUIMARÃES, J. A. C.; FUJITA, M. S. L.. (Org.). Ensino e pesquisa em Biblioteconomia no Brasil: a emergência de um novo olhar. 1ed.São Paulo: UNESP, 2007, v. , p. 230-243.

CARVALHO, T. C.; FUJITA, M. S. L. . A importância da gênese documental para identificação de acervos fotográficos. Ibersid (Zaragoza), v. 1, p. 138, 2008.

CARVALHO, T. C.; PENHA, N. A.; NASCIMENTO, L. A. ; LUIZ, N. M. ; SILVA, L. A. S. ; MOREIRA, V. S. ; OLIVEIRA, H. A. A. ; SOUZA, T. B. . Fotografia e Arquivo: revisão bibliográfica e levantamento de acervos. In: XII ENEARQ Encontro Nacional de Estudantes de Arquivologia, 2008, Salvador. XII ENEARQ Encontro Nacional de Estudantes de Arquivologia, 2008.

CARVALHO, T. C.; Importância da gênese documental na organização de acervos fotográficos. In: II Encontro Nacional de Estudos da Imagem (II Eneimagem), 2009, Londrina. II Encontro Nacional de Estudos da Imagem. Londrina: UEL, 2009.

CARVALHO, T. C.; ALBUQUERQUE A. C. CLASSIFICAÇÃO DE DOCUMENTOS FOTOGRÁFICOS EM ARQUIVOS, BIBLIOTECAS E MUSEUS. In: XIII Enancib, 2012, Rio de Janeiro. Anais Digitais do XIII Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação (ENANCIB). Rio de Janeiro, 2012. v. 13.

CARVALHO, T. C.; ELLIOTT, A. G. Informação e Memória: uma análise documentária dos registros icônicos das imagens de romarias de Juazeiro do Norte armazenadas no acervo do Laboratório de Ciência da Informação e Memória (LACIM) da UFC campus de Cariri. In: XIII Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação (ENANCIB), 2012, Rio de Janeiro. Anais Digitais do XIII Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação (ENANCIB), 2012.

CARVALHO, T. C.; ALBUQUERQUE A. C. Fotografia e classificação: abordagem em arquivos, bibliotecas e museus. In: IV ENEIMAGEM - Encontro Nacional de Estudos da Imagem, 2013, Londrina. IV ENEIMAGEM - Encontro Nacional de Estudos da Imagem. Londrina: UEL, 2013. p. 208-227.

CARVALHO, T. C.; FARIAS, A. R. A ciência diplomática para uma análise de documentos fotográficos: uma reflexão pautada na publicidade. In: XV Enancib - Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, 2014, Belo Horizonte. Anais XV Enancib, 2014.

CARVALHO, T. C.; A fotografia na imprensa diária paulistana nas primeiras décadas do século XX: O Estado de S. Paulo. In: 53ª Congresso Internacional de Americanistas, 2009, México. Anais 53ª Congresso Internacional de Americanistas, 2009.

CARVALHO, T. C.; Imagens de jornais enquanto documentos de arquivo: discutindo os processos de produção, fluxo e guarda. In: V Encontro Nacional de Estudos da Imagem (Eneimagem)/II Encontro Internacional de Estudos da Imagem (Eieimagem), 2015, Londrina. V Eneimagem/II Eieimagem. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2015. p. 154-173.

CARVALHO, T. C.; Identificação e organização arquivística das fotografias produzidas pela Assessoria de Comunicação e Imprensa (ACI) da UNESP. In: V Encontro Nacional de Estudos da Imagem (Eneimagem)/II Encontro Internacional de Estudos da Imagem (Eieimagem), 2015, Londrina. V Eneimagem/II Eieimagem. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2015. p. 214-227.

MADIO, T. C. C. A fotografia na imprensa diária paulistana nas primeiras décadas do século XX: O Estado de S. Paulo. São Paulo, 2005. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes/ USP

MADIO, T.C.C; PUPIM, E. K. Delineando las funciones del sector de archivo de álbumes de una industria fotográfica. Ibersid (Zaragoza), v. 1, p. 130, 2010.

MADIO, T.C.C. Uma Discussão dos Documentos Fotográficos em Ambiente de Arquivo. In: Marta Lígia Pomim Valentim. (Org.). Estudos.avançados.em.Arquivologia. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012, v. , p. 55-68.

MADIO, T.C.C, JORENTE, M. J. V., SANTOS, P. L. V. A. C. Imagem, Fotografia, Imagem. In: Marilda Lopes Ginez de Lara; Johanna Wilhelmina Smit. (Org.). Temas de pesquisa em Ciência da Informação no Brasil. 1ed. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes/USP, 2010, v. , p. 307-326.